

PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA

Teatro, Comunità e Innovazione

Venti anni di SCT Centre

A cura di Alessandro Pontremoli,
Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo



FrancoAngeli 

Pubblico, professioni e luoghi della cultura

Collana diretta da Francesco De Biase, Aldo Garbarini,
Loredana Perissinotto, Orlando Saggion

La collana “Pubblico, Professioni e Luoghi della Cultura” si è caratterizzata per il tentativo di rappresentare i temi e gli argomenti di maggiore interesse, di attualità e di approfondimento presenti nel dibattito culturale tra gli operatori pubblici e privati del settore nei suoi oltre 17 anni di storia e con oltre 65 opere pubblicate.

Ci pare di poter dire, visti i titoli e gli autori che in questi anni si sono avvicinati, che la Collana abbia ampiamente raggiunto il suo scopo e possa rivendicare, a pieno titolo, il ruolo di osservatore e testimone tra i più accreditati oggi nel nostro Paese.

A questo punto, riteniamo che possa iniziare un nuovo sviluppo editoriale capace di indagare l'ampia e variegata pluralità di temi e di voci in campo culturale, per proporre nuovi approfondimenti e suggestioni in aperto confronto con le riflessioni oggi presenti.

In sostanza, ci sembra sempre più urgente la necessità di approfondire alcuni processi, a pieno titolo fondanti le future strategie, nel campo culturale inteso nella sua accezione più ampia. Un esempio su tutti: gli evidenti processi di interazione, ibridazione, intrecci, confluenze ed innesti tra diversi rami del sapere e della conoscenza, al fine di dar corso a pratiche capaci di rappresentare risposte, strategie e operatività efficaci in diversi campi.

La scienza che incontra e ragiona dell'arte figurativa, l'ingegneria e le scienze urbanistiche che declinano nuovi spazi urbani e non solo, le neuroscienze che propongono nuovi confini e nuove modalità dei processi della conoscenza, l'antropologia, la pedagogia e le stesse scienze filosofiche che leggono i processi di integrazione e di multiculturalità e molto altro ancora tra medicina e sociologia, economia e ambiente.

Proprio in questa direzione, nei prossimi anni verranno pubblicate alcune opere che esprimeranno gli intrecci e le contaminazioni qui sopra richiamate.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.



PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA

Teatro, Comunità e Innovazione

Venti anni di SCT Centre

**A cura di Alessandro Pontremoli,
Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo**

FrancoAngeli 

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate*
4.0 Internazionale (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Introduzione

di *Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione,
Giulia Alonzo*

pag. 9

Parte 1 Introduzione

- 1. Intervista ad Alessandro Pontremoli**
di *Giulia Alonzo* » 15
- 2. Intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione**
di *Giulia Alonzo* » 24
- 3. Arte, ricerca e formazione: SCT Centre tra storia e numeri**
di *Giulia Alonzo* » 38

Parte 2 Sfide e intersectorialità

- 1. Fragilità e Teatro Sociale e di Comunità**
di *Giulia Innocenti Malini* » 59
- 2. Il teatro e la partecipazione civica nella costruzione
di comunità urbane, tra Welfare Culturale
e produzione artistica**
di *Roberta Paltrinieri* » 78
- 3. L'innovazione di comunità come dispositivo trasformativo.
Spazio BAC, il luogo in cui si radica il cambiamento**
di *Tiziana Ciampolini* » 90

- 4. Mille candele per il San Giovanni.
Morte e resurrezione da un male incurabile**
di *Rossana Becarelli* pag. 104
- 5. SCT Centre: un centro per la promozione della Salute
nella Comunità attraverso il Teatro**
di *Marta Reichlin* » 112
- 6. Pedagogia a/e/è teatro**
di *Pier Cesare Rivoltella* » 121
- 7. Il teatro nei contesti di emergenza
e di cooperazione e sviluppo**
di *Egidio Dansero, Riccardo Giovanni Bruno* » 133

Parte 3 Teatralità

- 1. Drammaturgie di passi, di soglie, di racconti.
Le performance *site-specific* di SCT Centre**
di *Roberta Carpani* » 145
- 2. Il teatro, «sventura attraversabile». Scrittura e ruoli
del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità**
di *Davide Cioffrese* » 157
- 3. La *Parata del Minestrone*, ovvero il gioco sovversivo
del teatro**
di *Fabrizio Fiaschini* » 167
- 4. Gioco dell'OCA Remix**
di *Oliviero Ponte di Pino* » 179
- 5. La formazione in Teatro Sociale e di Comunità**
di *Giulia Innocenti Malini* » 197
- 6. Interdisciplinarietà e competenze trasversali
all'Università degli Studi di Torino: un processo generativo
fra ricerca, didattica e terza missione**
di *Rita Maria Fabris* » 205

Parte 4 Storica culturale

1. **L'organizzazione olografica e ambidestra**
di *Lucio Argano* pag. 215
 2. **SCT Centre: vent'anni dentro, con, per la comunità**
di *Claudio Bernardi* » 236
 3. **Arte e Audience Engagement tra dimensione locale ed europea**
di *Alessandro Bollo* » 247
 4. **Torino: l'innovazione artistica e sociale in dialogo con le politiche culturali della città**
di *Francesco De Biase* » 258
 5. **Per un osservatorio culturale proattivo**
di *Antonio Taormina* » 269
- Progetti 2003-2023 SCT Centre** » 279

Introduzione

di *Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Giulia Alonzo*

Il teatro non ha categorie, ma si occupa della vita. Ecco l'unico punto di partenza, e non c'è nient'altro di veramente fondamentale. Il teatro è la vita.

Peter Brook

Nel 2003 nasce a Torino il *Social Community Theatre Centre* (da qui in avanti abbreviato in *SCT Centre*), un'idea ambiziosa e all'avanguardia nello sviluppo di progetti di arti performative con la volontà precisa di avere un impatto trasformativo sulle persone e sui luoghi in cui quei progetti avvengono. Questo è stato possibile grazie a una serie di incontri e circostanze. Il primo incontro è stato quello tra Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, entrambi formati sotto la guida di Sisto Dalla Palma all'Università Cattolica di Milano, con l'idea che il teatro è inevitabilmente azione sociale. Sono i primi anni Duemila e siamo in una Torino di forti innovazioni e di sperimentazioni in cui la cultura diventa collante tra comunità, luoghi e discipline. In questo contesto di sperimentazione si sviluppano i primi progetti intersettoriali di innovazione culturale e sociale, formazione, valutazione. Ed è qui che avviene il secondo incontro, tra l'Università di Torino, Corep e il Teatro Popolare Europeo, che ha reso possibile la formazione di una struttura organizzata e capace di muoversi su più livelli sia nazionali sia internazionali e che ha garantito a quell'idea ambiziosa di diventare una *Scuola*, punto di riferimento per il Teatro Sociale e di Comunità.

SCT Centre basa la propria pratica su un dialogo costante tra la dimensione della ricerca scientifica interdisciplinare, che affonda le sue radici nell'eredità culturale e artistica italiana, dall'antropologia teatrale all'animazione teatrale, dalla narrazione teatrale al teatro educazione, dalla tradizione festiva alle pratiche di Audience Engagement per la partecipazione civica, e la pratica sul campo, "sporcandosi le mani" con le comunità e gli abitanti.

Per i suoi venti anni di attività, *SCT Centre* ha invitato alcuni studiosi e ricercatori a identificare e analizzare i punti di forza di questa molteplice attività, leggendola nel più ampio orizzonte di una storia culturale locale, nazionale ed europea che nei due decenni del Duemila ha fortemente cambiato le pratiche culturali di lavoro con le persone e le comunità.

Il volume offre dunque una visione della storia e dell'identità di un'organizzazione specifica, ma anche un panorama di temi centrali della cultura e del

teatro degli ultimi vent'anni così come tocca sfide di innovazione di grande interesse in ottica di intersettorialità, interdisciplinarietà e nuove professionalità.

Il volume *Teatro, Comunità e Innovazione. Venti anni di SCT Centre* sulla storia di *SCT Centre* è pensato per offrire a operatori e ricercatori nel campo dello spettacolo dal vivo, della cultura, del sociale e dell'educazione, e in generale a chi abbia interesse e curiosità nelle pratiche di inclusione, partecipazione e Welfare Culturale, un efficace e sintetico strumento per orientarsi in un settore in rapido sviluppo, restando fedele alle sue profonde motivazioni etiche. Sono del resto sempre più numerose le istituzioni che riconoscono l'efficacia di questo approccio, strettamente connesso alle attività quotidiane, sul benessere e sulla salute degli individui e delle comunità e sullo sviluppo democratico dei territori.

Per avvicinare i lettori al mondo di *SCT Centre* il volume si apre con le interviste ai due fondatori del Centro, Alessandro Pontremoli e Alessandra Rossi Ghiglione, entrambe realizzate da Giulia Alonzo che ha provato a riassumere la storia di questi venti anni in un capitolo introduttivo che completa e contestualizza le interviste.

Il volume è strutturato in tre sezioni.

La prima, quella più corposa, è dedicata alle sfide e alle intersettorialità, mettendo in evidenza i legami e gli interessi interdisciplinari di *SCT Centre*. In primis il rapporto teatro e promozione della salute con i saggi di Giulia Innocenti Malini, sul tema delle fragilità sociali. Con i saggi di Roberta Paltrinieri sulla partecipazione civica nella costruzione di comunità urbane, tra Welfare Culturale e produzione artistica, e con quello di Tiziana Ciampolini, che ripercorre la storia di Spazio BAC, si affronta il rapporto tra teatro e innovazione sociale. Poi con i saggi di Rossana Becarelli sul progetto all'ospedale oncologico San Giovanni, uno dei primi che ha aperto le porte al rapporto tra *SCT Centre* e le Medical Humanities, e di Marta Reichlin sul tema della salute. Pier Cesare Rivoltella discute il ruolo del teatro nella formazione e nella didattica. Infine, la sezione si conclude con il capitolo di Egidio Dansero e Riccardo Giovanni Bruno sul teatro nei contesti di emergenza e di cooperazione e sviluppo.

La seconda sezione del volume si concentra su alcune dimensioni della teatralità che *SCT Centre* ha esplorato e innovato. Roberta Carpani affronta le performance *site-specific* di *SCT Centre*; l'intervento di Davide Cioffrese è dedicato al ruolo del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità; Fabrizio Fiaschini indaga il format della parata teatrale con la *Parata del Minestrone*; Oliviero Ponte di Pino propone con un capitolo, dal formato non convenzionale, dedicato al Gioco dell'OCA, il nuovo format gaming e teatro partecipativo adottato da *SCT Centre* in alcuni dei suoi più recenti progetti. Giulia Innocenti Malini conclude affrontando il tema della formazione nel Teatro Sociale e di Comunità.

L'ultima sezione è quella storica e culturale, che inquadra il tema del Teatro Sociale e di Comunità e di *SCT Centre* nell'ambito di alcuni ma-

cro fenomeni culturali. Lucio Argano nel suo saggio analizza i potenziali della forma organizzativa; Alessandro Bollo affronta il tema dell’Audience Engagement; la parola “comunità” è il centro dell’intervento di Claudio Bernardi; Francesco De Biase apre la finestra su Torino, tra innovazione e politiche culturali; infine Antonio Taormina pone le basi per una riflessione su *SCT Centre* come un osservatorio culturale.

Nel volume è presente inoltre un box di approfondimento a firma di Marco Cappa e Flora Caputo, sulla costruzione della matrice dei dati che ha permesso l’analisi delle progettualità di questi venti anni.

Conclude il volume l’elenco dei progetti realizzati dal 2003 a oggi da *SCT Centre* e una infografica per restituire e sintetizzare in un’immagine questo lungo percorso.

Non sarebbe stato possibile realizzare questo volume senza il generoso contributo di pensiero di tutte le autrici e gli autori dei saggi qui raccolti, che hanno accolto con entusiasmo la sfida di leggere un’epoca culturale e artistica, quella dei primi venti anni del Duemila, e il ruolo giocato da *SCT Centre* in questo tempo. Un grazie particolare a Francesco De Biase per aver sostenuto con convinzione l’opportunità di dare vita a un volume come questo e a tutte e tutti i collaboratori di *SCT Centre* che hanno affiancato la vasta raccolta di dati per il volume e che soprattutto hanno fatto la storia di questa organizzazione. Alle persone – cittadini, professionisti, studenti – che in venti anni hanno con noi costruito l’esperienza umana, artistica e culturale di *SCT Centre* va la nostra profonda gratitudine per la fiducia e la speranza condivisa verso un presente e un futuro migliore.

Parte 1

Introduzione

1. Intervista ad Alessandro Pontremoli¹

Teatro, Sociale, Comunità: per quali radici storiche e filosofiche SCT Centre trova il suo centro in questi tre termini?

L'idea di Teatro Sociale nasce dalla concezione che Sisto Dalla Palma aveva del teatro, una concezione che risale alla figura di Mario Apollonio, suo maestro all'interno dell'esperienza dei "gruppi" della rivista "Drammaturgia". Alle origini quindi Dalla Palma è dentro l'esperienza teatrale, dentro l'idea di gruppo, di comunità e di teatro che aveva Apollonio. Ed è un'idea che possiamo definire antropologica, perché teorizza il cosiddetto "ternario drammaturgico": applicando il linguaggio contemporaneo alla teoresi di Apollonio, possiamo dire che il teatro è un'esperienza della specie umana, il teatro è connaturato alla specie. È, insomma, una punta dell'iceberg della capacità relazionale della specie, che in quanto specie umana è fondamentalmente sociale, ovvero crea aggregazioni, crea gruppi, crea comunità, e la comunità origina il suo "poeta".

Per Apollonio il poeta è un membro della comunità che si fa portavoce della comunità e la coinvolge nella restituzione dei propri valori, attraverso la creazione di forme che progressivamente passano dal rito al teatro.

Prima ancora di Eugenio Barba, per Dalla Palma, benché molto legato al Terzo Teatro, è più importante la figura di Victor Turner: la comunità genera i propri riti, intesi come protocolli verbali e protocolli di azione, e questi riti sono finalizzati alla trasformazione della comunità, al passaggio da una crisi a una nuova strutturazione della comunità stessa. Il rito ha quindi questa funzione di stabilizzare la relazione e far superare la crisi dentro la comunità.

Nel momento in cui il cerchio della comunità si apre, nascono le forme moderne dell'esperienza teatrale: ed è qui che Victor Turner delinea il pas-

1. Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Storia della danza all'Università degli Studi di Torino. L'intervista è stata condotta e curata da Giulia Alonzo tra novembre 2023 e gennaio 2024.

saggio dal rito al teatro. Il teatro ha l'obiettivo di trasformare la comunità in una *communitas*, ovvero in una realtà talmente coesa e relazionata al proprio interno da poter dar vita alla polis. E questa dimensione politica del teatro, che vede il passaggio da una comunità a una polis organizzata democraticamente, era già presente in Apollonio prima e Dalla Palma poi.

Una concezione del teatro di questo tipo diventa immediatamente applicabile alle problematiche sociali. Per Dalla Palma il teatro è sempre sociale fin dalle sue origini. Tuttavia, egli individua un cambiamento di questo paradigma quando a partire dal Rinascimento, con la nascita del professionismo attoriale, la comunità delega altri a fare teatro al suo posto. La delega è il contrario dell'elezione del poeta, dell'individuazione di un portavoce del coro: l'attore, che conduca la coralità a relazionarsi con sé stessa e con gli altri. L'attore di professione, che ha i suoi primi vagiti nel XVI secolo in Italia, riceve una delega: la comunità rinuncia a dar vita al proprio teatro e delega qualcun altro a farlo per lei. È qui che affondano le radici del teatro di potere, del teatro borghese con la cristallizzazione delle sue forme.

Per Dalla Palma, tra gli anni Settanta e Ottanta, quando lo incontriamo io e Alessandra Rossi Ghiglione, c'è la fortissima esigenza di riportare il teatro alle sue origini sociali e comunitarie. Per Dalla Palma non c'è una grande differenza tra comunità, società e gruppo, sono soltanto dimensioni differenti, tappe quantitative più che qualitative, della propensione sociale della specie, tutte appartenenti alla dimensione della polis come partecipazione diretta.

Qual è il rapporto tra il teatro – e in particolare il nuovo teatro che si è affermato a partire dagli anni Sessanta – e le esperienze di Teatro Sociale e di Comunità?

Gli anni Sessanta e Settanta: è l'epoca delle contestazioni giovanili, del teatro povero di Jerzy Grotowski, della nascita del Terzo Teatro, dell'affermazione di un Nuovo Teatro che si oppone al teatro borghese, del Convegno di Ivrea... C'è l'eredità di Artaud! C'è l'introduzione eclatante del concetto di "laboratorio". Anche prima di Grotowski, l'idea nuova di laboratorio è già presente negli anni Sessanta a Milano, in seno a una serie di esperienze di coinvolgimento dei cittadini che diverranno sempre più frequenti e sistematizzate all'interno del CRT – Centro di Ricerca per il Teatro, che Sisto Dalla Palma fonda nel 1974 e insedia nella profonda periferia milanese a Gratosoglio. La novità è notevole: tutte quelle esperienze avanguardistiche puntavano a coinvolgere le persone nel processo teatrale, piuttosto che allestire prodotti della scena. Non diversamente si muovono in quegli anni le avanguardie del Nuovo Teatro italiano, con quelle forme di sperimentazione che cercano di rompere la quarta parete e di abbandonare la dimensione borghese del teatro, per recuperarne una di natura rituale.

Il Teatro Sociale non è una particolare stranezza in quegli anni, ma si armonizza, all'interno di questo contesto, con le altre forme della sperimentazione: in quegli anni nessuno l'avrebbe definito "Teatro Sociale", cioè di definirlo come qualcosa di diverso dai movimenti culturali di quei decenni. Andare nelle fabbriche, nelle scuole, nei manicomi a fare teatro non era sentito come un qualcosa di inferiore alla messa in scena di un testo, anzi in quegli anni era proprio la messa in evidenza di un teatro che voleva rompere con la dimensione borghese e con la morsa del capitalismo e rivendicava con orgoglio la sua efficacia sociale e trasformativa.

Quali sono le affinità e le differenze con altre espressioni, come "teatro delle persone/teatro persona", "teatro di interazione sociale" o l'Applied Theatre inglese? Si può parlare di "teatro ai margini" o di "teatro del disagio"?

Si tratta di ambiti di elaborazione teorica differente, ma di fatto stiamo parlando dello stesso fenomeno: un teatro fatto insieme alle persone, un teatro con qualche finalità specifica, un teatro applicato al sociale o alla terapia.

Il termine Teatro Sociale nasce all'interno del gruppo di Sisto Dalla Palma. L'"animazione" era un fenomeno praticamente estinto all'inizio degli anni Ottanta e quel termine non era più appropriato, anche perché storicamente ha rappresentato qualcosa di diverso. E allora fu lanciata l'idea di un Teatro Sociale, definizione sulla quale discutemmo per mesi.

Il Teatro Sociale è un po' un termine ombrello sotto cui si possono mettere tante forme codificate e meno codificate di Teatro Sociale. Le forme storiche codificate sono per esempio lo Psicodramma, il Drama Therapy anglosassone, la Danzaterapia, la Danza di Comunità, la Danza Educativa... Cioè tutta una serie di tecniche che hanno diverse codificazioni metodologiche, ma che dal punto di vista fenomenologico sono fra loro molto simili: i soggetti coinvolti sono spesso gli stessi, i conduttori per la maggior parte hanno lo stesso tipo di competenze, ecc. Cambiano le metodologie di applicazione, cambiano i linguaggi o cambiano le teorie. Per esempio, all'Università di Bologna Claudio Meldolesi adottò la definizione di "Teatro di interazione sociale" per indicare esperienze che partivano dal teatro e andavano al sociale e intendevano rinunciare all'estetica dei propri processi e dei prodotti. Queste forme mantengono una forte focalizzazione sulla dimensione artistica del teatro, fino alla teorizzazione del "Teatro sociale d'arte" che fa capo al pensiero di Marco De Marinis e Andrea Porcheddu. Siamo però su una linea diversa rispetto alle esperienze milanesi, prima, e torinesi poi. Nel "Teatro sociale d'arte" prevale una sorta di paradigma del confronto con le forme del teatro "puro", e si arriva a teorizzare la legittimità di quelle sole manifestazioni in grado di gareggiare in "qualità" con la scena professionale, di fatto accentuando una condizione di separatezza con quei processi dal basso che nascono in risposta a bisogni sociali reali.

La separatezza perpetua un modello che è quello del teatro borghese, che è quello della concezione romantica dell'arte, considerata sempre come un prodotto separato dalle prassi del quotidiano.

Il teatro non smette di essere teatro per il fatto di avere un'altra forma e adottare altri linguaggi rispetto a quelli del teatro borghese. Parte dagli stessi elementi di base, ma poi non ha gli obiettivi di perpetuare una separatezza, ma di condurre a una condivisione.

Il teatro è “una forma d'arte partecipata”. Anche l'arte figurativa oggi va in questa direzione (Bourriaud): non c'è più l'autore, non c'è più il soggetto, non c'è più l'oggetto, ma una dimensione collettiva di condivisione del senso.

Abbiamo oggi raggiunto quella che Sisto Dalla Palma definiva una “teatralità diffusa”. Si tratta del ritorno alle “culture della rappresentazione”, come le ha definite Raimondo Guarino, un ritorno alla “teatralità diffusa”, di cui parlava Dalla Palma, che indica il riconoscimento e l'attivazione di comportamenti intrinsecamente teatrali nella vita delle persone.

Arriviamo a SCT Centre. Che cos'è e come nasce?

Nasce dalla ripresa di un rapporto di amicizia e collaborazione tra me e Alessandra Rossi Ghiglione, è perciò legato alla nostra storia personale. Entrambi veniamo dall'Università Cattolica di Milano e dal comune maestro Sisto Dalla Palma e lavoravamo nello stesso gruppo di ricerca. Nel 1996 io arrivo a Torino per insegnare al DAMS e scopro che Alessandra Rossi Ghiglione collaborava come dramaturg con il Teatro di Impegno Civile di Pietra Selva Nolicchia, una forma di Teatro Sociale sul territorio torinese. Ci incontrammo per un caffè e decidemmo di riprendere a lavorare sui temi che avevano caratterizzato la nostra ricerca anni prima, quando ancora entrambi collaboravamo con Dalla Palma.

Il DAMS era incardinato nella Facoltà di Scienze della Formazione (ex Magistero). Era l'unico caso in Italia, perché i corsi di laurea in DAMS afferivano di solito alle Facoltà di Lettere. Questo ha inevitabilmente portato a far convergere sulle problematiche dell'educazione sociale tante discipline dello spettacolo, di cui sono stato un po' pioniere. Infatti, il Vice Preside di Facoltà di allora, il grande storico e teorico della pedagogia Giorgio Chiosso, mi propose di inventarci un insegnamento che rispettasse la struttura teorica della teatrologia, ma fosse utile anche a un educatore per acquisire competenze spendibili nella sua professione, quali la capacità di coinvolgere i gruppi e le comunità attraverso il teatro. Inventammo così “Teoria e tecnica del teatro educativo e sociale”, per insegnare l'utilizzo del teatro agli educatori nei contesti formativi.

Tornando a *SCT Centre*: nasce da una ripresa di un rapporto che io avevo con Alessandra e mettendo a frutto quello che avevamo fino a quel momento promosso singolarmente sul territorio.

Qual è il senso politico del Teatro Sociale e di Comunità? Quale può essere il suo impatto sugli “utenti” e sul contesto sociale?

La portata politica del Teatro Sociale e di Comunità si colloca alla convergenza di due tipi di esperienze: quella del teatro e quella della performance. Non parlo della performance come forma d'arte contemporanea (anche, certamente, ma non solo): faccio riferimento ai performance studies, secondo i quali tutti i comportamenti della specie sono da considerarsi performativi. Alcuni di questi comportamenti sono dei rituali quotidiani non sempre del tutto consapevoli, altre azioni sono invece volutamente e scientemente performative.

Il teatro è riportato alla sua origine corporea, all'essere una declinazione dello statuto del corpo. Judith Butler ha recentemente teorizzato, in un volume particolarmente significativo, il valore performativo dei corpi nello spazio pubblico. Il radunarsi fisico delle persone in uno spazio pubblico è un atto performativo, che richiama un'attenzione specifica sull'esistenza di questi corpi. Esclusi, soggetti ai margini della società, non riconosciuti, a cui non è mai stata data voce perché non hanno statuto sociale (un po' come accadeva agli attori in epoca medievale) si radunano nello spazio pubblico, presentano il loro corpo come un dato di estrema concretezza in una azione performativa collettiva: questo presentarsi ha un alto valore politico, rivoluzionario. In questo modo i corpi esposti rivendicano una voce, una presenza, un'esistenza, un'attenzione, un riconoscimento.

Il Teatro Sociale parla quindi di partecipazione ben prima che si parlasse di Audience Engagement e Audience Development. Che cosa implica in termini di rappresentazione e in termini ludici per gli utenti la partecipazione a un progetto di Teatro Sociale?

Il teatro che ha bisogno del “pubblico” non è il Teatro Sociale. Il Teatro Sociale, infatti, non ha un pubblico, ha una comunità di riferimento. In una determinata esperienza di Teatro Sociale è possibile che alcuni partecipanti non abbiano all'origine alcuna comunità di riferimento: per come è metodologicamente impostato il Teatro Sociale, che è sempre inclusivo, il momento del processo laboratoriale e quello della restituzione spettacolare pubblica costituiscono essi stessi luoghi e tempi in cui sperimentare, anche solo per la durata del progetto condiviso, una comunità di pratica, una comunità di condivisione di quello che sta accadendo.

Il Teatro Sociale non frequenta i teatri stabili, non frequenta i teatri tradizionali, non stabilisce relazioni con questo tipo di produzione, perché il concetto di produzione nel Teatro Sociale è molto complesso e deve essere in continuità con la stessa comunità che lo genera. Nessuno è mai lasciato solo.

Per questo non ha bisogno di Audience Engagement, anzi il Teatro Sociale è esso stesso uno strumento potente di Audience Development e Audience Engagement, perché non solo è in grado di aggregare, ma anche di creare pubblico per l' "altro" teatro. Ha infatti il potere di richiamare le persone intorno al processo della rappresentazione, dell'auto-rappresentazione o anche della sola presentazione. Questa familiarità coi meccanismi della rappresentazione che acquista chi ha fatto questa esperienza di Teatro Sociale, porta talvolta anche a diventare pubblico di tutta la fenomenologia teatrale.

Qual è il passaggio dall'essere comunità all'interno del Teatro Sociale al creare comunità empowered? Come si crea empowerment?

L'*empowerment* è il risultato di una metodologia rigorosa che abbiamo elaborato, sperimentato e studiato negli anni anche in dialogo costante con la scuola milanese capeggiata da Claudio Bernardi e portata avanti da Giulia Innocenti Malini e Fabrizio Fiaschini. L'*empowerment* si crea nel momento in cui chi non è abituato ad avere voce nei contesti sociali acquisisce grazie al teatro gli strumenti (uso del corpo, uso della voce, comportamenti ludici, dinamiche di comprensione dei ruoli sociali e personali, ecc.) per diventare protagonista della propria vita. Il coinvolgimento all'interno dei gruppi genera benessere e aiuta a mettere in gioco sé stessi. Il Teatro Sociale e di Comunità diventa una palestra della relazione sociale, degli incontri sociali nella vita di quotidianità.

È stato sperimentato che le *soft skills* sono acquisite più rapidamente attraverso l'esperienza teatrale che non con strumenti di natura sociologica. L'universo ludico e teatrale è in grado di restituire ai soggetti capacità e potere di agire per affrontare i cambiamenti radicali e preoccupanti della nostra epoca. Le *soft skills* così guadagnate aiutano le persone ad affrontare le trasformazioni e i cambiamenti, rimanendo saldi nel proprio statuto integrato.

Pedagogisti, economisti, medici, sociologi, neuroscienziati, ecc. hanno tutti compreso la necessità di studiare l'esperienza teatrale, perché ne riconoscono l'efficacia in termini fisiologici, biologici, neuroscientifici, culturali ecc.

SCT Centre ha da subito avviato corsi di formazione. Perché avete sentito questa esigenza e chi sono le persone che seguono questi corsi? Vi siete ispirati ad altri modelli formativi?

L'esigenza di formare è assolutamente fondamentale. Anzitutto per le persone comuni, che utilizzano le competenze acquisite per formare sé stesse. Si tratta di persone che hanno una curiosità specifica per l'auto-formazione.

In seconda istanza la formazione nell'ambito del Teatro Sociale risponde

all'esigenza di varie categorie professionali (del sociale e della cultura) di apprendere metodi, strumenti ed elementi che permettano un arricchimento della loro tavolozza di lavoro. Abbiamo formato educatori, medici, infermieri e in generale operatori della cura da un lato, e dall'altro operatori culturali.

Le tecniche di partenza erano quelle che diceva prima della "Teoria e tecnica del teatro educativo e sociale"?

Inizialmente non ci siamo appoggiati ad altre tecniche, siamo partiti dai linguaggi del teatro occidentale, ma sempre pronti a metterli in discussione nel confronto con le tecniche di altre culture teatrali. Un po' come accadeva nel Terzo Teatro, che si valeva dell'antropologia teatrale barbiana per andare alla ricerca delle radici di un sentire teatrale comune della specie, al di là delle diverse culture.

Siamo stati inevitabilmente costretti a confrontarci con tecniche di varia natura. Per poter dimostrare che le nostre tecniche e le nostre esperienze erano efficaci sul piano educativo, formativo, terapeutico, relazionale, dovevamo sperimentare strumenti che venivano da altre discipline e soprattutto adottare strumenti di osservazione e di valutazione.

Fin dagli inizi ci siamo confrontati con gli strumenti delle Scienze dell'Educazione, poi con quelli della terapia, della pedagogia medica, della sociologia, strumenti che sono in parte qualitativi e in parte quantitativi.

Per valutare l'efficacia del teatro all'interno delle professioni della cura, abbiamo adottato anche lo strumento dell'osservazione etnografica. Siamo insomma passati attraverso ogni tipo di osservazione e valutazione quantitativa e qualitativa e questo ci ha costretti a riflettere sulla struttura dei nostri esercizi, sulla osservabilità dei processi ecc.

A proposito di ruolo ibrido: lei è professore all'Università di Torino ma è anche tra i fondatori e animatori di SCT Centre. Come si tengono insieme questi due ruoli e quali sono i rapporti tra questi due mondi?

È inevitabile che ci sia questa relazione e questo scambio: Alessandra è stata professoressa a contratto per UniTO, io sono stato spesso coinvolto sul versante della formazione pratica all'interno dei corsi *SCT Centre*. Quindi il rapporto con l'università è strettissimo. All'inizio del percorso era meno strutturato, oggi passa attraverso delle convenzioni che lo rendono più istituzionale e permanente.

Io rappresento un anello di congiunzione, una sorta di ponte che si proietta verso altri colleghi di altri mondi disciplinari e altre metodologie di ricerca. Non dimentichiamo che *SCT Centre* è un centro di ricerca-azione, quindi conduce ricerca mentre agisce all'interno dei progetti.

In questi vent'anni SCT Centre è cambiato molto, ma è cambiato molto anche il mondo dove viviamo. Forse il cambiamento più evidente è l'avvento delle tecnologie digitali e dei social network che hanno rivoluzionato il nostro quotidiano. SCT Centre è cambiato grazie e/o a causa di queste tecnologie digitali e dei social?

Credo che il Teatro Sociale non abbia mai avuto alcun problema con lo sviluppo tecnologico; ne ha fatto certamente a meno per molto tempo, perché il teatro ha nel suo DNA una relazione in presenza. Questa obbligatorietà della relazione in presenza è stata messa in discussione dalle neuroscienze, che per condurre esperimenti con la risonanza magnetica funzionale è stata costretta a semplificare le variabili e a rendere accessibile le condizioni sperimentali: ai fini degli esperimenti, per i neuroscienziati fruire la performance attraverso un visore o in presenza è equivalente. In questo modo rimane, però, il dubbio di una eccessiva semplificazione dell'esperienza teatrale nella sua totalità sensoriale. Chi studia e fa teatro sa bene che bisogna sempre avere a che fare con la complessità.

Per quanto riguarda il rapporto col digitale, il Teatro Sociale non ha mai sentito la necessità di un avvicinamento alla digitalizzazione se non in termini di documentazione, che dal punto di vista della tecnologia è "archeologia".

Il Covid-19 ha determinato la necessità di utilizzare alcuni strumenti tecnologici per mantenere la relazione con i soggetti più fragili e marginali e ha permesso di avviare una nuova stagione di utilizzo delle tecnologie per costruire anche una "teatralità" a distanza.

Per questioni professionali mi occupo della relazione fra teatro e tecnologia ed è un tema che in università portiamo avanti da anni. A differenza del Teatro Sociale, le produzioni che vanno nella direzione di utilizzare gli strumenti tecnologici al loro interno richiedono investimenti economici consistenti. Invece il Teatro Sociale ha la caratteristica di essere altamente sostenibile.

SCT Centre festeggia vent'anni. Come si immagina il teatro fra vent'anni?

Nell'immaginario dei suoi operatori odierni il futuro del teatro è visto pessimisticamente, perché si fa riferimento a un modello teatrale che presumibilmente non reggerà ancora per molto. Lo spettacolo di un testo, di una drammaturgia che va in scena con degli attori professionisti per un pubblico pagante in un tempio/teatro all'interno della città è un modello che rischia di vivacchiare fintanto che ci saranno dei governi che riterranno di dover finanziare quel tipo di teatro. Il teatro tradizionale può sopravvivere solo se diventa riflessione seria sulla realtà, se, come nell'antica Grecia, tornerà a porre la comunità di fronte alle sue responsabilità e alla cura di sé stessa. Non so per quanto tempo ancora potremo andare avanti a rappresentare Pirandello.

Se sono pessimista su questo modello di teatro, sono invece molto ottimista sull'esperienza del Teatro Sociale e di Comunità: le persone preferiscono esserci, essere in relazione dentro l'esperienza teatrale, piuttosto che essere fuori a guardare dal buco della serratura. Più il teatro andrà nella direzione del Teatro Sociale più avrà delle chance di essere ancora qualcosa di importante nella cultura e nella società occidentale, recuperando cioè quel ruolo che lo ha reso in passato un motore di civiltà e di ricostruzione di cultura.

Quando il teatro non sarà più considerato solo un'opera d'arte distaccata e separata dalla realtà e dalle pratiche del quotidiano, allora forse tutti torneranno a fare teatro, torneranno a fare un'esperienza per essere trasformati e accompagnati nella propria crescita, nel proprio percorso umano e formativo.

Bibliografia

- Aa.Vv. (2018), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova.
- Apollonio M. (1954), *Attualità del teatro dei vecchi tempi e prospettive sul teatro di domani*, in «Drammaturgia», 1/1, pp. 63-71.
- Artaud A. (1968), *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino.
- Barba E. (1993), *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, il Mulino, Bologna.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di) (2021), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.
- Butler J. (2015), *Le alleanze dei corpi*, Nottetempo, Milano.
- Dalla Palma S. (2001), *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.
- De Marinis M. (2020), *Per una politica della performance*, Editoria&Spettacolo, Milano.
- Grotowski J. (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.
- Guarino R. (2008), *Teatri Luoghi Città*, Officina, Roma.
- Innocenti Malini G. (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, CuePress, Imola.
- Meldolesi C. (1986), *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1/1, pp. 77-151.
- Meldolesi C., Molinari R. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.
- Morteo G.R. (2019), *Ipotesi sulla nozione di teatro*, Edizioni Seb27, Torino.
- Pontremoli A. (2015), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (a cura di) (2007), *Fare teatro sociale, Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma.
- Turner V. (1986), *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna.
- Visone D. (2010), *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano.

2. Intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione¹

Che ruolo ha Alessandra Rossi Ghiglione dentro SCT Centre?

Il mio ruolo è quello di direttrice di *SCT Centre*. Si tratta di una direzione sia artistica che di sviluppo strategico e comprende più azioni. La prima è legata all'identificazione delle scelte strategiche, della visione dello sviluppo di *SCT Centre* e delle diverse aree su cui *SCT Centre* lavora; un lavoro che riflette sull'intersezione tra sfide sociali e artistiche, opportunità esterne e identità profonda di *SCT Centre*.

Un'altra azione è quella di mantenere l'attenzione sulla dimensione metodologica e teatrale nell'attività di *SCT Centre*. Il nostro è "fare teatro" e lo facciamo secondo un approccio specifico, definito da un lungo percorso di ricerca e ricerca-azione.

Poi c'è un'azione legata maggiormente alla dimensione di gruppo di *SCT Centre*, ovvero l'accompagnamento del team con l'obiettivo di costruire un contesto organizzativo di lavoro che abbia le caratteristiche e lo stile di *SCT Centre*, quindi efficacia nella realizzazione dei propri obiettivi, mantenendo sempre uno stile amichevole e umano.

Infine sento la responsabilità di tenere insieme e promuovere nel team la dimensione razionale integrata a quella di visione, ovvero tenere alta la consapevolezza dell'immaginazione e della creatività come risorsa, non solo nell'azione artistica, ma nell'intero modo di approcciare il lavoro e i mondi che incontriamo attraverso il lavoro.

1. Alessandra Rossi Ghiglione è fondatrice e direttrice di *SCT Centre*. L'intervista è stata condotta e curata da Giulia Alonzo tra novembre 2023 e gennaio 2024.

A livello drammaturgico, SCT Centre trova le sue radici nel Teatro di Narrazione e nel Nuovo Teatro. Come si incontra e come si crea la comunità?

L'incontro con la comunità può essere un incontro occasionale che deriva dal fatto che abitiamo un luogo e ne viviamo le relazioni di contesto. Altre volte invece la comunità la si incontra in un'occasione esterna, perché c'è un mandato che deriva da un progetto o da un committente.

L'incontro "reale" con la comunità è un incontro con le persone: dal punto di vista di metodo, è un incontro con le persone che o per ragioni istituzionali (come referenti di associazioni o enti) o perché riconosciute dalla comunità (persone stimate), sono i punti di riferimento di questa comunità.

Nel primo approccio ci interessa comprendere quali sono i racconti che i soggetti della comunità fanno sulla propria comunità, quindi come la raccontano, la vedono e la vivono. Fin da subito cerchiamo un avvicinamento a un'idea plurale di comunità: la comunità è formata da soggetti diversi. Quindi la prima attenzione a non avere una narrazione unica, ma cercare una molteplicità, una dimensione plurale, che a volte può essere anche di grande diversità, di conflitto.

Noi non creiamo una comunità, perché essa esiste indipendentemente dall'azione artistica, esiste in un suo modo di essere. Quello che noi creiamo è la possibilità che la comunità si legga come soggetto plurale e si legga in ciò che non è immediatamente evidente, uscendo o allargando la visione già acquisita che i singoli abitanti hanno. Proviamo quindi a facilitare la presa di consapevolezza delle persone sul fatto che non esiste una visione monolitica della comunità, ma che la comunità di cui sono parte è plurale e che quello che esiste ed è visibile di questa comunità non è l'unica comunità esistente, ma che esistono altre comunità vocazionali, potenziali e sommerse. A cui come teatro possiamo offrire la possibilità di rendersi visibili, essere narrate.

Come diceva Artaud, riuscire a rendere visibile l'invisibile, questa è la funzione del teatro.

Come si porta in scena la comunità?

Nell'approccio di *SCT Centre* non siamo noi a portare in scena la comunità, non è l'artista che arriva nella comunità e decide come una comunità si mostra. Le modalità della messa in scena si costruiscono a partire dal dialogo e capendo insieme quali possono essere le forme possibili di rappresentazione, di comunicazione teatrale.

Noi come artisti abbiamo un'idea delle forme possibili e di come queste forme sono in grado simbolicamente di raccontare – sia alla comunità stessa sia a chi è fuori da questa comunità – dei significati, di attivare degli immaginari. Le modalità sono tante e sono in relazione a quello che le persone della comunità possiedono in termini di risorse creative ed espressive, desideri,

interessi... Quindi una comunità può andare in scena con le proprie danze, i propri canti, una persona può desiderare di raccontare qualcosa di sé, oppure può contribuire con un'autorialità fattiva, contribuendo per esempio alla realizzazione delle scenografie, alla comunicazione, ecc.

Quali sono le specificità della drammaturgia, della regia e degli altri elementi teatrali nel lavoro di SCT Centre?

La competenza drammaturgica in teatro, intesa come la capacità di leggere e definire i contenuti di narrazione che passano attraverso le parole, le azioni, i segni visivi, è sempre stata fondamentale in SCT Centre.

Un primo modo di avvicinarci alle comunità, ai contesti e ai temi che trattiamo è di comprendere di che cosa e con che forma si comunicano e come possiamo raccogliere quelle narrazioni e quei linguaggi che sono intrinseci a quel contesto, che sia un ospedale o una comunità montana, e trasformarli in un'azione teatrale, sapendo che il teatro è fatto di corpi e parole in azione.

Dopo un primo lavoro di lettura drammaturgica del contesto, bisogna costruire una performance efficace nella sua struttura compositiva, architettonica, ovvero dove tutti gli elementi convergono a veicolare passo a passo non solo una narrazione, ma anche un'emozione o un processo di attivazione che ci interessa accada in chi partecipa attivamente alla performance e nel pubblico che guarda e vive l'esperienza teatrale. La scelta della forma della performance – spettacolo, performance itinerante, festa, parata, ecc. – è coerente con l'esperienza di senso di quella comunità e con il tipo di azione che quella rappresentazione vuol offrire al pubblico – vedere, partecipare, immedesimarsi, esplorare, ecc. L'ibridazione delle forme performative con forme ludiche e/o partecipative è un aspetto che recentemente ci interessa molto, così come è sempre stata presente una grande attenzione alla drammaturgia degli spazi, dentro a contesti naturali o architettonici diversi dal teatro, che hanno una storia, un valore d'uso, un valore simbolico, ecc.

La regia è un lavoro su una dimensione visiva, su una coerenza di lavoro stilistico. Ma l'elemento strutturale è quello drammaturgico. In generale la poetica di SCT Centre ha usato alcuni elementi del teatro in modo importante: quello della narrazione teatrale, sia individuale che corale; quello dell'azione fisica, quello del canto. Abbiamo sempre utilizzato la canzone – e questo è anche il portato di alcuni artisti di *SCT Centre*, penso ad Antonella Enrietto e adesso a Viola Zangirolami –, la musica e la canzone come parole, quindi come testo che evoca mondi, che si connette all'immaginario. Sul piano visivo e scenografico, lo spazio reale delle performance è sempre integrato nella drammaturgia, e la scelta per i materiali e i costumi è ispirata alla semplicità e all'evocazione concreta, nella linea suggerita dal teatro di Peter Brook, che considero il mio principale riferimento teatrale.

Che ruolo ha il Dramaturg dentro SCT Centre?²

Il Dramaturg è il principio di lettura del contesto di cui dicevo prima, quindi la capacità di leggere un contesto con uno sguardo capace di cogliere la dimensione dell'azione e della narrazione teatrale implicita nel modo in cui le persone abitano, parlano, si muovono. È capacità di identificare l'immaginario e le narrazioni dell'altro, con grande ascolto e sensibilità, sospendendo il proprio. È un pensiero drammatico che vede personaggi, azioni, conflitti, situazioni nella vita che scorre.

Uno dei ruoli del Dramaturg è quello di continuare a lavorare sulla lettura della forma teatrale che drammaturgia e regia costruiscono, osservando il testo e l'allestimento scenico per domandarsi sempre "cosa dicono", quali livelli di coerenza ci sono tra i diversi segni usati e soprattutto ponendo attenzione a una dimensione di comunicazione, cioè quanto quella forma che si sta realizzando riesce a trasmettere al pubblico, esterno al processo creativo di gruppo, il messaggio che si vuole trasmettere.

Qual è il rapporto tra le finalità artistiche e le finalità sociali di un intervento e come conciliarle?

Per *SCT Centre* non è mai stata una visione duale, ma un approccio fin da subito integrato. Non abbiamo mai pensato che c'è una finalità artistica e dall'altra parte una finalità sociale, perché l'azione teatrale è sempre un'azione che coinvolge la dimensione dell'esperienza umana, quindi del sentire e dell'entrare in relazione con gli altri, e al tempo stesso è una dimensione espressiva e formale. Il teatro è questo anche nei processi creativi che coinvolgono i professionisti, o almeno è quella linea di lettura del teatro di *SCT Centre* e che parte da Copeau. Se è così, ogni proposta teatrale va sempre letta nella sua capacità di creare forme estetiche ed esperienza umana personale e relazionale.

Per noi è un approccio integrato perché solo una buona forma, e questa forma va scelta consapevolmente, è la forma buona per far fare un'esperienza creativa, relazionale, emotiva, di sentimento, di pensiero e di benessere a coloro a cui offriamo di fare insieme teatro. Una cattiva forma invece riduce e limita la possibilità dell'esperienza umana.

Non si attiva un'esperienza profonda né se si lavora senza consapevolezza di ciò che il teatro muove a livello personale e sociale né se si lavora in modo superficiale sui processi creativi e artistici, che devono essere di volta in volta declinati in base alle persone con cui si lavora, al gruppo che si crea, perché non c'è un modello di lavoro o di linguaggio che va bene per tutti, ma deve essere declinato caso per caso.

2. Si veda, in questo volume, il saggio di Davide Cioffrese.

La restituzione pubblica in forma di spettacolo o di performance è un requisito sempre necessario per i lavori di SCT Centre o possono esserci delle alternative? Questi lavori a chi sono rivolti?

Il teatro non è solo un processo creativo, ma è anche un atto performativo quindi esiste il tempo della rappresentazione che è un tempo che è insieme di comunicazione e di rito ovvero di convocazione di una comunità intorno a un'azione dal vivo e performativa.

Metodologicamente, il momento della messa in scena della comunità è molto importante, ma il punto centrale rimane in quale forma. Ci sono comunità per le quali non è possibile andare in scena perché l'esposizione della propria voce e del proprio corpo non è sostenibile, diventa troppo faticosa o dolorosa. Una strada che abbiamo percorso spesso è quella di utilizzare i professionisti, gli attori e le attrici di *SCT Centre* come mediatori: quella che va in scena è magari la storia o la visione di vita di un paziente, ma non vanno in scena la sua voce e il suo corpo.

Un'altra strada è stata quella di scegliere comunicazioni che non siano necessariamente spettacolo, ma per esempio possono essere installazioni. La creazione passa attraverso la presentazione di oggetti, di elementi scenografici, di fotografie, di video...

La restituzione del processo è parte del processo di *empowerment*, senza si rischia di rimanere chiusi in una dimensione che appartiene ad altre modalità di lavoro, legittime, ma che non raggiungono l'obiettivo di trasformazione delle relazioni tra un gruppo e ciò che sta fuori da quel gruppo. La messa in scena, in qualsiasi forma e con i propri tempi, è sempre un grande passaggio e implica un intenso momento di lavoro comune e un'autorialità sempre condivisa, anche quando non c'è la dimensione attoriale dei partecipanti. Fare una rappresentazione pubblica cambia quello che vivrai e sarai in quella comunità, è un grande passaggio di crescita e di apprendimento personale e sociale.

Senza quell'aspetto si perde la potenza che il teatro ha come azione civica e sociale.

Come scegli i progetti sui quali lavorate?

A volte scegliamo e a volte siamo scelti.

A volte scegliamo perché cogliamo delle occasioni e quindi la scelta è all'interno di una visione di temi, di sfide e di urgenze che sentiamo nella realtà che viviamo. In questo senso abbiamo anche il privilegio e il vantaggio di aver costruito relazioni con tanti mondi e settori diversi che ci aiutano ad anticipare qualcosa che esiste ma non è ancora visibile, non è ancora studiato. Quindi a volte la scelta deriva dal fatto che siamo in un ascolto molto vivo, molto vicino alle persone, alle comunità, ai professionisti immersi nei

contesti sociali e capiamo di cosa è urgente parlare e quindi sviluppare un'azione artistica teatrale su quei temi.

Altre volte siamo scelti perché conoscendo la pratica che mettiamo in campo, veniamo chiamati. Spesso questo accade fuori dal mondo della cultura, da quei mondi che riconoscono alla pratica teatrale la capacità di facilitare e intensificare dei processi di cambiamento o di conoscenza all'interno dei propri contesti.

Da dove arriva il sostegno finanziario dei progetti sui quali lavorate?

Il sostegno finanziario è l'esito di un lavoro di fundraising perché *SCT Centre* non riceve finanziamenti pubblici strutturali. Non è finanziato né dall'Università di Torino né da Corep, ma entrambi, che costituiscono *SCT Centre*, possono fare azioni di fundraising per sviluppare le azioni di *SCT Centre* e così contribuire al sostentamento della dimensione organizzativa, che è diventata oggi la sfida maggiore.

Quindi, in parte minoritaria e non continuativa, *SCT Centre* ha avuto finanziamenti pubblici, come il FUS per progetti speciali o per alcuni anni è stato finanziamento sulla legge 58 della Regione.

Altri finanziamenti vengono da investitori sociali come fondazioni bancarie, da finanziamenti europei, o da soggetti privati che investono su azioni che *SCT Centre* può realizzare per obiettivi condivisi o per progetti che gli vengono chiesti.

Poi una piccolissima parte è il privato individuale attraverso i percorsi di formazione.

C'è un limite che anche il Teatro Sociale e di Comunità non può superare nella narrazione del reale, nell'esplorare ed esporre il privato delle persone o qualsiasi tema e qualsiasi limite è concesso?

C'è e ci deve essere sempre un limite, che è il benessere delle persone, nessuna azione teatrale può andare contro la dignità della persona e il benessere, in termini di salute mentale ma anche di dimensione pubblica che ogni singolo individuo ha.

Questa è per noi un'attenzione prioritaria e propria di tutto il Teatro Sociale, chi lo fa veramente. Abbiamo visto usare il vissuto degli altri, manipolare le persone inducendole a esporsi, ma questo per noi è eticamente impossibile, perché se il teatro ha un senso è che fa bene all'essere umano, non deve fargli male.

Questo approccio implica però una grande consapevolezza da parte di chi conduce: a volte le persone nei processi si aprono molto ma si aprono perché desiderano aprirsi in quel determinato momento, può accadere in un

incontro, in un'intervista, in un laboratorio. Ma il fatto che si siano aperte in quel momento non vuol dire che vogliono che quell'apertura, che magari è un gesto o un racconto autobiografico e anche non autobiografico, diventi comunicazione pubblica.

Il professionista deve essere fortemente consapevole di cosa possa significare rendere pubblica quell'apertura, avvenuta in un momento privato e intimo.

Noi, per esempio, spesso condividiamo i copioni con le persone con cui li abbiamo costruiti, in modo da comprendere se i contenuti che sono emersi sono raccontabili in quella forma lì. Ma prima ancora di far vedere il copione c'è un dialogo costante. Tutto si fonda su una relazione di fiducia che non va mai tradita. La posizione del professionista è di grande potere e deve essere consapevole di come poterlo gestire.

Per *SCT Centre* non esiste il fatto che in nome dell'arte (l'arte per l'arte) posso fare qualunque cosa, perché non esiste mai un bene maggiore della persona che ho davanti.

E dopo i vostri interventi cosa succede? Nel senso, come reagiscono le comunità nell'essere portate in scena? E le istituzioni con cui lavorate, come reagiscono ai vostri interventi? E infine che traccia lasciano i vostri interventi?

Il dopo è l'oggetto di un pensiero che sta già all'inizio. Fare Teatro Sociale e di Comunità significa essenzialmente occuparsi del dopo, cioè occuparsi del cambiamento, della trasformazione che ci aspettiamo si inneschi, non dico si realizzi, ma si inneschi all'interno di una comunità o a un gruppo di persone grazie al nostro processo di intervento.

In questi venti anni sono molto cambiate le parole che usiamo, inizialmente parlavamo di cambiamento, di trasformazione, oggi si parla di impatti, ma sostanzialmente ci domandiamo che cosa succede quando necessariamente il teatro se ne va. Perché il teatro non è fatto per stare sempre in quella comunità o in quel contesto. Il teatro a un certo punto è anche bene che se ne vada e che lasci spazio ad altri soggetti della comunità che già esistono e che magari attraverso quei processi si sono attivati, sono maturati e hanno acquisito delle competenze.

Questo, per esempio, l'abbiamo visto accadere al Distretto Sociale Barolo³ con il progetto *Caravan Next*⁴ o nel lavoro fatto nel quartiere Aurora,⁵ dove grazie a un nostro intervento per la prima volta le associazioni del Distretto si sono incontrate e quelle di comunità attive sul quartiere si sono parlate in

3. Si veda, in questo volume, il saggio di Tiziana Ciampolini.

4. Si veda, in questo volume, il saggio di Alessandro Bollo.

5. Si veda, in questo volume, il saggio di Tiziana Ciampolini.

relazione agli spazi verdi del quartiere. Con le associazioni di Aurora abbiamo costruito con loro un atto rituale molto forte, una parata che ha attraversato i giardini e che ha coinvolto centinaia e centinaia di persone, ma a un certo punto, pur risiedendo noi in Aurora, abbiamo dialogato con le associazioni per capire che cosa diventava interessante fare per loro dopo la nostra parata. Alcune di queste realtà (come organizzazioni, associazioni di base e istituzioni) hanno anche cominciato a dialogare fra di loro per fare altre cose che non fossero teatro. Questo è esattamente quello che ci aspettiamo accada in una dimensione di comunità, che si attivino delle relazioni e delle consapevolezze creando delle connessioni che prima non c'erano, partono nuove storie, partono nuove visioni.

Come diceva Peter Brook, il teatro ha una funzione di *animateur*, ovvero l'idea di far percepire alle persone la loro interezza d'anima e quindi il loro infinito potenziale umano, dargli il senso del movimento possibile, di non restare bloccati nella sofferenza o nella condizione in cui si leggono e si sentono. E il teatro è molto potente in questo perché usa dei sistemi simbolici e relazionali che arrivano laddove la dimensione più intellettuale non arriva. Lì è la forza, e per questo va maneggiata con cura.

Com'è cambiato in questi venti anni il rapporto con le comunità e con le istituzioni? Vedi una maggiore attenzione o sensibilità da parte ad esempio delle istituzioni con le quali collaborate?

Con le istituzioni quello che è cambiato è la consapevolezza che la cultura è una risorsa per l'innovazione, la coesione sociale e per il benessere delle persone. Questa è una consapevolezza più trasversale, che vent'anni fa avevano solo alcuni singoli innovatori all'interno di alcune istituzioni. La nostra fortuna è stata incontrare questi innovatori e aver cominciato a fare un percorso di Welfare Culturale quando non si conosceva ancora né il termine né il concetto sotteso.

Oggi c'è maggiore consapevolezza, ma questo non coincide con una maggiore disponibilità a investire sull'opzione di fare dell'arte e della cultura una risorsa che sviluppa cambiamenti nella dimensione sociale, educativa, di salute, ecc.

Alcune istituzioni invece hanno maturato un pensiero in questa direzione, ma parallelamente è aumentato il numero di soggetti che si muovono in questa direzione. Forse non sempre le istituzioni hanno chiara la qualità che si può mettere in pratica, ovvero quali approcci sono capaci di una trasformazione reale, profonda e duratura.

Negli ultimi anni abbiamo notato nelle comunità un aumento della dimensione del rischio della disintegrazione, dell'isolamento sociale, della sofferenza delle relazioni e degli individui. Ci sembra che abbiano meno gioia, meno immaginazione e molta rabbia. Oggi nelle nostre azioni con le comu-

nità sin dall'inizio partiamo dall'idea che l'arte ti aiuta a immaginare futuri possibili, a immaginare relazioni possibili, perché vediamo che c'è un'entropia, una sorta di blocco che prima non c'era. Adesso c'è meno voglia di giocare e per noi diventa un lavoro, una sfida, riuscire a portare il gioco, non come diversivo ma come spazio di libertà e di visione. Questo impegno richiede all'operatore di essere molto più emotivamente attrezzato e forte, perché deve sostenere una sorta di mancanza di energia che c'è dall'altra parte. È una mancanza di sogno, di desiderio, una forma depressiva, e insieme c'è rabbia. Come si gestisce questa rabbia, come si trasforma in desiderio di vita – perché spesso la rabbia è etero e autodistruttiva –, questo è parte del lavoro del teatro oggi.

Quello che vedo è che si deve fare un gran lavoro su di noi, perché dobbiamo arrivare molto più attrezzati per non essere schiacciati emotivamente, e avere quindi le condizioni di equilibrio e forza per capire quali siano i giusti strumenti da utilizzare teatralmente.

In questo senso, SCT Centre ha da subito avviato corsi di formazione. Come si insegna a portare in scena la comunità e qual è il segreto che non si può imparare in un corso?

Abbiamo iniziato da subito a formare perché siamo convinti che c'è bisogno di prepararsi e di avere una formazione specifica: non è sufficiente essere un attore, un regista, un drammaturgo, come non è sufficiente avere delle competenze educative o sociali. Bisogna fare un percorso che aiuti a leggere le pratiche teatrali e gli strumenti teatrali e a scegliere quelle più opportune nei loro impatti sociali, relazionali e di salute. Per fare questo c'è bisogno da una parte di insegnare il teatro, e un certo tipo di teatro ovvero quello che è più efficace per lavorare con le persone, che non è tutto il teatro. Dall'altra parte c'è bisogno di insegnare che cosa vuol dire, per esempio in un laboratorio teatrale, per una persona da un punto di vista affettivo e psicosociale fare un certo esercizio teatrale e andare in scena. C'è bisogno di capire cos'è una comunità, cosa vuol dire condurre una comunità, che cos'è un gruppo, che potere ha e come lo può usare il conduttore, che tipi di rapporti si creano all'interno del gruppo. C'è bisogno di avere una consapevolezza sulle azioni che si fanno per poterle portare avanti in modo efficace.

Quindi c'è da insegnare essenzialmente un pensiero complesso, questione per noi risultata immediatamente evidente. Morin e la sua visione della complessità è stata fin da subito un tema centrale per noi. Ma ne parlava in altro modo anche Brook.

Pensiero complesso vuol dire pensare attraverso più sguardi, da più punti di vista, non solo quello del teatro, perché quello che facciamo non è solo teatro. Questo mestiere, per come lo decliniamo con *SCT Centre* richiede di

essere capaci di apprendere costantemente dagli altri, non pensare di avere la cassetta degli attrezzi chiusa, ma di imparare a conoscere le persone, i linguaggi, le professioni, i settori e il contesto.

Poi c'è bisogno di fare pratica sul campo, perché non impari a fare Teatro Sociale e di Comunità se non vai a bottega. Solo con la pratica si impara come dare misura e a declinare quello che sai. Dentro *SCT Centre* impari uno stile, che per noi vuol dire porsi in modo aperto, creare relazione con chiunque incontriamo e capire cosa ci rende simili.

Nel progetto pedagogico di SCT Centre, che rapporto c'è tra le necessarie competenze teatrali, quelle psicologiche e sociali e le soft skills necessarie per lavorare in gruppo e in contesti spesso difficili?

Le *soft skill* sono quelle competenze trasversali che poi vengono inserite nei processi di lavoro con altri professionisti, come l'essere orientati alla relazione, più che orientati al sé. Quindi la comunicazione efficace, l'empatia, mettersi in una disposizione di accettare che il punto di vista dell'altro è legittimo e ha diritto di esistere. Quando parlo di punto di vista intendo sia il punto di vista disciplinare, perché viene da un medico, per esempio, sia quello personale e sociale, per esempio il punto di vista di un abitante di periferia arrabbiato e che ce l'ha con i migranti. La diversità è un valore che ti obbliga a metterti in movimento e mette in discussione le tue certezze, che siano le tue certezze artistiche, umane, professionali. Ci vuole un grande equilibrio nel lavorare con l'altro e nell'accettazione della diversità: un equilibrio che implica sia l'essere aperti e conoscere il valore degli altri e allo stesso tempo comprendere e mettere sotto osservazione quali sono le proprie risorse, le proprie consapevolezze, le proprie certezze.

È un equilibrio dinamico e saperlo gestire è secondo me il segreto più profondo del lavoro artistico con le persone che non sono professionisti e la possibilità reale di trasformarsi. Cioè se pratici il Teatro Sociale e di Comunità non puoi pensare che la trasformazione non ti riguarda, perché noi ci trasformiamo insieme agli altri, devi prendere il rischio di essere aperto al cambiamento e allo stesso tempo avere la consapevolezza che hai la responsabilità del rischio che gli altri si prendono.

Chi sono le persone che si iscrivono ai corsi di SCT Centre, qual è il profilo medio dei corsisti di SCT Centre?

Non c'è un profilo medio. All'inizio si iscrivevano molti giovani che stavano studiando teatro, educatori e operatori socio educativi. Poi abbiamo allargato o forse c'è stato più interesse anche da altri mondi, per esempio tutti quegli attori con esperienza già consolidata che lavorano già coi gruppi e che

si interrogano rispetto a come fare del Teatro Sociale e di Comunità di qualità, fuori dall'ottica puramente sociale o animativa.

Oggi abbiamo persone diverse perché offriamo percorsi diversi per intercettare domande e bisogni differenti. C'è il mondo della scuola: abbiamo dei percorsi di base frequentati da insegnanti che cercano nuovi strumenti per fare educazione e didattica in modo innovativo. C'è un'area di psicologi e psicoterapeuti che scoprono il potere del corpo e cercano nelle pratiche teatrali qualcosa che vada a sostenere i processi che mettono in atto con i gruppi integrando la dimensione del corpo-mente. Offriamo percorsi di formazione al Teatro Sociale e di Comunità e in particolare alla drammaturgia e alla regia, e negli ultimi anni lo facciamo nel quadro di una dimensione nazionale insieme all'Università Cattolica di Milano e all'Università di Pavia. Poi ci sono percorsi formativi che facciamo su modelli innovativi che abbiamo costruito, come il lavoro su teatro e matematica per operatori teatrali e per insegnanti, o quello di *SPES Program* sul benessere mentale e la prevenzione della suicidalità degli adolescenti, per operatori educativi e sociosanitari.

Infine ci sono tutti coloro che cercano qualcosa per sé o che, avevano pensato di venire per qualcun altro, e scoprono invece nella pratica il bisogno per sé del teatro, di curare sé, di prendersi cura e di nutrirsi.

SCT Centre ha un rapporto molto stretto con l'università e tu stessa sei stata professoressa all'Università di Torino. Che cosa significa svolgere un ruolo ibrido tra accademia e mondo del lavoro, tra ricerca e pratica?

Da una parte è una condizione di grande opportunità, quasi di privilegio, perché mi ha dato la possibilità di imparare molto e di tenere sempre attivo il cerchio dell'apprendimento che passa dalla riflessione teorica, dalla sperimentazione pratica, a delle ipotesi più metodologiche, con nuovi sentieri di curiosità e di interesse su quello che accade nel reale. È una dimensione costante di ricerca-azione e di innovazione, bella ed entusiasmante e che mi ha consentito nel tempo di conoscere e dialogare con persone molto diverse.

Dall'altra invece ha voluto dire non avere un'identità semplice o meglio riconoscibile. Forse perché siamo anche un Paese dove la nozione di ibrido professionale è molto recente e sostanzialmente non è così acquisita e compresa da farne un elemento di valore sociale. Per come è strutturata la società italiana – e lo dico avendo anche frequentato altri Paesi europei dove non ho mai avuto questa difficoltà – è più semplice definirsi in modo più omogeneo nei fatti e nelle relazioni reali: o sei un artista o sei uno studioso. Siamo un Paese che su alcuni temi resiste, purtroppo, al cambiamento.

Quali sono le difficoltà dell'essere una donna nel mondo del teatro e com'è cambiata la situazione in questi venti anni?

È difficile essere donna in questo mondo: la regia è soprattutto un mondo di uomini, le istituzioni culturali sono spesso mondi governanti più dagli uomini. Le donne sono attrici, sono assistenti alla regia, sono organizzatrici, sono tutte in una dimensione come se ci fosse “un segno del padre” nel mondo della cultura. Il padre è colui che ha un sapere, ha delle regole, crea una “sua” opera e lascia una impronta forte nel modo di entrare nella relazione.

Io invece sono nel segno della madre, che al di là dell'identità di genere, è un approccio diverso alla creazione e alla generatività: la madre è un soggetto e la creazione è sempre un atto multilaterale, cioè qualcosa che avviene con e attraverso la sua identità e con l'altro.

Tutto questo visione “paterna” ha a che fare ancora con un'idea un po' monolitica dell'identità, mentre l'identità può essere molto più fluida in termini di genere e di atteggiamento.

Dopo questi venti anni, al di là del riconoscimento che mi è stato attribuito come artista e persona di teatro, penso che i conti si facciano sulla base di quello che abbiamo fatto, sul valore che abbiamo collettivamente generato in questo lungo processo. Questo collettivo è stata la mia scelta.

Ma pensi che in questi venti anni la questione sulle donne registe è cambiata?

Basta vedere come ne parliamo, non ne parliamo come un dato di realtà. Nella misura in cui esiste una cosa che si identifica come diversa e specifica vuol dire che non è un elemento culturale acquisito e trasversale. Se fosse così non ne parleremo come qualcosa di specifico.

Qualcosa è cambiato, soprattutto nelle organizzazioni culturali, nelle associazioni culturali dove i ruoli sono molto intrecciati, c'è una presenza ideativa e creativa delle donne. C'è un approccio alla dimensione di genere diverso. Però nelle grandi istituzioni culturali e universitarie prevale un vecchio modello, che vede uomini e anziani al potere.

Però dentro SCT Centre non è così...

In virtù di tutto questo abbiamo provato a cambiare le cose. Questo è sempre stato un elemento di forza perché il lavoro è sempre stato quello di capacitazione, cioè di portare un gruppo ad acquisire competenze sempre maggiori e tenere presente che uno sguardo di età e genere diversi sono sempre un valore. Sempre il principio della diversità come valore. Quindi soprattutto negli ultimi anni si è rafforzato un gruppo dentro *SCT Centre* di persone

più giovani, rispetto a me e Alessandro Pontremoli, che stanno diventando fondamentali nello sviluppo di *SCT Centre* a più livelli, da quello ideativo a quello gestionale.

Da chi è composto SCT Centre?

SCT Centre è composto da molte persone. Alberto Pagliarino, Maurizio Bartolini, Fabrizio Stasia insieme a me costituiscono l'organismo che sviluppa la funzione strategiche e di governance. Sono stati i primi allievi vent'anni fa e ora sono nel team di direzione. Ciascuno di noi è anche artista e operatore. Poi c'è un gruppo di persone che lavorano stabilmente con *SCT Centre*, che sono i professionisti di *SCT Centre*: Elena Cangemi, Francesca Carnevali, Viola Zangirolami, Mariligia Di Stasio, Alice Gamba, Fabiana Re. Hanno diverse competenze, dalla pedagogia, alla comunicazione, all'educazione, al teatro, alla danza e svolgono più funzioni che sono inerenti alla produzione teatrale, agli interventi di Teatro Sociale e di Comunità o alla gestione e all'organizzazione. C'è Antonella Enrietto, attrice, che con me ha creato la compagnia Teatro Popolare Europeo nel 2004. E c'è Alessandro Pontremoli, con cui tutto è iniziato e prosegue in un costante e prezioso dialogo sul senso del teatro oggi e con cui costruiamo spazi innovativi in università. Poi ci sono una decina di artisti e operatori con cui continuiamo a lavorare su specifici progetti, come Maurizio Agostinetti, o con cui iniziamo nuove strade di collaborazione, come Gimmi Basilotta. Ognuno di noi del team ha una funzione prevalente, ma spesso assumiamo più competenze e più ruoli perché come impresa culturale creativa ci siamo trovati necessariamente a sviluppare professioni ibride. Questo ci aiuta a vedere le diverse questioni che sviluppiamo da più punti di vista, facilitando un lavoro di team. Non c'è mai stato un conflitto e credo grazie anche al fatto che si conosce e si comprende il lavoro dell'altro, si sa cos'è la fatica, la complessità e la sfida di quel lavoro.

Tu sei tra le fondatrici del Cultural Welfare Center: secondo te il Teatro Sociale e di Comunità può essere un esempio di Welfare Culturale?

Senz'altro. In qualche modo *SCT Centre* nato nei primi anni Duemila ha anticipato, con i progetti partiti nel 2003 con il mondo della sanità, i principi del Welfare Culturale, ovvero la nozione che l'arte e la cultura sono risorse di coesione sociale, di benessere e salute pubblica. Nel 2011 ho scritto un libro, *Teatro e Salute*, che mostra come nel teatro, così come presentato nelle pratiche dei maestri pedagoghi del primo Novecento a cui facciamo riferimento per la metodologia di *SCT Centre*, vi siano principi fondamentali per lavorare alla promozione delle salute anche in un'ottica non terapeutica: il

lavoro sul corpo-mente, sulle relazioni, sulla narrazione e molto altro. CCW è nato nella primavera del 2020, come un'organizzazione di pensiero mettendo insieme studiosi e professionisti con la finalità di studiare la nozione di Welfare Culturale e di promuovere in termini di *advocacy* la rilevanza per le sfide sociali contemporanee.

SCT Centre *tra vent'anni?*

Se tra vent'anni le persone avranno ancora desideri, sogni, sofferenze, gioie, bisogni, se le relazioni umane saranno fatte ancora della vicinanza e del contatto dei nostri corpi, se avremo ancora bisogno di incontrarci, creare, rappresentare, condividere, fare festa, raccontarci delle storie, giocare, imparare, immaginare e anche sognare... Se tutto questo ci sarà, ci saranno ancora le ragioni per *SCT Centre* di esistere, qualunque sarà allora il suo nome e la sua forma organizzativa.

Credo che il risultato maggiore raggiunto in questi primi venti anni, al di là di avere creato una visione del teatro e una pratica teatrale efficace, è quello di aver creato un gruppo di persone. Insieme a loro ho dato vita a un'esperienza che ha una forma. Potrebbe cambiare la forma, ma le persone e il senso con cui facciamo teatro è quello che vorrei restassero. Un teatro necessario, o come dicevano i greci *kalos kai agathos*, bello e buono.

Per me ho un desiderio. Gli ultimi anni sono stati di grandi responsabilità, di accompagnamento alla nascita di un'organizzazione strutturata e solida, un lavoro sul *management*, sulla *governance* e sulla crescita del team. Vorrei per il futuro un ruolo diverso, poter avere la libertà di stare di più nella dimensione della creazione artistica e della ricerca, per continuare a costruire le possibilità teatrali del Teatro Sociale e di Comunità.

3. Arte, ricerca e formazione: SCT Centre tra storia e numeri

di *Giulia Alonzo*¹

1. Introduzione

Osservare la storia di *SCT Centre* nel compleanno dei suoi venti anni, per una giovane studiosa che si affaccia al mondo della ricerca, vuol dire confrontarsi con il mondo della pratica e della teoria di un pezzo di storia del teatro nazionale e non solo. Come si è visto in queste pagine, *SCT Centre* è sinonimo di innovazione: culturale, sociale e di sviluppo di comunità territoriale. Ma per arrivare a come *SCT Centre* si presenta oggi, diventa importante fare un passo indietro, un passo lungo oltre venti anni, per ripercorrere la storia di questo Centro e delle persone che lo hanno fondato e animato.

In questo saggio si prova a raccontare i venti anni di *SCT Centre*: la prima parte storiografica inizia da una serie di interviste ad Alessandra Rossi Ghiglione nell'estate 2023; mentre la seconda parte presenta *SCT Centre* in cifre. Questa sezione vuole mostrare come la qualità del progetto portato avanti da Alessandra Rossi Ghiglione e il suo gruppo sia affiancato anche da una dimensione quantitativamente rilevante, come il numero di progetti realizzati, i numerosi soggetti e partner coinvolti in oltre venti anni di lavoro, le centinaia di collaborazioni intessute e i legami creati – nazionali e internazionali –, in diversi e molteplici settori di intervento, da quello Educativo a quello Culturale.²

2. Le origini: 2000-2003

Tutto nasce dall'incontro a Torino tra Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, già colleghi insieme all'Università Cattolica di Milano nel gruppo guidato dal professore Sisto Dalla Palma (Dalla Palma *et al.*,

1. Fondatrice del portale TrovaFestival e assegnista di ricerca all'Università Cattolica di Milano.

2. I dati dell'analisi sono frutto di diverse estrazioni da una matrice curata da Alessandra Rossi Ghiglione, insieme a un team composto da Mariligia Di Stasio, Marco Cappa e Flora Caputo.

2005). A Torino nei primi anni Duemila l'amministrazione prova a far dialogare diversi settori proponendo il primo PRU (Piano di Riqualificazione Urbana) in Italia (De Biase, 2022).³ Questo vuol dire avere un'interlocuzione territoriale con tre assessorati distinti, cultura, gioventù e urbanistica/periferia, mettendo subito in evidenza il bisogno di una intersettorialità e un dialogo interdisciplinare tra arte – teatro nello specifico – urbanistica e psicologia per ripensare la città culturale come progetto politico (Argano, 2021).

Nel primo anno del progetto cittadino *Teatro e Periferie*, Rossi Ghiglione è tra gli artisti coinvolti a Mirafiori Sud, con un gruppo di ex operaie Fiat e uno di giovani immigrati albanesi, con un lavoro di drammaturgia dell'esperienza che porta allo spettacolo di narrazione *Oltre la Fabbrica* (2002), progetto seguito da Alberto Pagliarino, allora tirocinante.

È in questi anni che matura la riflessione sul passaggio metodologico dal concetto di "Teatro Sociale" a quello di "Teatro Sociale di Comunità", introducendo quindi la nozione di Comunità (De Piccoli, 2015) e il loro coinvolgimento artistico come elemento fondante dell'approccio teatrale torinese (Pontremoli, 2008; 2015; Rossi Ghiglione, 2011).

Nel frattempo Rossi Ghiglione lavora con l'Archivio della Teatralità Popolare diretto da Luciano Nattino per Casa degli Alfieri a Castagnole Monferrato, Terre di Racconti il progetto di narrazione di comunità con gli Eco-musei della regione Piemonte sul patrimonio immateriale (2001-2004) che coinvolge anche l'attrice Antonella Enrietto, gettando le fondamenta del Teatro Popolare Europeo (Rossi Ghiglione, 2013).

Una fase di creazione di legami artistici, un momento di sperimentazione in cui si mette a fuoco un approccio che coniuga il lavoro di Teatro Sociale, a partire dagli insegnamenti e dalla metodologia del professore Sisto Dalla Palma (2001), con il lavoro di rigenerazione urbana e di Audience Engagement, con le narrazioni di comunità e con le prime esperienze internazionali di teatro in contesti di emergenza e diversità culturale.

3. La fondazione artistica e metodologica, la formazione e l'intersettorialità: 2003-2009

Rapporto tra pratiche artistiche, ricerca e formazione

Sin dalle origini è stato portato avanti un percorso connotato dalla stretta relazione tra pratiche artistiche e di ricerca.⁴ Questa componente ha consentito di costruire quel circolo virtuoso tra una pratica artistica e il lavoro del professionista del teatro che permette di comprendere nel processo creativo

3. Si veda, in questo volume, il saggio di Francesco De Biase.

4. Si vedano, in questo volume, le interviste ad Alessandro Pontremoli e ad Alessandra Rossi Ghiglione.

elementi della teatralità che altrimenti non si comprenderebbero in modo così immediato con la sola ricerca teorica (Grotowski, 1970). Aspetti più difficili da concepire fuori dalle prassi. Avere un *habitus* mentale più intellettuale ha consentito al gruppo di *SCT Centre* di possedere non solo capacità di ragionamento astratto ma soprattutto capacità di analisi metodologica su ciò che viene fatto, per poterlo trasformare in una modalità di lavoro. Inoltre questo approccio consente di accedere a studi di altri settori, con un approccio più facile ad altre discipline anche non umanistiche.

Questo aspetto dialogico tra mondo accademico e mondo delle prassi, l'osservazione di un bisogno di nuove competenze per agire attraverso il teatro e la cultura in contesti sociali con la capacità di produrre *empowerment* (Appadurai, 2018; Nussbaum, 2012) e impatti sociali significativi e duraturi (Paltrinieri, 2022), puntando sulla centralità della cultura (Ponte di Pino, 2023) ha portato nel 2003 a un primo corso di formazione per operatori sostenuto e partecipato da territorio, università e teatro, con diversi soggetti tra cui Città di Torino, Regione Piemonte, Università di Torino e la Compagnia la Casa degli Alfieri.

Nel 2004 nasce il primo Master di Teatro Sociale e di Comunità,⁵ gestito da Unito con Corep, nel quale si è proposto un percorso formativo che coniugasse la teoria universitaria con l'esperienza pratica, proponendo tirocini nei progetti di rigenerazione urbana e di innovazione sociale e artistica a Torino (nell'ambito del PRU e grazie alla collaborazione con i professionisti sociali del comune, delle cooperative e della ATC) e a livello nazionale (Rossi Ghiglione, Pagliarino, 2007).⁴ Il risultato è stato la formazione di una generazione di operatori capaci di pensare in termini metodologici, ma al contempo capaci di agire in termini professionali e artistici. Alcuni di questi operatori, tra cui Maurizio Bertolini e Fabrizio Stasia, andranno ad ampliare il nucleo storico del *SCT Centre*, costituito da Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Alberto Pagliarino, Antonella Enrietto.

Il lavoro con la sanità e le Medical Humanities

In questo periodo inizia anche il lavoro intersettoriale con la sanità in ottica di Medical Humanities e Welfare Culturale: nel 2003 si realizza il primo progetto con l'ASL sulla valorizzazione delle competenze femminili (Nicolò, 2007); nel 2004 si avvia la collaborazione con le Facoltà di Educazione Professionale e di Infermieristica dell'Università di Torino, iniziando a ragionare su come il teatro possa avere un impatto sia sulla dimensione di benessere sia sulla dimensione delle competenze degli operatori delle professioni sanitarie nel loro lavoro di cura (Alastra, 2021). Da questo si sviluppano delle linee di lavoro interne all'alta formazione e si inizia a parlare

5. Si veda, in questo volume, il capitolo di Giulia Innocenti Malini sulla formazione.

dell'arte come pratica che promuove salute, quella che oggi viene definita come Welfare Culturale⁶ (Cicerchia *et al.*, 2020; Manzoli, Paltrinieri, 2021), distinguendosi dalla dimensione teatroterapeutica. Le arti performative e le narrazioni di comunità sono pratiche di attivazione di processi di consapevolezza, di legami, di autocura, di immaginazione, di ibridazione con altri soggetti sociali esterni di un corpo sociale che non coincide solo con una comunità ospedaliera o con un gruppo professionale (Alonzo, Ponte di Pino, 2021). Nell'alta formazione e nella formazione permanente rivolta ai professionisti si sperimenta come le arti teatrali e il Teatro Sociale e di Comunità in particolare possono formare altre professionalità su aree di competenza specifiche che sono quelle essenzialmente comunicative e relazionali. Il teatro aiuta a formare competenze, con un impatto sul benessere⁷.

Sempre in collaborazione con l'Università di Torino, grazie anche all'incontro con la professoressa Patrizia Lemma, del Dipartimento di Sanità Pubblica, nel 2005 *SCT Centre* ha avviato un processo sulla possibilità di valutazione, cioè come valutare sia le attività culturali sia l'impatto formativo e trasformativo che ha una pratica teatrale. Questo ha significato per *SCT Centre* da una parte mettere a punto metodologie e strumenti valutativi dialogando con altri settori disciplinari – medico, sociologico, ecc. – e dall'altra impone di pensare fin dall'inizio l'azione di progettazione artistica e culturale come un'azione con degli impatti, misurabili e valutabili.

In questo periodo si avviano due progetti artistici e fondativi di metodo,⁸ poetica e sensibilità per la storia di *SCT Centre*, entrambi sviluppati con la sanità e con condizioni di fragilità. Nel 2004 inizia il lavoro *Lo Splendore dell'Età* (2004-2012)⁹ sull'invecchiamento attivo e il coinvolgimento della comunità territoriale. Questo è anche il primo progetto internazionale in dialogo con l'Odin Teatret di Eugenio Barba, che darà avvio a una lunga collaborazione. Nel 2006 inizia il lavoro artistico *Cantiere Teatrale San Giovanni* (2006-2009), che prende poi il nome di *Sotto il segno del cancro* con l'ospedale oncologico San Giovanni Antica Sede¹⁰ e la rete oncologica del Piemonte Valle d'Aosta, un progetto di sistema longitudinale, molto articolato e che ha incluso dei partenariati nell'ambito sanitario, e nell'ambito culturale pubblico, come il Sistema Teatro Torino, Slow Food e tutta l'area culturale della città (Pagliarino, Rossi Ghiglione, 2007) producendo un reading, uno spettacolo da palco, una performance itinerante *site-specific*, un film e diverse azioni di formazione per abitanti e studenti. Con questo progetto *SCT Centre*

6. Per la definizione di Welfare Culturale si veda Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare culturale*, voce enciclopedia Treccani: www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Welfare.html.

7. Si veda, in questo volume, il contributo di Rita Maria Fabris.

8. Si veda, in questo volume, il contributo di Fabrizio Fiaschini.

9. Si veda, in questo volume, il contributo di Giulia Innocenti Malini sulla fragilità.

10. Si veda, in questo volume, il contributo di Rosanna Becarelli.

inizia a costruire dei modelli artistici che coniugano narrazione e drammaturgia dell'esperienza e realizzano performance *site-specific* e itineranti¹¹. Questo lavoro in oncologia matura altri progetti, tra cui un percorso annuale di formazione delle competenze relazionali e comunicative degli operatori sanitari (*ibidem*).

Le narrazioni di comunità: tra multiculturalità e storia locale

La narrazione è un patrimonio di competenza artistica di Alessandra Rossi Ghiglione e Antonella Enrietto: da questo *SCT Centre* ha sviluppato un'azione artistica connessa ai temi delle narrazioni teatrali di comunità.

Nel 2006, in continuità con la ricerca artistica sulle narrazioni di comunità portata avanti con il progetto *Terre di racconti*, si avvia anche la collaborazione con il Festival di Narrazione di Arzo insieme al quale *SCT Centre* vince due bandi della Fondazione Pro Helvethia, che consentono di realizzare i progetti *Swixx.multi.cool.ti* (2006-2007) dedicato a un lavoro di narrazione di comunità che coinvolge famiglie multiculturali della Svizzera Italiana, con una particolare attenzione ai figli di prima generazione, ma anche operatori sociali, giovani attori, artisti professionisti nella realizzazione di un percorso creativo fondato sulle interviste teatrali (Rossi Ghiglione, 2013). E il progetto *Echos. Il Postale del tempo* (2007-2008) sul rapporto tra tradizione e innovazione, con la raccolta di oggetti e storie delle tradizioni locali di alcune aree interne del Canton Ticino. Lo spettacolo che ne è nato girava su un piccolo autobus delle poste svizzere degli anni Cinquanta riadattato e che diventava, tramite una protesi scenica, un palcoscenico ambulante. In nuce c'è quello che sarà il modello di teatro ambulante su van che sarà poi sviluppato dal progetto europeo *Caravan. Artist on the road* (Rossi Ghiglione et al., 2019).

In questi anni inizia anche una dimensione di lavoro regionale, attivando una collaborazione con la Compagnia Melarancio, diventata poi uno dei partner stabili di *SCT Centre*.

4. La progettazione europea e lo sviluppo artistico: 2009-2013

Progetti di Medical Humanities e la formazione al Teatro Sociale e di Comunità

In questo periodo proseguono le collaborazioni e le linee di lavoro avviate precedentemente, con il settore sanità e quello della formazione. Da un lato si rafforzano le contaminazioni tra il settore sanitario e quello teatrale,

11. Si veda, in questo volume, il saggio di Roberta Carpani.

trovando sempre più affinità nelle definizioni di Medical Humanities; da un altro lato proseguono le collaborazioni e i progetti di formazione al Teatro Sociale e di Comunità in settori differenti.

Su temi diversi – il fine vita, la discriminazione in ambito di cura, il benessere degli operatori, afasia, ecc. – e su richiesta diretta di enti pubblici (ASL, Regione, Circoscrizioni) e privati (Fondazione Faro, Fondazione Molo, ecc.), si sviluppano altri progetti con connesse produzioni di spettacoli e di performance *site-specific*, coinvolgendo artisti, studenti universitari, professionisti dell'ambito, pazienti e abitanti. Tra questi *Conversazioni* (2009-2010) con l'omonimo spettacolo sull'afasia. Nel 2011, grazie alla collaborazione con DoRS – Centro per la Promozione della Salute della Regione Piemonte, viene realizzato a Torino e Cuneo il primo Forum di Teatro Salute e Benessere (Rossi Ghiglione, 2013): per la prima volta compagnie teatrali e soggetti artistici sono invitati a riconoscersi nell'ottica del Welfare Culturale. Con un'ampia partnership *SCT Centre* vince il bando FSE con il progetto *Come mi senti?* (2013-2014)¹⁰ sulla discriminazione in ambito sanitario realizzando lo spettacolo *Pietre*.

Prosegue la formazione nei corsi di laurea delle professioni sanitarie: Infermieristica, Educazione Professionale, Tecnici della Prevenzione, Medicina, Logopedisti.

Anche le attività di formazione al Teatro Sociale e di Comunità proseguono: oltre alle nuove tre edizioni del Master, dal 2011 iniziano percorsi per operatori sulla formazione all'organizzazione teatrale nel Teatro Sociale (Gallina, 2016; Rossi Ghiglione, 2011) e percorsi di formazione alle competenze drammaturgiche (Rossi Ghiglione, 2013), fino a quelli sulla figura del dramaturg con la nascita de *La Bottega del Dramaturg* (2021) in collaborazione con il circuito teatrale regionale Piemonte dal Vivo.

Avvio e sviluppo della progettazione europea e internazionale

Il primo progetto europeo di *SCT Centre* è in continuità con il lavoro di Medical Humanities: *Art and Health Care* (2009-2010), un bando Grundvig, che apre alla fase della progettazione internazionale. È in questo periodo che, sui temi dell'Audience Engagement,¹² Alberto Pagliarino progetta *Caravan. Artists on the Road* (2011-2014), il primo progetto Creative Europe che *SCT Centre* vince, posizionandosi primo classificato in tutta Europa con una menzione particolare della Comunità Europea sulla metodologia adottata (Pagliarino, 2014). Il progetto produce uno spettacolo sui temi del precariato giovanile, *Precipito* (2012) che gira per l'Europa con un cassonato che funge anche da palcoscenico ambulante.

Qui *SCT Centre* comincia a lavorare su temi sensibili come la crisi e su

12. Si veda, in questo volume, il saggio di Alessandro Bollo.

come le comunità rispondono alle crisi attraverso pratiche inclusive e di *empowerment* e inizia a costruire una rete europea di partner teatrali, culturali, ma non solo. Con questa rete prosegue la seconda progettazione europea con il secondo progetto Creative Europe Large Scale Cooperation *Caravan Next* (2015-2019) in stretta collaborazione con l’Odin Teatret. Con questa rete europea *SCT Centre* prosegue a lavorare anche con progetti attuali come *TONE – Talent of New Europe* (2020-2022) e *FATE – Future Academy on Tour in Europe* (2020-2023) sull’inclusione di migranti nell’ambito della produzione artistica professionale, e come *Green Ethics – Green Experience Through Theatre Inspiring Communities* (2022-2026) sui temi della sostenibilità ambientale e cambiamento climatico.

L’altra grande interlocuzione internazionale è quella con la IOM, l’International Organization for Migration con cui *SCT Centre* inizia progettualità in luoghi di conflitto: in Libia subito dopo la caduta di Gheddafi (TSC Libia 2013), poi in Sud Sudan (2017) e in Libano (2018). Successivamente l’area di lavoro si allarga alla cooperazione e sviluppo, sviluppata in particolare con Cifa onlus e Amref con fondi del Ministero degli Esteri, sui temi del diritto educativo, migrazione e sostenibilità ambientale (IOM, 2021).¹³

5. La fondazione istituzionale e organizzativa: 2013-2018

La definizione giuridica della struttura ibrida SCT Centre

In questi anni la dimensione fluida del gruppo di lavoro che era nato attorno ad Alessandro Pontremoli e Alessandra Rossi Ghiglione si trova a confrontarsi con una progettazione di più ampia scala e internazionale. In questa fase il gruppo prende consapevolezza della necessità di una organizzazione più strutturata, capace sia di mettere a valore quei soggetti che già collaboravano con *SCT Centre* e sia di costituire un gruppo organizzato per gestire una situazione più complessa.¹⁴

Nel 2013 *SCT Centre* formalizza una convenzione tra i tre enti che fin dalle origini l’hanno costituito: il Teatro Popolare Europeo, Corep e il Dipartimento degli Studi Umanistici dell’Università di Torino. Questa convenzione identifica in Alessandra Rossi Ghiglione la direzione artistica del Centro e il coordinamento delle risorse umane, e in Alessandro Pontremoli la supervisione scientifica. In questa dimensione organizzativa si identificano inoltre alcune aree di azione progettuale, che trovano nel team di *SCT Centre* dei referenti principali: nell’area Teatro e Comunità Alberto Pagliarino; nell’area Teatro e salute, Ricerca e valutazione Alessandra Rossi Ghiglione; nell’area

13. Si veda, in questo volume, il saggio di Egidio Dansero e Riccardo Giovanni Bruno.

14. Si vedano, in questo volume il saggio di Lucio Argano e l’intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione.

Emergenza e Cooperazione Maurizio Bertolini. Questa struttura organizzativa consente un sistema di lavoro professionale semi strutturato composto da un gruppo di sette persone che lavorano a tempo pieno per *SCT Centre*, una cerchia di collaboratori di riferimento con cui si realizzano i progetti e una ulteriore cerchia di collaboratori artistici e tecnici occasionali a chiamata.

Formazione e Medical Humanities

Nel 2016 si avvia la Scuola di Base in Teatro Sociale e di Comunità che nel 2018 prende il nome di *Creativa* e che forma giovani operatori del settore teatrale, sociale e sociosanitario coniugando teoria e azioni coprogettate con gli stakeholder locali in progetti di rigenerazione urbana. Fino al 2019 la scuola ha sede ogni anno in un diverso quartiere e spazio socio-culturale della città con cui collabora in termini di formazione-intervento, sul modello del primo corso operatori del 2003 in via Arquata.

Sempre sul filone delle Medical Humanities, prende avvio il progetto biennale di ricerca e valutazione *CoHealth* (2013-2015), sostenuto da Fondazione CRT sulla formazione teatrale di studenti (medici, infermieri, ostetriche) e professionisti della sanità. Nei pressi di Lugano viene realizzato *Albergo della Luce* (2017-2018), un articolato progetto sulla disabilità che include la formazione del personale e una triplice azione artistica con gli utenti, il personale e la comunità territoriale di artisti, scuole e abitanti e con la creazione di un evento di narrazione di comunità, di uno spettacolo *site-specific* e di uno spettacolo da palco.

L'apertura dell'area Teatro Educazione

Il lavoro teatrale con i bambini e gli adolescenti, portato avanti individualmente dai collaboratori di *SCT Centre*, diventa una linea di azione progettuale continuativa che coniuga sempre ricerca-azione e intervento, nell'ottica della costruzione di modelli d'impatto, misurabili e scalabili e la cui costruzione avviene in partnership intersettoriali, e multidisciplinari e multiprofessionali. In questi anni le direzioni di sviluppo sono state maggiormente due:

- progetti di area di teatro scuola orientati soprattutto allo sviluppo delle STEM, tra cui il progetto Erasmus+ *TIM – Theatre in Mathematics* (2018-2021), che raccoglie e sviluppa a livello europeo la metodologia di didattica della matematica attraverso il teatro ideata da Maurizio Bertolini, poi ripreso e sviluppato nel progetto *Matemact* (2021), in *TIM^2 – Teaching mathematics using drama* (2022-2023) e in numerose formazioni per insegnanti richieste direttamente a *SCT Centre* dalle scuole;

- progetti di area Teatro Educazione orientati allo sviluppo di *life skills* e alla sensibilizzazione su temi ambientali per bambini, adolescenti e volontari sia in setting scolastico sia educativo sia nell’ambito del sostegno all’inclusione dei minori stranieri non accompagnati. Come i progetti *Io non viaggio da solo* (2017-2018) a Crotone, *Io rispetto* (2018-2019) contro il discorso d’odio, *Sostenibilmente* (2019-2021) sull’educazione ambientale, *Jumpers* (2020) contro l’abbandono scolastico, *Next Land* (2020-2021) sulla didattica attiva nelle scuole di periferia.

6. Il cambiamento organizzativo e le progettualità: 2019-2023

Spazio BAC: un centro culturale di prossimità

Nel 2018 *SCT Centre* vince il bando indetto da Compagnia di San Paolo insieme a Opera Barolo, un ente privato, ovvero la Fondazione privata creata da Giulia di Barolo che gestisce il Distretto Sociale Barolo nel quartiere Valdocco di Torino, aggiudicandosi uno spazio a cui darà il nome di Spazio BAC – Barolo Arti con le Comunità.¹⁵

Spazio BAC è il primo centro culturale di prossimità dedicato ai temi del Welfare Culturale, che ha portato al riconoscimento nazionale come “Civic Place” (progetto *beCivic* di Fondazione Italia Sociale): fin da subito Spazio BAC¹⁶ si propone come uno spazio dalle dimensioni multiple, un “ponte” sia tra il Distretto e la città sia tra la città e la dimensione nazionale e internazionale di *SCT Centre*. Avere uno spazio “ponte” e permanente per *SCT Centre* ha significato tornare alle origini, confrontandosi con tematiche già preminenti all’inizio della propria storia, come la rigenerazione urbana e l’inclusione sociale nei quartieri periferici.¹⁷

Inoltre avere uno spazio ha implicato per *SCT Centre* il passaggio dall’essere “nomadi” a “stanziali”: seppur i rapporti con la città fossero già numerosi, avere e gestire un luogo culturale, implica entrare in rapporto costante con il territorio (Mezzette, Mugnano, 2020). Questo ha significato individuare una persona, che è Fabrizio Stasia, dedicata al rapporto con il Distretto Sociale Barolo e il territorio della circoscrizione e responsabile dei progetti che riguardano il quartiere. Uno di questi progetti è stato *Grandangolo* (2021-2022) sul tema della sicurezza notturna nelle periferie, con capofila il Politecnico di Torino e dove *SCT Centre* ha realizzato il progetto “Le cartoline di giorno e di notte di Aurora”, un dispositivo sulla coesione sociale, sulla conoscenza del luogo in cui si abita e sul costruire legami e riconoscimenti possibili per chi abita il quartiere, quindi di rigenerazione

15. Si veda, in questo volume, il saggio di Tiziana Ciampolini.

16. Si veda spaziobac.com/2020/11/03/benvenuti-a-spazio-bac/.

17. Si veda, in questo volume, il saggio di Francesco De Biase.

urbana e coesione sociale. Su questa linea di lavoro tra rigenerazione urbana e innovazione sociale, c'è anche *I giardini di Aurora* (2021), vincitore come primo classificato del bando Creative Living Lab, che ha permesso di lavorare con una serie di partner come architetti, artisti di strada, writer, intersecando linguaggi e attivando gruppi e laboratori, per rigenerare un giardino nel Distretto Sociale Barolo e facilitare la messa a sistema degli spazi pubblici verdi del quartiere curati da diverse associazioni e gruppi informali di cittadini.

Un'altra linea di attività di Spazio BAC invece è stata quella di luogo di facilitazione e di creazione di rete tra i soggetti culturali e sociali, formali e informali del territorio, quella che Tiziana Ciampolini descrive come "innovazione trasformativa di uno spazio culturale".¹⁸ Nello specifico Spazio BAC lavora su tre linee:

1. attività per minori e famiglie con minori in difficoltà con attività gratuite per gli abitanti del quartiere;
2. attività per le donne dando continuità al progetto *Bread and Roses*, iniziato con *Caravan Next* nel 2016: un coro gratuito, aperto a donne di diverse età e culture e che consente attraverso la musica di fare un'esperienza artistica e interculturale, di riflessività di genere e contrasto all'isolamento;
3. Spazio BAC è a disposizione gratuitamente per giovani compagnie teatrali interessate a lavorare nel sociale sia per le attività temporanee delle associazioni del quartiere.

Innovazione artistica e partecipazione civica

Dal 2018 *SCT Centre* ha avviato una ricerca artistica intorno a nuove forme della performance che includono la partecipazione attiva del pubblico, elementi di gaming dal vivo ed elementi teatrali puri di teatro di narrazione e teatro fisico per proporre forme di spettacolo che siano insieme di attivazione civica, teatro, condivisione e che uniscono il lavoro degli attori professionisti ad alcune scene create con gli abitanti. Il punto di partenza è stato il format del gioco dell'oca, inizialmente usato da *SCT Centre* in ambito di cooperazione e sviluppo, e poi ripreso e innovato e realizzato sia come spettacolo da piazza sia come spettacolo da palco. Sono nati così i progetti *OCA. L'arte che allena il pensiero*¹⁹ (2020-2021), sui temi delle disuguaglianze, buona cittadinanza e discriminazione; *ONstage – nONSTare a GuardarE* (2022), sul contrasto delle discriminazioni LGBTQIA+ attraverso un approccio interdisciplinare, e nella sua prosecuzione sui temi del contrasto alla mascolinità tossica *Onstage Plus* (2023), in collaborazione con l'Università di Tori-

18. Si veda, in questo volume, il saggio di Tiziana Ciampolini.

19. Si veda, in questo volume, il saggio di Oliviero Ponte di Pino.

no e Fondazione Scuola di Compagnia di San Paolo; e *Green Ethics – Green Experience Through Theatre Inspiring Communities* (2022-2026) sui temi della sostenibilità ambientale.

La progettazione regionale ed europea per le aree interne

Mentre in questi anni prosegue la già citata progettazione europea sui temi dell'inclusione dei migranti con la partecipazione ai progetti *FATE – Future Academy on Tour in Europe* (2020-2023) e *TONE – Talent of New Europe* (2020-2022), dalla collaborazione con la compagnia cuneese Il Melarancio nasce una progettazione in cui la metodologia del Teatro Sociale e di Comunità è orientata allo sviluppo del patrimonio culturale e paesaggistico unendo azione artistica e culturale con quella della formazione di operatori under 30 e di adolescenti del territorio. Tra i progetti *Terract* (2017-2020) che si sviluppa tra le valli cuneesi e francesi Roya e Tinée e che rinnova il format artistico del *Minestrone di Comunità*²⁰ ideato da Alberto Pagliarino nel progetto *Lo Splendore delle età* (2004-2012); e il progetto *Transumanza di comunità* (2021) nelle aree montane del canavese. Da menzionare anche i progetti *Itinerari dello Spirito* (2023), che lavora con la narrazione di comunità sulla valorizzazione del patrimonio spirituale e sulla promozione turistica dei cammini tra i santuari delle valli biellesi e torinesi; e il progetto europeo *Carestories* (2021), che in Italia si sviluppa con un partenariato pubblico-privato intersettoriale che include ASL, Comunità Montana e Comuni come azione di Welfare Culturale in area interna per rispondere all'isolamento sociale e al malessere causato dal Covid-19.

Innovazione e valutazione in ambito di Welfare Culturale per bambini, giovani e comunità educanti

In questa fase *SCT Centre* coglie delle opportunità di finanziamenti su progetti di sistema e progetti di sviluppo territoriale, mantenendo la propria specificità di coniugare azioni di innovazione metodologica e di formazione delle competenze.

L'area di lavoro sulla salute prosegue in questi ultimi anni sia in termini di ricerca con la partecipazione dell'Università di Torino al progetto PRIN "Performare il sociale", sul rapporto tra Teatro e Salute, sia con progetti artistici nell'ambito delle Medical Humanities. Tra i progetti di *SCT Centre* ci sono *L'Arte Bella* (2020-2021) sull'esperienza del Covid-19 da parte dei professionisti infermieri; nell'ambito del Welfare Culturale, *TIC TAC* (2020) a sostegno di nuove forme integrate tra cultura e territorio per

20. Si veda, in questo volume, il saggio di Fabrizio Fiaschini.

il pubblico delle famiglie con minori; gli adolescenti sono il focus dei progetti *Un giorno ci dite dove ci accompagnate* (2022-2025), rivolto a minori stranieri non accompagnati, e *SPES – Sostenere e Prevenire la Suicidalità degli Adolescenti in Alleanza con la Scuola* (2021-2023), il progetto di ricerca-intervento rivolti agli insegnanti sul benessere mentale degli adolescenti realizzato dal Dipartimento di Sanità Pubblica e Scienze Pediatriche che crea un workshop e uno spettacolo poi sviluppati territorialmente con nuovi progetti tra cui *SPES4TEEN* (2023-2025) nell'area della ASL TO 3 (Pinerolese e val di Susa). Nel cuneese e monregalese, *SCT Centre* contribuisce come partner esperto di arti performative e Welfare Culturale ai progetti *CU.BE* (2023-2025), a Mondovì sul benessere degli adolescenti, e *Spazio Giovani* (2023-2025) a Dogliani sul benessere e protagonismo degli adolescenti, e in Sicilia *ECO* (2023-2025) con Farm Cultural Park sulla comunità educante.

Inoltre dal 2020 *SCT Centre* accompagna sul piano metodologico e artistico l'Ospedale Mauriziano nella realizzazione dei progetti post pandemici *Il rito dell'Ulivo* e *Il Giardino Parlante*, entrambi dedicati all'elaborazione del lutto pandemico e alla realizzazione di un giardino per la salute di comunità negli spazi ospedalieri.

Con un ruolo di supporto alla valutazione d'impatto nel rapporto tra teatro, cultura e salute, *SCT Centre* accompagna progetti multi stakeholder e intersettoriali come *Comunitango* (2023-2025), sostenuto da Fondazione Con i Bambini e rivolto alle comunità educanti dei territori del cuneese; *Cultura 0/6 Crescere con cura* (2021-2024) il progetto di Welfare Culturale sostenuto da Compagnia di San Paolo a Cuneo con teatro, musei e biblioteche della città; il progetto di inclusione sociale attraverso la cultura del bando React della Città di Torino *Officine della Cultura* (2022-2023).

7. Il presente di *SCT Centre*

Inizialmente la leadership era di Alessandro Pontremoli per l'area universitaria e di Alessandra Rossi Ghiglione per l'area artistica e progettuale. Nei primi dieci anni si è formato un gruppo che proveniva dal Teatro Popolare Europeo (Antonella Enrietto) e dalle quattro edizioni di Master di Teatro Sociale e di Comunità (Fabrizio Stasia, Alberto Pagliarino, Maurizio Bertolini). Dal 2013 *SCT Centre* ha iniziato a cercare persone con altre competenze, formazioni e progettualità, perché è emersa l'esigenza di allargare gli ambiti di lavoro, anche gestionali. La gestione di Spazio BAC, e il Covid-19, ha accentuato questo lavoro di riorganizzazione interna in rapporto alle funzioni organizzative richieste: dalla progettazione locale a quella europea, alla gestione dello spazio, ai rapporti istituzionali locali e nazionali, alla partecipazione alle reti, alla comunicazione alla distribuzione degli spettacoli, alla ricerca e disseminazione, alla valutazione, alla produzione artistica.

Sul piano del consolidamento organizzativo e dello sviluppo strategico, l'attuale organizzazione istituita dalla convenzione tra Teatro Popolare Europeo, Corep e Università di Torino mostra di essere un sistema funzionale per consentire di sviluppare le diverse linee di ideazione appoggiandosi a organizzazioni che hanno competenze e caratteristiche amministrative e gestionali diverse. Il contesto storico e l'accesso alle risorse attraverso la struttura dei finanziamenti culturali su bando spingono *SCT Centre*, come molte organizzazioni culturali, verso una costante attività di progettazione. Questo da una parte consente aperture a sfide sociali e contesti sempre nuovi – anche mettendo a valore il grande patrimonio di innovazione di format, spettacoli e metodi creato in venti anni – dall'altra rende più complessa una continuità di sperimentazione puramente artistica e teatrale. Su questa ultima sfida si gioca, insieme a nuova generazione di giovani under 35, lo sviluppo di *SCT Centre*, tra fedeltà a sé stesso e innovazione.

Box matrice di *SCT Centre*

20 anni di dati: la matrice di *SCT Centre*

di *Marco Cappa*²¹

Entrare in relazione con un organismo articolato come *SCT Centre* e con la sua storia evolutiva è stata una sfida complessa. È stato un lavoro di ricerca e di scoperta: passo dopo passo, progetto dopo progetto, anno dopo anno. L'incontro con ogni progetto è stato simile a quello della lettura di un libro: inizi osservando la copertina e cercando di capire le informazioni base, come i destinatari e i principali output, per poi immergerti dentro alle pagine (in questo caso ai dati) per scoprire tutte le operazioni che hanno guidato e modificato i risultati e gli output prodotti. Mi piace pensare al lavoro da noi attuato come a quello del restauratore, che osserva il quadro e lo studia con l'idea di decostruirlo per poter capire tutti i materiali, i pigmenti di cui è fatto e le trasformazioni che ha subito. Ma è bello pensare di aver aiutato a costruire, pezzo dopo pezzo, dato dopo dato, una matrice in grado di far osservare e ragionare su tutta la storia di *SCT Centre*.

Il nostro lavoro di ricerca ha utilizzato vari mezzi, piattaforme e strumenti. In prima battuta abbiamo analizzato tutto il materiale presente sul sito di *SCT Centre*. Attraverso la ricerca su Google dei progetti abbiamo creato il primo stadio della matrice, ma molti dati ancora mancavano e molti altri non erano ancora stati confermati. Perciò

21. Laureando in Scienze dello Spettacolo all'Università di Torino.

siamo approdati alle ultime due modalità, le più faticose forse, ma anche le più interessanti: lo studio e l'analisi di tutte le cartelle del drive di *SCT Centre* e il dialogo con tutti i referenti di progetto. Così, dopo mesi, dialoghi, incontri e scoperte, abbiamo finalmente ultimato la matrice, che vogliamo sperare, continui a crescere e a evolversi.

La fase di lavoro sulla matrice di *SCT Centre*

di *Flora Caputo*²²

Quando mi sono inserita nel progetto di ricerca, a marzo 2023, Marco Cappa, sotto la guida di Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, aveva già avviato una prima fase di impostazione della matrice. Con la supervisione anche di Alberto Pagliarino, abbiamo definito un primo quadro teorico e abbiamo individuato i principali elementi d'indagine per la nostra ricerca.

Costruita l'ossatura della nostra matrice, visto il ricco numero di progetti in analisi, abbiamo deciso di impostare il lavoro di raccolta dati, suddividendo i progetti in base alle aree tematiche e ai rispettivi project manager. Per me, è stato davvero sorprendente scoprire l'ampio panorama tematico degli interventi e le capacità di *SCT Centre* di lavorare, in questi vent'anni, in ambiti e contesti così differenti ed eterogenei. Quindi, abbiamo scelto di approfondire i temi che erano più inerenti alla nostra sensibilità ed esperienza professionale. Io, laureanda in Educazione Professionale, mi sono occupata di raccogliere le informazioni dei progetti relativi agli ambiti di Teatro in contesti di Emergenza, Educazione e Formazione, Salute e Benessere. Marco, invece, studente del corso di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo, si è dedicato ai progetti relativi al tema Cultura e Comunità, che spesso si sono intrecciati anche all'area Valutazione e Ricerca.

Per un'analisi più approfondita di ogni esperienza non erano sufficienti la consultazione del materiale di archivio e le informazioni reperibili sul sito ufficiale, quindi, abbiamo intervistato i membri dell'équipe, suddividendo le interviste in base alle aree tematiche di progetto. Le interviste si sono svolte in presenza, presso la Spazio BAC, in via Cottolengo, e in via telematica, prevalentemente nei mesi di giugno e luglio 2023. Alcune interviste hanno richiesto più appuntamenti e diverse si sono protratte fino a quattro, cinque ore di dialogo ogni volta. Il team di *SCT Centre* ha offerto sin dal principio la

22. Laureanda in Educazione Professionale all'Università di Torino.

sua massima collaborazione e in ogni occasione di incontro è emersa la ricchezza umana di un contesto e di un gruppo di lavoro estremamente competente e attento a tutti gli aspetti relazionali e di cura delle persone con cui si appropria.

8. I numeri di *SCT Centre*

L'occasione dei venti anni di *SCT Centre* è stata il momento per analizzare i progetti realizzati. Di seguito, riportiamo alcuni dei dati e delle informazioni emersi dall'analisi.

In venti anni di *SCT Centre* – dal 2003 al 2023 – sono stati realizzati: 106 progetti che hanno agito in diversi settori. Nello specifico: 23 nel settore Educativo, 21 nel settore Culturale, 20 nel settore Sociale, 16 nel settore Formazione, 13 in quello Sanitario, 12 nel settore Cooperazione e sviluppo, 1 nel settore Ambiente, come si vede nella *Fig. 1*.

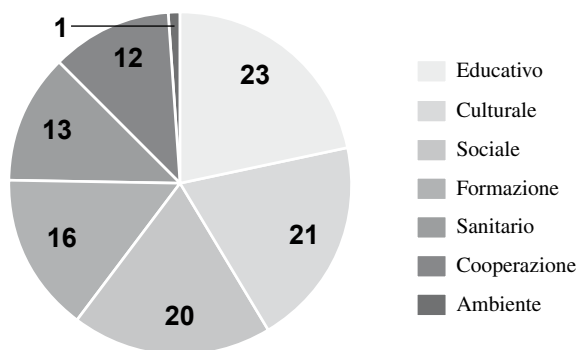


Fig. 1: Settori di azione di SCT Centre

Le sfide maggiormente perseguite sono state (alcuni progetti hanno avuto sfide trasversali): Benessere e Formazione degli operatori (21 progetti), Benessere in adolescenza (6 progetti), Contrasto alla povertà educativa (7 progetti), Diritti e partecipazione civica (7 progetti), Inclusione e coesione sociale (29 progetti), Promozione della salute di comunità (12 progetti), Innovazione didattica (8 progetti), Valorizzazione del patrimonio culturale e naturale del territorio (8 progetti), Sostenibilità ambientale (5 progetti), Invecchiamento attivo (3 progetti).

SDGs

I progetti hanno interessato trasversalmente diversi obiettivi e diversi interessi, ma nello specifico gli SDGs²³ maggiormente interessati dai progetti sono stati:

- 56 progetti con focus l'obiettivo 4 (Garantire un'istruzione di qualità inclusiva e paritaria e di promuovere opportunità di apprendimento permanente per tutti);
- 45 progetti con focus l'obiettivo 10 (Ridurre le disuguaglianze all'interno e tra i paesi);
- 38 progetti con focus l'obiettivo 3 (Garantire una vita sana e promuovere il benessere per tutti a tutte le età).

La geografia dei progetti di SCT Centre

I 106 progetti si sono svolti tra l'Italia, l'Europa e alcuni stati dell'Africa e del Medio Oriente, nello specifico (alcuni progetti hanno interessato più aree geografiche). Oltre all'Italia che conta 95 progetti, *SCT Centre* ha lavorato in Etiopia (5), in Grecia (5), in Germania (4), in Olanda (4), in Polonia (4), in Spagna (4), in Francia (3), in Portogallo (3), in Svizzera (3), in Bulgaria (2), in Danimarca (2), in Norvegia (2), in Serbia (2), in Slovenia (2), in Svezia (2), e infine anche un progetto in Libano, in Libia, in Macedonia, a Malta, in Repubblica Ceca, in Slovacchia, in Sudan, in Ungheria. Da sottolineare come 7 progetti di quelli con sede in Italia, si sono svolti online, soprattutto in periodo pandemico, a dimostrazione di come *SCT Centre* abbia voluto tenere un legame con le comunità anche in un momento emergenziale.

Sulle 95 azioni svolte in Italia, nonostante oltre al Piemonte alcuni progetti hanno interessato anche le regioni Liguria, Lombardia, Sicilia, Campania, Lazio, Calabria, Veneto. 82 progetti si sono svolti in Piemonte di cui 68 si svolti anche a Torino. Interessante notare come nella città di Torino, il lavoro di *SCT Centre* ha interessato molti dei quartieri più periferici, con progettualità ad hoc. Nello specifico: 20 progetti nel Quartiere Aurora, e poi Barca (1), Barriera di Milano (2), Bertolla (1), Crocetta (2), Falchera (2), Mirafiori (2), San Paolo (1), Valdocco (3), Nizza Mille Fonti (1), Parco Dora (1), Parella (1), Porta Palazzo (1), Rebaudengo (1), Regio Parco (1), via Arquata (1), Villaretto (1).²⁴

23. Tutti i progetti si sono sempre mossi multidisciplinarmente e su più fronti, interessando anche l'obiettivo 5; l'obiettivo 6; l'obiettivo 8; l'obiettivo 11; l'obiettivo 12; l'obiettivo 13; l'obiettivo 15; l'obiettivo 16.

24. Per le grafiche dei dati, si rimanda a *SCT Centre (2023), 20 anni di Teatro Sociale e di Comunità. La storia di SCT Centre (2003-2023)*, Torino, disponibile su: www.sfogliami.it/fl/285081/nz5j9ftu31stynhj38x3u4nb2mvfgs.

Gli utenti e i partner del lavoro di SCT Centre

Tutti questi progetti hanno coinvolto 37.405 destinatari diretti (numero approssimativo) e 342.589 destinatari indiretti (numero approssimativo).

Seppur tutti i progetti interessino trasversalmente diverse fasce anagrafiche, alcuni sono stati pensati per un pubblico specifico: Bambini (25 progetti); Adolescenti (37 progetti); Giovani adulti (48 progetti); Adulti (56 progetti); Anziani (13 progetti). E alcuni inoltre mirati a persone con particolari condizioni di vita (alcuni progetti avevano più di un target): Persone svantaggiate (11 progetti), Migranti (10 progetti), Persone con disabilità (6 progetti) e Seconde generazioni (1 progetto).

Inoltre, come sottolineato più volte nel corso di questo volume, l'interesse di *SCT Centre* è sempre stato quello di allargare il proprio bacino d'utenza, coinvolgendo anche specifiche tipologie professionali lontane dal mondo del teatro. Infatti tra 106 progetti, alcuni sono stati mirati (alcuni progetti avevano più di un target) a: Professionisti della sanità (23 progetti); Operatori culturali (25 progetti); Insegnanti (23 progetti); Educatori (21 progetti); Artisti (15 progetti).

In questi venti anni, *SCT Centre* ha lavorato con 480 partner di progetto e 764 altre collaborazioni tra cui Associazioni (culturali, sportive, di volontariato), Compagnie teatrali (nazionali e internazionali), Cooperative, Festival, Fondazioni, Istituzione culturali, Istituzioni educative, Istituzioni pubbliche, Istituzioni religiose, Istituzioni sanitarie, Organismi internazionali, Privati, Organi di stampa e Università.

Bibliografia

- Alastra V. (2021), *Cura di sé, cura dell'altro e Humanities*, Pensa Multimedia, Lecce.
- Alonzo G., Ponte di Pino O. (2021), *L'evento culturale come momento di creazione di welfare di comunità: la risposta di Suq Genova*, in «Welfare e Ergonomia», 2, pp. 147-156.
- Appadurai A. (2018), *Il futuro come fatto culturale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Argano L. (2021), *Guida alla progettazione della città culturale*, FrancoAngeli, Milano.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare culturale*, voce enciclopedia Treccani.
- Dalla Palma S. (2001), *La scena dei mutamenti*, Vita & Pensiero, Milano.
- Dalla Palma S., De Piccoli N., Maltese F., Pontremoli A., Rossi Ghiglione A. (2005), *Un teatro di e per la comunità*, in «Animazione Sociale», 197, pp. 29-62.
- De Biase F. (2022), *Una città laboratorio culturale. Torino: storie, esperienze, strategie*, FrancoAngeli, Milano.
- De Piccoli N. (2015), "Comunità un concetto, molti significati", in Pontremoli A., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Novara, pp. 117-140.

- Gallina M. (2016), *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, FrancoAngeli, Milano.
- Grotowski J. (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma.
- IOM (2021), *Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support in Emergencies and Displacement*, IOM, Geneva.
- Manzoli G., Paltrinieri R. (a cura di) (2021), *Welfare culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Nicolò M. (2007), “La formazione”, in Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (a cura di), *Fare teatro sociale, Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma, pp. 142-144.
- Nussbaum M. (2012), *Creare capacità. Liberarsi dalla dittatura del Pil*, il Mulino, Bologna.
- Pagliarino A. (2014), “Caravan Artists on the road”, in Aa.Vv., *Rising From Crisis*, Maribor, ACE Kibla, pp. 9-13.
- Pagliarino A., Rossi Ghiglione A. (2007), *La Drammaturgia di Comunità. L'esperienza dell'ospedale San Giovanni Antica Sede di Torino*, in «Comunicazioni sociali», 3, pp. 407-420.
- Paltrinieri R. (a cura di) (2022), *Il Valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.
- Ponte di Pino (2023), *Cultura. Un patrimonio per la democrazia*, Vita e Pensiero, Milano.
- Pontremoli A. (2008), “Per un teatro della persona. Il teatro sociale in una ‘società liquida’”, in Detta A., Maltese F., Pontremoli A. (a cura di), *I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, Gruppo Abele, Torino, pp. 7-14.
- Pontremoli A. (2015), *Elementi di teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Novara.
- Rossi Ghiglione A. (2011), *La form/azione in teatro sociale e di comunità all'Università di Torino: un progetto culturale regionale*, in «Comunicazioni sociali», 2, pp. 229-240.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro Sociale e di Comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (a cura di) (2007), *Fare teatro sociale, Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Fabris R.M., Pagliarino A. (a cura di) (2019), *Caravan Next A Social Community Theatre Project*, FrancoAngeli, Milano.
- SCT Centre (2023), *20 anni di Teatro Sociale e di Comunità. La storia di SCT Centre (2003-2023)*, Torino.

Parte 2

Sfide e intersettorialità

1. Fragilità e Teatro Sociale e di Comunità

di *Giulia Innocenti Malini*¹

1. La fragilità

Nel linguaggio comune il termine fragile rimanda all'idea di qualcosa che si trova, più di altri, in una condizione di possibile rottura e, dunque, richiede maggiore cura e di essere "maneggiato con cautela". È questo il monito che spesso accompagna l'icona di un bicchiere rotto. Un'immagine che ci introduce alla questione. La fragilità del bicchiere di vetro è in parte dovuta al materiale di cui è fatto: a causa del processo di indurimento a cui è stato sottoposto, ha perso la possibilità di deformarsi e snervarsi, caratteristiche che lo renderebbero flessibile e resiliente. A contribuire al suo stato di fragilità c'è poi la sua forma, la sottigliezza della coppa e del suo stelo, e le condizioni di esistenza in cui si trova, per esempio quelle di essere trasportato, imballato, accatastato... A ben vedere, dunque, la fragilità sembra dipendere non solo da come si è fatti, ma soprattutto dalle condizioni a cui si è sottoposti secondo una combinazione di elementi strutturali e di elementi sistemici e relazionali. I medesimi che ricorrono nella definizione bio-psico-sociale e ambientale della salute e del benessere dei soggetti, punto di riferimento mondiale su questi temi (World Health Organisation, 1986; 1997; 1998).

Entro questo primo e ampio quadro, è utile ora chiedersi che cosa, fuori di metafora, si intenda per fragilità e quali caratteristiche abbia questa condizione.

A livello internazionale, fragilità è un concetto che è stato inizialmente utilizzato per indicare la condizione di soggetti sottoposti a rischi derivati dall'appartenere a contesti in situazione di conflitto e violenza nei quali lo Stato non risulta più in grado di gestire, assorbire o mitigare tali rischi. Ma, a partire dai primi anni Duemila, il concetto viene sempre più diffusa-

1. Docente di Teatro Sociale presso l'Università degli Studi di Pavia. La scelta del maschile plurale adottata nell'articolo è dettata dalla volontà di facilitare la lettura e non indica in nessun modo una prevalenza di genere.

mente impiegato nel campo della salute globale con significato non univoco (Diaconu *et al.*, 2020). L'analisi della letteratura evidenzia che il concetto di fragilità viene impiegato per indicare diverse tipologie di stress (stress cronici o stress specifici), può essere attribuito a diversi soggetti (per esempio la popolazione, specifici gruppi sociali o il sistema sanitario) e può rimandare a diversi aspetti, quali: le risorse insufficienti e le prestazioni inadeguate del sistema sanitario; la presenza di violenze e conflitti; le situazioni di cronicità economica, politica, sociale o ambientale; l'offerta inadeguata di cure rispetto al bisogno di pazienti vulnerabili, le condizioni dell'ambiente antropico e naturale che compromettono la salute, le capacità della popolazione. In ogni caso, la fragilità fa spesso riferimento a disfunzioni nell'interfaccia tra la comunità e il sistema sanitario (*ibidem*).

A seguito poi della pandemia Covid-19, della crisi dell'ideale di interdipendenza globale, della recessione democratica (Palano, 2019) e dell'aumento delle limitazioni della libertà, in particolare quella di espressione (Repucci, Slipowitz, 2022), sembra che si sia diffuso un sentimento generalizzato di fragilità non più riferibile solo alle condizioni di specifici target quanto piuttosto a condizioni sistemiche di forte impatto locale (Caruso, Palano, 2020). In Italia, per esempio, a partire dalle scale utilizzate negli anni precedenti per valutare il tasso di Benessere Equo e Sostenibile dei territori comunali, è stato di recente introdotto l'Indice di Fragilità Comunale inteso come

l'esposizione di un territorio ai rischi di origine naturale e antropica e a condizioni di criticità connesse con le principali caratteristiche demo-sociali della popolazione e del sistema economico-produttivo (ISTAT, 2023).

I suoi indicatori riguardano elementi sistemici quali: il tasso di motorizzazione ad alta emissione, la raccolta differenziata, la presenza di aree protette, il consumo del suolo, l'accessibilità ai servizi essenziali (ospedale, ciclo completo di scuole e trasporto pubblico), l'indice di dipendenza della popolazione, il livello di scolarizzazione, il tasso di occupazione, il tasso di incremento demografico, la densità industriale e dei servizi.

Non mancano comunque i riferimenti alle fragilità che ineriscono specifici gruppi sociali, seppure anch'essi risultino strettamente connessi ai contesti e alle dinamiche inter-relazionali. Per esempio, rispetto alla popolazione anziana, l'Istituto Superiore di Sanità definisce la fragilità in relazione all'autonomia del soggetto nello svolgimento delle attività quotidiane. In particolare, il soggetto che si presenta in grado di compiere autonomamente funzioni fondamentali quali mangiare, vestirsi, lavarsi, spostarsi da una stanza all'altra, essere continenti, usare i servizi igienici (funzioni valutate tramite la scala *ADL – Activity of Daily Living*), viene considerato fragile quando dimostra di essere incapace di compiere in modo autonomo alcune funzioni complesse quali sono: preparare i pasti, effettuare lavori domestici, assumere

farmaci, andare in giro, gestirsi economicamente o utilizzare un telefono e dunque vivere da solo (valutata tramite la scala *IADL – Instrumental Activity of Daily Living*). In forza di questa distinzione, sebbene non ci sia una definizione univoca – come abbiamo segnalato poco sopra – l’Istituto Superiore di Sanità assume che la perdita di due o più funzioni strumentali è indicatore di fragilità sia in termini di salute complessiva del soggetto, sia in termini di perdita funzionale nella sfera fisica, psichica e sociale, in particolare quando si tratti di persone anziane (Istituto Superiore di Sanità, 2023).

In riferimento a questo ampio ventaglio di declinazioni, il saggio analizza due progetti: *ConversAzioni* e *Lo splendore dell’età*² per riflettere su come gli interventi che *SCT Centre* ha messo in campo per mitigare le condizioni di fragilità affrontino questo livello di complessità, tenendo per esempio in conto delle diverse soggettività individuali e collettive e delle loro interazioni, del livello strutturale e di quello socio-sistemico in riferimento ai fattori di stress e, infine, delle componenti sociali, relazionali e affettive.

2. Generatività e narrazione nel teatro con persone con afasia

L’afasia è un disturbo del linguaggio che insorge in seguito a una lesione cerebrale e che può compromettere la capacità di usare il linguaggio verbale, ma anche la scrittura, la lettura e la capacità di calcolo apportando un cambiamento nella vita delle persone non solo in riferimento alle conseguenze della lesione cerebrale, ma anche alle reazioni psicologiche che si innestano con la perdita delle capacità e che hanno un impatto significativo a livello relazionale e sociale.

Afasici si diventa, quindi, improvvisamente con un conseguente stravolgimento delle normali abitudini espressive e relazionali. La persona afasica è però cosciente e consapevole di tutto ciò che pensa, di ciò che vuole dire, osserva e ascolta, esattamente come prima: sa cosa vuole dire ma non trova le parole per farlo. Una lacerazione identitaria profonda (La Rocca, 2018, p. 1).

SCT Centre realizza il progetto *ConversAzioni*³ a seguito del quale verrà attivato il laboratorio di Teatro Sociale condotto da Lorena La Rocca (neo diplomata del Master di Teatro Sociale e di Comunità dell’Università di Torino e *SCT Centre*) dal 2011 al 2019 nel Centro Afasia CIRP – Creare Integrazione Resilienza Possibilità – dove, con il sostegno della Fondazione Carlo

2. La scelta di questi due progetti, tra i tanti attinenti alla fragilità, è stata determinata dalla diversità e ricchezza metodologica che presentano, dalla loro durata e conclusione e dalla disponibilità di materiali e fonti di riferimento.

3. *ConversAzioni* è stato promosso dalla Fondazione Carlo Molo ONLUS in collaborazione con il Teatro Popolare Europeo e il Master in Teatro Sociale e di Comunità dell’Università di Torino.

Molo Onlus, si opera in sinergia con i Servizi Riabilitativi Territoriali per potenziare le abilità comunicative e per promuovere il benessere psicologico delle persone con afasia. Il laboratorio di Teatro Sociale promuove sia la comunicazione non verbale che le forme di rielaborazione narrativa dei vissuti, integrandosi con i percorsi psicoterapeutici offerti dal CIRP (La Rocca, 2018). *ConversAzioni* nel 2012 avvia questo processo attraverso la realizzazione di uno spettacolo di teatro di comunità sul tema dell'afasia con l'intento di promuovere occasioni di socializzazione e ri-socializzazione per le persone afasiche. Le dieci repliche realizzate nelle circoscrizioni torinesi, così come quella che si è svolta a Palazzo Madama in occasione del Convegno nazionale sull'afasia, hanno dato vita a momenti di incontro e relazione che hanno coinvolto, insieme alle persone afasiche, la rete familiare e amicale, i caregiver e la cittadinanza stimolando la condivisione e il reciproco sostegno a livello di gruppo e di comunità.

Lo spettacolo è nato dalla rielaborazione delle interviste fatte alle persone afasiche che frequentavano il CIRP dai conduttori del progetto *ConversAzioni*, tra cui c'era anche Lorena La Rocca. Le persone

si sono raccontate attraverso gli strumenti di narrazione non verbale proposti per contribuire attivamente alla ricerca drammaturgica. Un primo passo per ricominciare a comunicare rendendo utile la propria esperienza per un'azione artistica di sensibilizzazione e informazione sociale.⁴

In scena: un attore, un'attrice e un musicista di *SCT Centre* danno corpo e movimento ai racconti, narrando l'esperienza della malattia e della possibilità di ritrovare i legami affettivi e scoprire nuove forme di comunicazione.

Anche grazie alla forza generativa di *ConversAzioni*, nasce il laboratorio di Teatro Sociale, che si arricchisce successivamente sdoppiandosi in due percorsi: da un lato continua il laboratorio riabilitativo – Alfabeto Teatro – e dall'altro, nel 2013 viene fondata la compagnia Teatro Babel. Mentre nel primo il lavoro si concentra sulla ricerca di nuovi linguaggi e simboliche corporee per dare consistenza alla comunicazione della persona afasica e promuovere il suo *empowerment*, nella compagnia Teatro Babel si lavora a partire dalla necessità espressa da alcune persone di approfondire la propria crescita attraverso l'esperienza artistico-performativa (La Rocca, 2018, p. 3). Dopo un passaggio intermedio con la produzione del cortometraggio *Basilicò. Una storia di afasia*⁵ realizzato in collaborazione con i Servizi Educativi Territoriali e del Museo del Cinema di Torino (La Rocca, 2018, p. 3), il gruppo di

4. *ConversAzioni*, «SCT Centre», si veda: www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/conversazioni/.

5. *Basilicò. Una storia di afasia* (2011), regia R. Zendrini, realizzazione a cura di L. La Rocca. Una produzione della Fondazione Carlo Molo Onlus – Centro Afasia CIRP, Servizi Educativi del Museo del Cinema di Torino.

attori e attrici in condizione di afasia decide di cimentarsi nella realizzazione di uno spettacolo teatrale.

*Come guerrieri senza spada*⁶ nasce dal bisogno di raccontare la malattia e il periodo dell'ospedalizzazione. Racconta il dramma di non poter più parlare e, all'improvviso, sparire in un ospedale fatto di anonimi camici bianchi. Racconta questa esperienza coinvolgendo attori infermieri e logopedisti accanto agli attori con afasia. Il progetto si arricchisce infatti della presenza di studenti dell'Università di Torino, corso di laurea in Scienze infermieristiche e Logopediche, selezionati per un percorso di formazione sulla relazione di Cura attraverso il teatro. Il trauma dell'ospedalizzazione e le risorse di una relazione di Cura efficace vengono esplorati dal gruppo attraverso mesi di esercitazioni, produzione di testi, azioni, musiche e fotografie che diventeranno parte dello spettacolo (La Rocca, 2018, p. 4).

Il successo ottenuto, sia teatrale che socio-relazionale, favorisce la costituzione della compagnia Teatro Babel, composta da sette attori e attrici con afasia, sette studenti e studentesse del Corso di laurea in Scienze Infermieristiche dell'Università degli Studi di Torino e condotta da Lorena La Rocca. Seguiranno negli anni successivi altri spettacoli e video.⁷ L'obiettivo della compagnia è sensibilizzare al tema dell'afasia e più in generale a tutte quelle forme in cui la comunicazione si interrompe e la relazione si consuma riempiendosi di non detti e di «parole che non vogliono farsi voce» (La Rocca, 2018, p. 3).

ConversAzioni contrasta le condizioni di fragilità attraverso la pratica narrativa che, impiegata secondo il metodo del Teatro Sociale e di Comunità, diventa una risorsa della comunità per raccontare non solo le complessità ma anche il valore della fragilità: perché «part of the peculiar beauty of human excellence just is its vulnerability» (Nussbaum, 2001, p. 2). È su questa convinzione che si basa il pensiero di Nussbaum sulla fragilità intesa come una condizione strutturale dell'essere umano nella sua quotidianità che conduce al reciproco riconoscimento e favorisce una specifica modalità di conoscenza e di formazione. In particolare, le emozioni che proviamo nelle esperienze di fragilità hanno un valore peculiare per la nostra comprensione del mondo perché ci muovono non solo interiormente, producendo variazioni somatiche e psicologiche, ma anche ci rendono in grado di collegare quello che sentiamo con l'impatto che questo ha nella nostra vita. In questa prospettiva l'emozione

6. *Come guerrieri senza spada* (2013), regia Lorena La Rocca, produzione del Centro Afasia CIRP – Fondazione Carlo Molo Onlus in collaborazione con il Corso di laurea in Scienze Infermieristiche e Logopedia e con il Master in Teatro Sociale e di Comunità dell'Università di Torino.

7. In particolare ricordiamo gli spettacoli *Parole Dentro* (2016), regia Lorena La Rocca, produzione del Centro Afasia CIRP – Fondazione Carlo Molo Onlus in collaborazione con SCT Centre dell'Università di Torino e *pRendo Amore* (2017), regia di Lorena La Rocca, produzione della Cooperativa CIRP – Fondazione Carlo Molo Onlus.

è una condizione che ci spinge all'azione, e dunque, diversamente dal sentimento e dall'affetto, esorbita dalla sfera soggettiva per entrare in quella pubblica. Per questo «l'arte di narrare ha il potere di fornirci la possibilità di accostarci alla vita di chi è diverso da noi con un interesse più profondo di quello di un semplice turista, con comprensione e partecipazione» (Nussbaum, 1999, p. 29). Se poi la narrazione nasce dalla condivisione del lavoro emotivo e corporeo che avviene nel laboratorio di Teatro Sociale, quello che può crearsi è uno spettacolo in cui l'incontro tra fragilità diverse si fa azione e segno scenico per emozionare l'intera comunità (Carlomagno *et al.*, 2022).

In questa lunga e interessante progettualità, dopo l'intervento nella co-creazione e produzione dello spettacolo *ConversAzioni*, SCT Centre continua a collaborare sostenendo la produzione degli spettacoli di Teatro Babel, offrendo momenti di supervisione e supportando il processo tramite la partecipazione del Master di Teatro Sociale e di Comunità⁸ secondo la prospettiva dell'azione sociale generativa che sostiene, abilita e costruisce processi e risorse attraverso e per l'implementazione di forme generative di autorealizzazione (Giaccardi, Magatti, 2018, p. 29).

3. Lo splendore dell'età: legami sociali, nuovi immaginari e benessere bio-psico-sociale nel Teatro Sociale e di Comunità con persone anziane

Lo splendore dell'età è un progetto pluriennale di Teatro Sociale e di Comunità che promuove il dialogo intergenerazionale e la partecipazione di comunità. È dedicato in primo luogo alle persone anziane assistite, ma anche agli operatori sociosanitari (OSS) e agli animatori, a studenti universitari (DAMS, Scienze della formazione, Scienze infermieristiche, studenti del Master in Teatro Sociale e di Comunità), ai bambini della scuola primaria e in generale agli abitanti dei quartieri di Torino, di Moncalieri e di Cuneo in cui è ubicato il servizio per anziani in collaborazione del quale si sono svolte le attività (Residenza Sanitaria Assistenziale – RSA, o Centro diurno territoriale).⁹ Il progetto viene avviato nell'ottobre 2004 grazie all'incontro tra la

8. Si veda, in questo volume, il contributo di Giulia Innocenti Malini.

9. Per dare un'idea dell'articolazione del progetto si riporta a fine saggio un quadro sinottico che indica l'annualità, la struttura di riferimento degli anziani che partecipano al progetto, gli spazi utilizzati per la realizzazione delle attività e le tipologie di partecipanti, i fruitori delle attività rivolte alla comunità, le attività di mappatura, progettazione e valutazione, le attività di laboratorio di Teatro Sociale, di performance e gli eventi comunitari, gli operatori e operatrici coinvolti. Mancano le committenze, non sempre di facile attribuzione nelle diverse annualità. Le informazioni presenti nella sinossi e nella presentazione generale del progetto sono state raccolte attraverso: un'intervista ad Alberto Pagliarino, il sito di SCT Centre nella sezione dedicata al progetto (www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/lo-splendore-delle-eta/), l'analisi dei due video dedicati alle attività del progetto sia per l'edizione del 2004-2005 (si

metodologia sviluppata a Torino presso il Master in Teatro Sociale e di Comunità e l'esperienza di teatro di comunità del gruppo danese Odin Teatret a partire dal progetto sperimentale *L'Odin Teatret per gli anziani di Torino*, promosso dal CRUT (Centro Regionale Universitario per il Teatro) con la partecipazione del Teatro Stabile di Torino. Sono poi seguite dal 2005 al 2011 le attività di Teatro Sociale di Comunità in 7 diversi servizi per anziani, coinvolgendo circa 250 anziani assistiti, 75 studenti universitari, 40 tra operatori sociosanitari e animatori, circa 2.500 abitanti delle realtà territoriali di riferimento dei servizi, 12 associazioni e circa 70 volontari.¹⁰

Analizzando i diversi materiali e le fonti, emerge che gli obiettivi principali del progetto sono stati: promuovere il benessere degli anziani assistiti secondo una prospettiva di salute bio-psico-sociale; promuovere l'inclusione delle RSA e dei servizi per anziani nel tessuto sociale cittadino; trasformare l'immaginario collettivo sulla vecchiaia restituendole una connotazione positiva e integrata nel ciclo di vita; valutare l'efficacia dell'intervento di Teatro Sociale e di Comunità con persone anziane assistite; promuovere nuove competenze sia per gli operatori sanitari, sociosanitari e gli animatori che lavorano nei servizi per anziani sia per gli studenti universitari.

Il processo prevalentemente seguito nella realizzazione dei diversi interventi è articolato in tre macro fasi. La prima comprende la mappatura del contesto e la successiva progettazione dell'intervento svolta in collaborazione con i referenti e gli operatori delle strutture e, nelle edizioni successive alla prima, altri soggetti della società civile e del terzo settore. Nella secon-

veda: www.socialcommunitytheatre.com/it/?s=splendore) che per l'edizione del 2011-2012 (si veda: www.youtube.com/watch?v=GGYW0p2ecoc&t=5s&ab_channel=MicheleSantoro), materiale promozionale e letteratura grigia presente online.

10. Ideazione di Franco Perrelli e Alberto Pagliarino; direzione scientifica di Franco Perrelli; direzione progettuale di Alberto Pagliarino (2005-2011) e Michele Santoro (2011-2012); supervisione metodologica di Alessandra Rossi Ghiglione; valutazione di Patrizia Massariello del Corso di laurea in Scienze Infermieristiche dell'Università di Torino; conduttori e conduttrici dei laboratori: Gimmi Basilotta, Maurizio Bertolini, Annacarla Bosco, Simona Carapella, Barbarakay Cisterna May, Antonella Delli Gatti, Elena Fenoglio, Luciano Gallo, Francesca Guglielmino, Lorena La Rocca, Alberto Pagliarino, Michele Santoro; attori dell'Odin Teatret Kai Bredholt, Augusto Omolù, Franz Winter; collaborazione del gruppo teatrale Jasonites; produzione video di Davide Sapelli (regia) in collaborazione con EXTRACAMPUS TV e Laboratorio Multimediale Guido Quazza dell'Università di Torino. Hanno collaborato attivamente alla realizzazione del progetto tutte le direzioni delle RSA coinvolte, la Banda del corpo della polizia municipale, la scuola primaria Giacomo Leopardi. In particolare, nell'edizione 2011-2012, hanno partecipato: Cooperativa sociale KCS caregiver, ASAI Torino, Coro di San Salvario, Sportello Lavoro, Bagni Municipali, Case del quartiere, Cooperativa agricola Piccoli frutti della val Sangone, Ass. Donne per la difesa della società civile, Compagnia teatrale e musicale I Melannurca, Circolo CH4 e Sporting Club. Enti promotori del progetto sono stati: CRUT – Centro Regionale Universitario per il Teatro, con la collaborazione scientifica del Master in Teatro Sociale e di Comunità dell'Università di Torino e il sostegno/patrocinio di Regione Piemonte, Comune di Torino e Circoscrizioni 5, 6 ed 8. Le edizioni 2010-2011 e 2011-2012 sono state sostenute anche dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Torino.

da fase c'è la realizzazione del laboratorio di Teatro Sociale, con le necessarie modulazioni e riprogettazioni in itinere finalizzate alla co-creatività e partecipazione attiva, sia attorale che autorale, dei soggetti in riferimento ai loro bisogni e desideri. In questa fase vengono avviati anche gli incontri con possibili stakeholder territoriali, attraverso l'ingaggio performativo sia artistico che sociale, al fine di implementare la rete sociale e culturale di riferimento che permarrà anche oltre l'intervento. Infine, nella terza fase c'è il momento della performance pubblica (ad esempio: spettacolo teatrale o di danza, musica e coro, parata, allestimento performativo dello spazio, festa conviviale, rituale civile, ecc.) e a seguire la riflessione valutativa e la riprogettazione con i partecipanti e gli stakeholder territoriali (Rossi Ghiglione, 2019, pp. 42-44). Il progetto è stato valutato in collaborazione con il Corso di laurea in Scienze Infermieristiche della ex Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università di Torino che ha confermato la validità del modello di intervento sottolineando in particolare l'importanza della formazione in Teatro Sociale degli operatori sanitari al fine di promuovere analoghe attività secondo una prospettiva di benessere degli anziani e di salute di comunità (Massariello *et al.*, 2012).

Uno degli interventi del progetto è risultato maggiormente orientato alle azioni di comunità, maturando, in aggiunta a quelli già detti, specifici obiettivi riguardanti l'integrazione della RSA nel territorio di riferimento attraverso lo sviluppo dei legami sociali e comunitari e il sostegno al networking tra le realtà del terzo settore e il sistema sanitario. Si tratta del lavoro svolto dal 2005 al 2007 presso la RSA Villa le Primule nel quartiere delle Vallette.

L'obiettivo principale con cui nasce il progetto è quello di andare a rompere i muri che dividono anziani, giovani, cittadini del quartiere, ospiti delle strutture. [...] Dentro ciascuno dei percorsi si vanno a delineare degli obiettivi specifici. [...] Lavorare sulla ri-mobilizzazione degli anziani e non perdere una serie di capacità motorie e verbali. Non è tanto la riabilitazione ma il mantenimento. [...] E poi, per quanto riguarda il gruppo anziani, creare socialità all'interno della struttura, parallelamente dare degli strumenti a chi si occupa dell'animazione interna alle strutture per fare attività alternative [...], per quanto riguarda le Vallette creare una connessione dentro fuori, far diventare la struttura un centro di ritrovo culturale. E nel caso delle Vallette, cercare di portare gli anziani fuori dalla struttura, nel senso che molti anziani non uscivano mai, mentre volevamo fare in modo che l'attività del laboratorio fosse propedeutica a uscire, andare a fare attività all'esterno.¹¹

Le RSA, più di altri servizi territoriali per anziani, sono spesso percepite come le anticamere dell'aldilà, sia da chi le abita, che preferirebbe in ogni caso passare la sua vita a casa, sia da chi le guarda da fuori, in particolare

11. Intervista ad Alberto Pagliarino, gennaio 2024.

proprio dagli anziani. Luoghi simbolo non della cura e del benessere delle persone che vivono condizioni di fragilità, ma dell'attesa solitaria e arresa della morte, precipitate in un presente incerto e senza futuro. Con questa consapevolezza nel quartiere delle Vallette è stato progettato e realizzato un intervento in cui

l'obiettivo è proprio quello di far diventare la struttura per anziani non un centro culturale, ma sicuramente un luogo propulsivo di un'attività culturale dove gli abitanti stessi vengono e attivano dinamiche teatrali dentro la struttura. La struttura diventa luogo di laboratori per bambini e anziani. [...] Questo nasce dalla necessità che un po' abbiamo letto, un po' c'è stata comunicata, cioè che questa struttura era letta come un luogo di disagio e da evitare, in particolare dagli anziani di quartiere che lo vedevano come un pessimo fine vita.¹²

L'intervento a Villa Le Primule si dispiega secondo le tre fasi sopra descritte, arricchendole con un più ampio e specifico lavoro di sviluppo comunitario. Durante la prima annualità, l'equipe composta da Kai Bredholt di Odin Teatret – che da anni esplorava le pratiche festive di tipo teatrale in relazione al mantenimento dei legami comunitari (Pagliarino, 2022) – insieme ad Alberto Pagliarino del Master di Teatro Sociale e di Comunità e al musicista Luciano Gallo, coglie sia nel gruppo degli anziani, che degli operatori della RSA, che nel quartiere circostante una forte dimensione di “paese”. Si decide di tenere questo tema come motore della drammaturgia comunitaria. Mentre nel laboratorio di Teatro Sociale con gli anziani vengono raccolti i racconti, le memorie, le canzoni e le danze del passato, si avvia una collaborazione con la vicina scuola primaria realizzando un laboratorio intergenerazionale di costruzione con la paglia (regalata da una vicina cascina) di oggetti evocativi, quali corone e pupazzi. Operatori e operatrici della RSA partecipano attivamente ai laboratori e contribuiscono in modo specifico alle attività offrendo momenti di canto con il coro preesistente nella struttura. La scoperta del mercato di quartiere e dell'interesse che questo suscita sia negli anziani assistiti che negli altri abitanti conduce all'idea di proporre, oltre allo spettacolo finale, anche una festa e una parata «riprendendo l'abitudine contadina e di paese, per organizzare la festa, di andare a chiedere di porta in porta qualcosa per poi dividerla in piazza dove si suonava e ballava. Spesso erano proprio delle verdure che venivano cotte a lungo per tutto il giorno e poi esposte».¹³ Ed ecco che vengono realizzate diverse parate: quelle in cui si annunciano gli eventi del progetto e si invitano le persone a partecipare, quella di raccolta della verdura e quella, nei territori limitrofi e al mercato, che introduce la festa. Quest'ultima avviene nel giardino della RSA tra canti, balli e musiche della banda della polizia locale, il ribollire del minestrone in

12. *Ibidem.*

13. *Ibidem.*

una grande pignatta, servito poi gratuitamente a tutti i presenti. Partecipano gli anziani e gli operatori della RSA, gli abitanti del quartiere, i bambini e le bambine della scuola, gli operatori e operatrici di Teatro Sociale e di Comunità e gli studenti universitari. Nei giorni successivi viene presentato in uno spazio teatrale lo spettacolo creato e allestito in parallelo durante il laboratorio di Teatro Sociale. E infine viene svolto un incontro nel Comune di Torino con tutto il gruppo e con Fiorenzo Alfieri, l'allora Assessore alla cultura, per dare vita a un momento di reciproca conoscenza tra rappresentanti istituzionali e cittadini attraverso il dono performativo di musiche, canti e poesie (Acca, 2013, p. 188).

Concluso il percorso di questa prima annualità, durante la riprogettazione e valutazione emersero alcune riflessioni importanti: se da un lato l'intervento aveva scatenato vitalità sia nelle singole persone che nella struttura e nel quartiere, animando relazioni e legami e favorendo la salute bio-psico-sociale dei partecipanti, dall'altro lo spettacolo aveva ripresentato la dinamica di dipendenza dell'anziano, confermando forse il più diffuso immaginario sulla vecchiaia come un'età problematica e chiusa nel passato. Quello che accadde nei due anni successivi fu un processo molto interessante di trasformazione di questo immaginario sia dentro l'equipe, sia nel gruppo della RSA, sia nel territorio. Le animatrici della RSA proposero, accanto a quelli del progetto, due altri laboratori legati alla musica: uno intergenerazionale di costruzione e utilizzo delle percussioni, e l'altro sulla musica d'opera, che prevedeva alcune uscite degli anziani per andare a teatro. Nel secondo e nel terzo anno non si è più lavorato sul passato, ma sul presente e sui desideri futuri di tutti i partecipanti. Nei processi di lavoro si è posta attenzione a invertire le dinamiche di accompagnamento, per cui non più giovani che accompagnano anziani, ma viceversa. Infine sono stati scelti con i partecipanti due nuovi temi a motore delle drammaturgie comunitarie: l'amore e le stanze che ognuno di noi abita. Il modello della parata del minestrone¹⁴ è stato replicato, nella forma però della macedonia di frutta, che più del minestrone evoca una situazione di rinascita. Sul fronte del networking, ha preso avvio la collaborazione con tutto il tavolo di quartiere che ha spinto il progetto verso quel respiro ampio e comunitario a cui tendeva fin dall'inizio. E sempre nella prospettiva di aprire la RSA al territorio per promuovere una nuova percezione del servizio come rivolto all'intera comunità e non solo agli anziani assistiti è stato riqualificato il campo di bocce dove potevano venire a giocare tutti.

Purtroppo l'anno successivo la RSA Villa Le Primule è stata chiusa¹⁵ dissipando il lavoro svolto nel triennio. «Nel momento in cui si è chiusa la struttura per anziani, tutto il lavoro intorno al minestrone e alla rete si è depoten-

14. Si veda, in questo volume, il saggio di Fabrizio Fiaschini.

15. La struttura chiusa per ristrutturazione è stata successivamente acquistata dal Gruppo ISenior SPA ed è ora in attività come RSA privata convenzionata.

ziato, perché [...] tutto il quartiere si era mobilitato rispetto alla struttura. La struttura era diventata un punto di riferimento.»¹⁶

I diversi interventi realizzati ne *Lo splendore dell'età*, e in particolare questo ultimo alle Vallette, mostrano un processo di lavoro che si contrappone alla concezione della fragilità intesa come condizione derivata da stress a cui sono sottoposte alcune categorie sociali con il conseguente rischio di cadere nella suddivisione tra un noi (non fragili, attivi e con potere) e un loro (fragili, passivi e impotenti) per i quali “noi appronteremo” risposte e servizi (Kitwood, 1990). Viene invece integrata e declinata metodologicamente una prospettiva di interdipendenza in cui i processi di reciproco sostegno e solidarietà si fondano su identità sociali condivise (Drury, 2012; Neville *et al.*, 2022) e senso di comunità (Viola *et al.*, 2023) per promuovere forme di resilienza comunitaria (Rochira *et al.*, 2023). È una prospettiva di metodo che emerge dall'analisi di pratiche di Teatro Sociale e di Comunità che agiscono sia con le singole persone che a livello di gruppo e di comunità con un approccio partecipato (Gough *et al.*, 2021; Knightbridge *et al.*, 2022), orientato a scrivere nuove narrazioni e memorie collettive a partire dalla concretezza degli incontri corpo-a-corpo che avvengono nei vari momenti del laboratorio, della festa conviviale, delle parate (Faigin, Stein, 2015). Si tratta di un processo lungo, che contrasta le flessioni che il passare del tempo induce nelle dinamiche di sussidiarietà reciproca che si attivano a ridosso di una esperienza comunitaria di fragilità. Al contempo è un processo che cerca la partecipazione di tutti, al di là delle fragilità sociali, culturali ed economiche che colpiscono in modo più rilevante alcune categorie, proprio perché gli impatti con le loro necessarie diversità siano ugualmente significativi per tutta la collettività. Infine, è un processo che, nel promuovere le identità sociali comunitarie attraverso il lavoro creativo, contrasta le torsioni difensive e divisive a favore di un approccio inclusivo. In questo senso reinventa i più tradizionali processi artistico performativi per partecipare attivamente all'invenzione delle nuove comunità contemporanee.

In conclusione, le pratiche di Teatro Sociale e di Comunità analizzate in questi due soggetti mostrano metodologie di intervento in grado di favorire sia la resilienza di specifici target sociali attraverso il mantenimento di capacità e autonomie, così come forme di resilienza di comunità. Promuovono lo sviluppo di competenze e capacità diffuse nella popolazione, sostenendo la coesione sociale e i sistemi di partecipazione. Meno evidente e da studiare con attenzione è il loro impatto sul funzionamento dell'interfaccia tra comunità e sistemi sanitari, che pure risulta presente sia nel contributo dato alla formazione del personale sanitario e socio-assistenziale, così come nel supporto alle buone pratiche del terzo settore sociosanitario.

16. Intervista ad Alberto Pagliarino, gennaio 2024.

Bibliografia

- Acca F. (2013), *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e Teatro», 4, pp. 177-209.
- Carlomagno N., Zappettini C., Borgogni A. (2022), *Quartieri di vita 2021: fragilità e arti performative nelle neuroscienze e nelle scienze umane*, in «Giornale italiano di educazione alla salute, sport e didattica inclusiva», 6, 1, pp.1-14.
- Caruso R., Palano D. (a cura di) (2020), *Il mondo fragile. Scenari globali dopo la pandemia*, Vita e Pensiero, Milano.
- Diaconu K. et al. (2020), *Understanding fragility: implications for global health research and practice*, in «Health Policy and Planning», 35, 2, pp. 235-243.
- Drury J. (2012), “Collective resilience in mass emergencies and disasters. A social identity model”, in Jetten J., Haslam C., Haslam S.A., Alexander S. (a cura di), *The social cure. Identity, health, and well-being*, Psychology Press, Hove, pp. 195-215.
- Faigin D.A., Stein C.H. (2015), *Community-Based Theater and Adults with Psychiatric Disabilities: Social Activism, Performance and Community Engagement*, in «Am J Community Psychol», 55, pp. 148-163.
- Giaccardi C., Magatti M. (2018), *Social generativity: an introduction*, in Magatti M. (a cura di), *Social Generativity. A Relational Paradigm for Social Change*, Routledge, London, pp. 11-40.
- Gough C. et al. (2021), *Community participation of community dwelling older adults: a cross-sectional study*, in «BMC Public Health», 21, 612.
- ISTAT (2023), *Indice di Fragilità Comunale (IFC)*.
- Istituto Superiore di Sanità (2023), *La sorveglianza Passi d'argento. Fragilità e disabilità*, in «Epicentro. L'epidemiologia per la sanità pubblica».
- Kitwood T. (1990), *The dialectics of dementia: with particular reference to Alzheimer's disease*, in «Ageing and society», 10, pp. 177-196.
- Knightbridge L., Bourke-Taylor H.M., Hill K.D. (2022), *Healthy ageing through participation in community situated activities: A scoping review of assessment instruments to support occupational therapy practice*, in «Aust Occup Ther J.», 69, 4, pp. 493-509.
- La Rocca L. (2018), *Se in silenzio si potesse parlare. Teatro Babel, un'esperienza di teatro sociale al centro afasia Cirp*, articolo inedito.
- Massariello P., Nicotera R., Cuzzumbo V., Dimonte V. (2012), “*Lo splendore delle età*” (Progetto Teatrale di Comunità rivolto alle strutture per anziani della Regione Piemonte). *La valutazione dell'esperienza*, Relazione conclusiva per il Corso di laurea in Infermieristica dell'Università degli Studi di Torino.
- Neville F.G. et al. (2022), *Shared social identity transforms social relations in imaginary crowds*, in «Group Processes & Intergroup Relations», 25, 1, pp. 158-173.
- Nussbaum M. (1999), *Coltivare l'umanità. I classici, il culturalismo, l'educazione contemporanea*, Carocci, Roma.
- Nussbaum M. (2001), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pagliarino A. (2022), *Un teatro e la sua città. L'esperienza della Festuge in trent'anni di storia dell'Odin Teatret*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 11, 1, pp. 101-120.

- Palano D. (2019), “La recessione democratica e la crisi del liberalismo”, in Colombo A., Magri P. (a cura di), *Fine di un mondo: la deriva dell'ordine liberale: scenari globali e l'Italia: rapporto ISPI 2019*, Ledizioni, Milano, p. 39-51.
- Rossi Ghiglione A. (2019), “Social Community Theatre Methodology”, in Rossi Ghiglione A., Fabris M.R., Pagliarino A. (a cura di), *Caravan Next A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, FrancoAngeli, Milano.
- Repucci S., Slipowitz A. (eds.) (2022), *Freedom in the World 2022. The Global Expansion of Authoritarian Rule*, Freedom House, Washington DC.
- Rochira A. et al. (2023), *The interplay of community resilience potential, trust in the future and social well-being*, in «Journal of Community & Applied Social Psychology», 33, 6, pp. 1455-1473.
- Viola E., Fedi A., Bosco A.C., De Piccoli N. (2023), *Community development via performing art: considering a community theatre intervention*, in «Community Development Journal», pp. 1-19.
- World Health Organisation (1986) *Ottawa Charter for Health Promotion. First International Conference on Health Promotion*, Ottawa.
- World Health Organization (1997), *Jakarta Declaration on Leading Health Promotion into the 21st Century*.
- World Health Organization (1998), *Health promotion Glossary*, World Health Organization, Geneva.

	RSA	Spazi	Partecipanti	Fruitori performance	Progettazione e mappatura
2004	CRUT Centro di Ricerca	Torino, Università di Torino			Alberto Pagliarino fa la mappatura del quartiere. Progettazione dell'intervento (a seguito del precedente progetto <i>I quarant'anni dell'Odin a Torino</i>) entro <i>L'Odin Teatret per Torino</i> previsto per febbraio 2005 che comprende oltre agli spettacoli, la sezione <i>L'Odin Teatret per gli anziani di Torino.</i>
2005 febbraio	Bricca RSA pub.	Torino, laboratorio nella spazio RSA, performance nel centro culturale di via Botticelli	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	Progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Incontri di riprogettazione dopo la performance finale
	Cimarosa RSA pub.	Torino, spazio RSA, centro culturale via Botticelli per performance	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Incontri di riprogettazione dopo la performance finale
	Villa le primule RSA pub.	Torino Vallette, spazio RSA, sala teatrale Espace, incursioni nel territorio	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Incontri di riprogettazione dopo la performance finale
2005- 2006	Bricca RSA pub. (sett. 2005- febb. 2006)	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Cimarosa RSA pub. (sett. 2005 - febb. 2006)	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Villa le primule RSA pub. (febb. 2006 - maggio 2006)	Torino Vallette, spazio RSA, sala teatrale Espace, incursioni per il territorio	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)

Laboratorio	Performance/ evento di comunità	Valutazione	Operatori/operatrici
			Franco Perrelli, Alberto Pagliarino
<i>La danza del tempo</i> , seminario di danza per anziani, studenti, attori e danzatori. Durata di 2 settimane, avvio del processo triennale	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Augusto Omolú (Odin) e Francesca Guglielmino (Master SCT)
<i>Lo splendore delle età</i> , seminario per anziani, studenti, poeti e musicisti. Durata di 2 settimane, avvio del processo triennale	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Frans Winther (Odin) e Michele Santoro (musicista) e Simona Carapella (Master SCT)
<i>Pupazzo di paglia</i> , attività con anziani nei quartieri e centri sociali. Durata di 2 settimane, avvio del processo triennale	Sì, parata minestrone	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Kai Bredholt (Odin), Alberto Pagliarino (SCT), Luciano Gallo (Musicista e direttore del coro)
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Kai Bredholt (Odin), Alberto Pagliarino (SCT), Luciano Gallo (Musicista)

	RSA	Spazi	Partecipanti	Fruitori performance	Progettazione e mappatura
	Vitrotti Centro Diurno (sett. 2005 - febb. 2006)	Moncalieri, spazio nel Centro Diurno	anziani autonomi, animatori	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
2006-2007	Bricca RSA pub. (sett. 2006 - febb. 2007)	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Cimara RSA pub. (sett. 2006 - febb. 2007)	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Villa le primule RSA pub. ¹⁸ (febb 2007 - maggio 2007)	Torino Vallette, spazio RSA, sala teatrale Espace, incursioni nel territorio	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Vitrotti Centro Diurno (sett. 2006 - febb. 2007)	Moncalieri, spazio nel Centro Diurno	anziani autonomi, animatori	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
2008	Bricca RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Cimara RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)

17. Da questo anno in poi le attività hanno questo staff: supervisione Alessandra Rossi Ghiglione, direzione operativa Alberto Pagliarino, coordinamento Michele Santoro, direzione scientifica Franco Perrelli.

18. In questo anno la RSA viene chiusa per ristrutturazione e politiche di accorpamento dei servizi. Gli utenti che vengono spostati a Cimara e Bricca, continuano a frequentare il laboratorio teatrale.

Laboratorio	Performance/ evento di comunità	Valutazione	Operatori/operatrici
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti della struttura, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella. Aiuta Maurizio Bertolini ¹⁷
laboratorio di Teatro Sociale durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella. Aiuta Maurizio Bertolini
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Alberto Pagliarino
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella in collaborazione con Maurizio Bertolini
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella in collaborazione con Maurizio Bertolini

	RSA	Spazi	Partecipanti	Fruitori performance	Progettazione e mappatura
2009	Cimaraosa RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Bricca RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
2010- 2011	Cimaraosa RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Bricca RSA pub.	Torino, spazio RSA	anziani in RSA, operatori OSS, animatori, cittadini, studenti	abitanti, amministratori, referenti di RSA e personale, famigliari	progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
	Mater Amablis – RSA gli Angeli RSA	Cuneo, spazio RSA			progettazione in equipe operatori e poi in itinere. Circa 3 incontri di riprogettazione dopo la performance finale (tra chi?)
2010- 2012	Corso laurea Infer- mieristica Università degli Studi di Torino	Torino	anziani in RSA, studenti	operatori sanitari, socio-sanitari e di TSC, amministratori, studenti, studiosi	

19. Evento di chiusura del progetto: camminata a tappe di 3 mesi da Cuneo a Auschwitz. La 1ª tappa parte dalla RSA di CN e la 5ª è RSA Bricca a Torino. Vengono piantati degli alberi e c'è l'incontro tra le persone in cammino e gli anziani.

20. Report conclusivo di valutazione dell'attività di *SCT Centre* svolta presso la RSA Maria Bricca Torino (2010-2012) delle prime due fasi. La terza fase di ricerca non è stata effettuata per la conclusione dell'attività valutata.

Laboratorio	Performance/ evento di comunità	Valutazione	Operatori/operatrici
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella in collaborazione con Maurizio Bertolini
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella in collaborazione con Maurizio Bertolini
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conduce Michele Santoro con Simona Carapella in collaborazione con Maurizio Bertolini
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì	interna d'equipe, con referenti delle RSA, con i partecipanti ai gruppi, con i committenti	Conducono Lorena La Rocca e Antonella Delli Gatti
Laboratorio di Teatro Sociale. Durata più mesi (4 mesi di incontro settimanale – 10 giorni intensivi in preparazione performance)	Sì ¹⁹		Operatori Melarancio, supervisione A. Rossi Ghiglione, direzione Operativa Alberto Pagliarino, Coordinamento Michele Santoro
	Sì ²⁰		Patrizia Massariello, Raffaella Nicotera, Valeria Cuzzumbo, Valerio Dimonte

2. Il teatro e la partecipazione civica nella costruzione di comunità urbane, tra Welfare Culturale e produzione artistica

di *Roberta Paltrinieri*¹

1. Valore sociale della cultura e i suoi impatti

Le mie riflessioni nascono dalle osservazioni sull'esperienza ventennale di *SCT Centre*, Centro dell'Università di Torino, che sviluppando le potenzialità del Teatro Sociale e di Comunità ha avviato percorsi volti alla ricerca accademica, alla progettazione, alla consulenza, alla formazione, alla innovazione culturale e sociale e al *Community Building*, costituendo un riferimento nel panorama nazionale e internazionale di quell'approccio collaborativo che muove le relazioni tra le Università e la comunità circostante.

Da questo punto di vista l'Università di Torino, grazie a *SCT Centre*, esprime appieno quella missione di terza missione, in quanto accanto alla ricerca e alla didattica sempre più importante è divenuto per l'Università l'azione di *public engagement*, in un'ottica di governance collaborativa, nella consapevolezza crescente che l'Università possa contribuire, mediante la condivisione delle conoscenze, alla crescita delle comunità in cui operano attraverso il coinvolgimento e l'ascolto di cittadini, persone, pubblici, allo scopo di generare benefici collettivi, come afferma, prima fra le altre, la Università di Cambridge (Paltrinieri, 2022).

Nel lavoro di *SCT Centre*, esperienza pilota in Italia, appare evidente quanto il teatro, il Teatro Sociale e di Comunità, e le arti performative siano attori fondamentali del territorio in quel lavoro di cucitura dei rapporti e delle relazioni, nell'idea che l'arte non abbia esclusivamente un valore intrinseco, ma sia necessario spostare lo sguardo al valore istituzionale e sociale della cultura.

Questo mio intervento cercherà pertanto di ragionare sul ruolo del Teatro Sociale, e più in generale delle pratiche culturali e artistiche, per mettere in luce quali siano gli impatti che esse generano, attraverso il coinvolgimento dei pubblici, delle persone e delle comunità.

1. Roberta Paltrinieri è professore ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Nel categorizzare il valore sociale della cultura mi rifarò alla categorizzazione di Holden (2004) il quale sostiene che questo concetto può essere scomposto in un triplice senso: valore intrinseco, valore strumentale e valore istituzionale. I tre punti di vista non si escludono reciprocamente, ma devono essere considerati come complementari.

Il primo, il valore intrinseco, è strettamente legato al contenuto artistico e può essere considerato la parte essenziale dell'esperienza culturale. È inoltre usato per descrivere l'effetto soggettivo dell'arte sulle persone a livello intellettuale, emozionale e spirituale. Questo particolare aspetto del valore è notoriamente difficile da valutare e non può essere calcolato basandosi solo su dati unidimensionali, come ad esempio il numero di spettatori o di visitatori che, per quanto importanti, rimangono comunque inadatti a esprimere la multidimensionalità degli impatti generati dalla cultura.

Il secondo, il valore strumentale, si riferisce a un concetto utilizzato per descrivere situazioni nelle quali la cultura è usata come uno "strumento" per raggiungere determinati obiettivi di sviluppo, generalmente con finalità economiche e sociali. L'impatto economico è tangibile, diretto o indiretto, e osservabile attraverso l'effetto che l'istituzione culturale può generare a livello di economia locale, di posti di lavoro, di salari per le categorie degli addetti nel settore, di costi della catena di fornitura. Rispetto a questo valore l'impatto sociale è l'impatto di natura intangibile, dato per esempio dal beneficio sociale collegato all'esistenza di un museo o di una galleria d'arte, dalla capacità di apprendimento che viene sviluppata a livello individuale nel contatto con l'arte, dal valore dell'esperienza individuale e collettiva capace di riconnettere l'individuo alla storia e al futuro. Non a caso i *policy maker* sono interessati in modo specifico a questo aspetto, cercando di capire se è possibile raggiungere determinati risultati a livello collettivo attraverso dei progetti culturali e secondo quali costi.

Il terzo, il valore istituzionale, che nell'economia del ragionamento che propongo è il più importante, rappresenta il modo in cui l'organizzazione si comporta, in particolare quando interagisce con il pubblico. Intendono con questo termine sia i pubblici, coloro che partecipano culturalmente, che una più ampia dimensione della valenza pubblica, ovvero la capacità di generare *governance* di tipo collaborativo (Arena, 2006), rapporti e relazioni con diversi *stakeholder* (portatori di interessi) e *assetholder* (portatori di risorse) con i quali contribuire a rafforzare la crescita e la resilienza della comunità locale. Questo valore istituzionale è particolarmente importante perché rappresenta il presupposto sul quale si innescano processi di welfare generativo, come il Welfare Culturale, forma di welfare che è al contempo generativo di capacitazioni che trasformativo, perché produttore di immaginario (Paltrinieri, 2022). Queste dimensioni di valore sono, dunque, nuclei di significato, prospettive di senso, attraverso cui osservare, comprendere e analizzare la trasformazione generata dalle organizzazioni culturali sulle comunità e sul territorio di riferimento.

2. Gli impatti sociali della cultura e i processi di immaginazione

In tempi recenti al centro del dibattito sulla cultura si assiste a una crescente importanza data al tema degli impatti sociali che essa ha (Cicerchia, 2021). D'altro canto, i diversi valori che compongono il valore sociale della cultura fanno riferimento non solo a contributi di tipo economico e sociale, ma al concetto più ampio di sviluppo: un territorio dove si produce e si consuma creatività e cultura può essere più coeso, competitivo e partecipe (Sacco *et al.*, 2014). Come afferma Giorgia Bonaga (2022), appare chiaro che i concetti di valore e impatto sono interconnessi e possono essere considerati come due lati della stessa moneta. Nello specifico, l'impatto può essere inteso "come l'effetto primario e secondario, positivo e negativo, atteso e inatteso, diretto e indiretto prodotto da un intervento". Rappresenta quindi il cambiamento percepito da un individuo oppure da un gruppo, da una comunità a seguito dell'esperienza vissuta. Proprio nel cambiamento può essere individuato il valore, che possiamo definire come l'importanza dell'esperienza artistica e culturale attribuita dai vari stakeholder e legata alla percezione di un beneficio reale o potenziale.

A pura esemplificazione diventa interessante la mappa elaborata da LEM Project (*Fig. 1*), nella quale sono riportati i principali impatti sociali delle arti e della cultura, in questo caso il focus è sui musei, ma può essere allargato ad altre dimensioni della cultura, ricavati da diversi studi e ricerche svolte principalmente in ambito inglese. La mappa integra effetti che ricadono sull'individuo e sulla comunità d'interesse, congiuntamente alla prospettiva intrinseca e strumentale dell'attività museale.

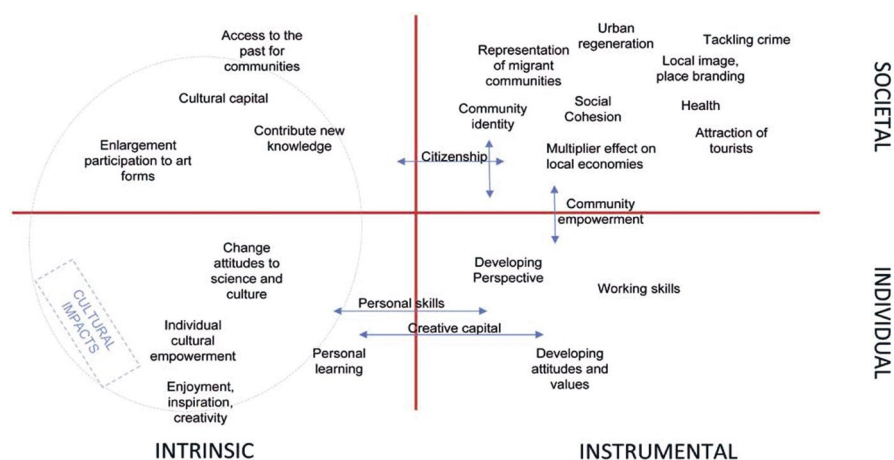


Fig. 1: Mappa dell'impatto sociale (LEM, 2013, p. 22)

Come sottolinea Bonaga occorre notare che, mentre gli impatti principali a livello individuale si basano sull'apprendimento, lo sviluppo e l'accresci-

mento personale, gli effetti che riguardano la società riguardano la coesione, l'inclusione e l'integrazione sociale. Adottando una concezione così inclusiva, la distinzione tra impatto sociale e culturale, ovvero la distinzione tra cultura e società, risulta quasi nulla. Effetti sociali e culturali vengono qui associati a particolari risultati di medio-lungo termine (*outcomes*) come una migliore comprensione del mondo, l'ampliamento della partecipazione a forme particolari di arte/cultura e la crescita del capitale culturale.

Questa esemplificazione degli impatti della cultura è molto utile perché sposta la dimensione dalla dimensione economica o valore economico della cultura verso elementi intangibili come la partecipazione, il capitale culturale, la coesione sociale, la cittadinanza, spostando il focus delle politiche culturali, così come più in generale le politiche pubbliche e le *policy*, che inevitabilmente devono tenere conto di dimensioni intangibili.

Così come ho avuto modo di ragionare sulle nuove forme della partecipazione e sui processi di *civic engagement* che vengono generati da pubbliche amministrazioni, terzo settore e privato (Paltrinieri, Allegrini, 2021), questo sviluppato nell'ambito culturale, attraverso pratiche artistiche e culturali – delle quali il *SCT Centre* è un esempio virtuoso – non è altro che l'atterraggio di veri e propri processi di immaginazione sociale, intendendo con questo termine la costruzione di un futuro possibile che nasce certamente dalla pianificazione istituzionale e politica, ma anche da pratiche non razionali e linearmente sequenziali, le quali possono essere spunto e motivazioni per le azioni del collettivo, della politica e della comunità più in generale (Appadurai, 1996).

Questa prospettiva, infatti, consente di superare la contrapposizione tra la valorizzazione del patrimonio culturale – sia la dimensione immateriale che materiale – in termini economici e la valorizzazione del patrimonio culturale in termini estetici a favore di un approccio che attribuisca “responsabilità sociale alla cultura” e ai suoi attori, intendendo sia gli attori che operano nella offerta culturale, progettando e programmando, sia coloro che fruiscono cultura.

Ovviamente per capire il modo in cui le pratiche artistiche possano rientrano in un processo di immaginazione non dobbiamo dimenticare cosa implichi investire in cultura, in un piano che non ne indagheri solo le ricadute economiche, ma che si interroghi sul valore sociale della cultura stessa, secondo tutte le dimensioni prima richiamate.

Investire in cultura significa dal mio punto di vista investire sulle capacità culturali degli individui e delle comunità, le *knowledgeability*, abilità legata alla conoscenza. È un concetto che non ha esclusivamente una prospettiva individualistica, ma più meramente collettiva, si collega a progetti collettivi che implicano un *empowerment* comunitario, una prospettiva che guarda al futuro e alla costruzione di possibili orizzonti di senso che consentano il mutamento sociale, in tal senso il concetto di aspirazioni proposto da Appadurai nel pensare ai progetti comunitari, contiene in sé sia la dimensione generativa che trasformativa.

Mi riferisco alla attività di intere comunità che co-progettando e co-programmando in una dinamica quasi sartoriale, attraverso progetti a base culturale, immaginano piani valoriali e risposte ai crescenti bisogni, individuali e collettivi, di una società che è sempre meno coesa e sempre più individualizzata, come la definisce la sociologia contemporanea.

In questi processi si inserisce anche il Teatro Sociale e di Comunità che, come asserisce Rossella Mazzaglia (2021), produce effetti riconoscibili su individui e comunità, precisando che tuttavia esso non è da intendersi solo come Teatro Sociale e, anzi, i risultati più alti sono spesso l'esito di processi artistici che hanno prodotto una "non-coincidenza" e una "discronia" rispetto alle visioni socio-culturali strutturate nelle istituzioni. Il Teatro Sociale è da intendersi come un divenire storico (De Marinis, 2021) nel quale gli artisti con le proprie utopie e aspirazioni hanno comunque realizzato opere di alto valore estetico, nonostante la diffidenza che talvolta gli operatori culturali esprimono verso opere artistiche che ai loro occhi appaiono non pertinenti perché eccessivamente traslate "funzionalmente" verso il sociale (Menna, 2022).

Su questo tema è ritornato recentemente Gerardo Guccini (2023), a proposito della relazione tra Teatro Sociale e territorio, il quale ha richiamato l'opera di Claudio Meldolesi e l'idea che il progetto costituisca l'ancoraggio identitario che permetta di non perdere la dimensione artistica, al di là dell'intrattenimento e della rappresentazione voluta dalle richieste istituzionali.

D'altro canto, è bene ricordare che gli stessi progetti derivanti da una precisa richiesta sociale e comunitaria non hanno una funzione esclusivamente strumentale. Riferendosi al contesto terapeutico e di cura della persona, Alessandra Rossi Ghiglione lo precisa, notando che:

parlare di teatro come di strumento è come voler definire la medicina uno strumento. Il fibroscopio è uno strumento, la colonscopia è una tecnica, la diagnostica invasiva è un metodo; così il costume è uno strumento, l'improvvisazione è una tecnica, e il teatro dell'oppresso un metodo. Ma il teatro che pur si avvale di numerosi strumenti e tecniche, che si organizza storicamente in molti metodi, è in sé qualcosa di molto più complesso di una tecnica o di un metodo (Rossi Ghiglione, 2011, p. 25).

Sottolinea, altresì, Rossella Mazzaglia come l'esperienza nell'ambito del teatro applicato ha ormai chiarito la correlazione tra processo e prodotto artistico, per cui, anche laddove l'esito laboratoriale sia pubblico, questi non è inteso come esibizione di una competenza tecnica acquisita, quanto come momento di condivisione in cui la voce dei partecipanti si rende manifesta in un momento di festa e di incontro con la comunità.

Non possiamo dimenticare che promuovendo cultura nei territori, attuando politiche culturali che promuovano luoghi e spazi e offerta culturale, attraverso possibili partnership tra pubblico e privato, attraverso processi di

rigenerazione urbana, attraverso una sussidiarietà circolare che non semplicemente decentri, ma riconosca legittimazione, deleghi potere diffuso, è possibile attualizzare concrete politiche di felicità intesa come benessere sociale sul territorio.

La cultura, la sua produzione e anche il suo consumo, è un indicatore del BES (Benessere Equo e Sostenibile), una metrica italiana per la crescita dei territori, e costituisce oggi un elemento fondamentale per incentivare percorsi di crescita delle capacità individuali e collettive, favorendo coesione sociale e partecipazione, fiducia e capitale sociale, attraverso percorsi di co-progettazione, che, così osservati, appaiono vere e proprie azioni collettive condivise, attraverso i ponti che pongono tra generazioni e culture e religioni diverse, promuovendo un modello di sviluppo dei territori e delle comunità che sia sostenibile, nelle sue diverse accezioni.

3. L'impatto del teatro: prospettive per un Welfare Culturale

In questa ottica tutti i soggetti che partecipano al benessere delle comunità, inclusa l'Università e il *SCT Centre* che con i suoi metodi, le sue ricerche, il suo intervento, possono partecipare a quei percorsi che vengono identificati come Nuovo Welfare. Come scrive la sociologa Ilaria Riccioni:

Il teatro, come i musei, assume in questo panorama sociale una funzionalità inedita: si riscoprono le funzioni dell'istituzione come luogo di intercettazione, risposta e organizzazione dei bisogni collettivi. Concluso il tempo delle istituzioni culturali come luoghi elitari, queste istituzioni hanno operato una radicale virata relazionale e pedagogica. Anche il teatro sembra rispondere alla necessità che pervade tutte le istituzioni, ma in maggior misura le istituzioni culturali, ad aprirsi alla potenzialità di raggiungere tutti i pubblici, mettendo in gioco energie pedagogiche e strategie proprie di altre strutture per trasformare la fruizione e la relazione al cittadino di questi spazi (Riccioni, 2022, p. 103).

Penso in particolare al già citato Welfare Culturale, inteso come un welfare di comunità che si connota su due dimensioni in particolare: la prima la valorizzazione, in un'ottica comunitaria, della connessione delle persone, delle famiglie e del territorio, attraverso la ritessitura dei legami e delle relazioni, anche attraverso percorsi generativi di responsabilizzazione e di restituzione alla comunità dei benefici ottenuti; la seconda, invece, inerisce lo sviluppo di modelli di governance aperti anche a soggetti non convenzionali e a cittadini, per favorire una più allargata partecipazione per permettere una più approfondita lettura dei bisogni per arrivare a comprendere anche le fragilità più immateriali delle persone.

Il Welfare Culturale appare, infatti, una via possibile a forme innovative di risposte a bisogni individuali e collettivi, vecchi e nuovi. In particolare,

grazie alla definizione che troviamo nella Treccani (Cicerchia *et al.*, 2020) si riconosce l'efficacia che attività e pratiche culturali, artistiche e creative hanno rispetto a: percorsi di promozione di benessere soggettivo e di soddisfazione per la vita; di promozione della salute, contrasto alle disuguaglianze sociali; inclusione sociale, tutto questo in virtù delle capacità che tali pratiche hanno rispetto alla promozione di aspetti relazionali e al potenziamento delle risorse, cioè processo di *empowerment*.

Parlare del Welfare Culturale significa pertanto ragionare sul valore sociale della cultura e, al contempo, focalizzarsi sull'impatto che la cultura e le arti hanno non solo in quanto valore intrinseco, cioè strettamente legato al contenuto artistico, valore che può essere considerato la parte essenziale dell'esperienza culturale, ma soprattutto in quanto valore istituzionale, come si diceva nell'introduzione. Nel Welfare Culturale cultura e sociale non sono separati, ma convivono nei processi di governance nei diversi luoghi della città, nella quale gli spazi sociali e culturali (Klinenberg, 2018) come le biblioteche (Agnoli, 2023), case di quartiere e della salute ma anche mercati rionali, esprimono risposte innovative a bisogni vecchi e nuovi (D'Alena, 2021).

A ben vedere il Welfare Culturale agevola quella idea di città che è il risultato delle connessioni tra "comunità di progetto", così come le definisce Ezio Manzini (2019), fondate sulla prossimità. Le comunità di progetto sono le comunità che nascono attorno a temi che fungono da catalizzatori e divengono dispositivi abilitanti la *civiness*, ovvero senso civico e partecipazione. Al centro del Welfare Culturale si trova la redistribuzione delle *knowledgeability*, cioè le capacità culturali, e questo è sicuramente un modo innovativo di vedere le pratiche artistiche come il teatro che sono molto importanti per questo ecosistema urbano.

Lo sviluppo di *knowledgeability* apre la possibilità alle persone di essere attori del cambiamento, di poter dare nuovi e diversi significati all'azione. Dato che le *knowledgeability* non sono equamente distribuite, ma seguono le disuguaglianze sociali, economiche e cognitive, è necessaria la redistribuzione. In questa visione occorre ripensare al consumo culturale non come a un divertimento, ma come un modo per accrescere la cittadinanza e la *civiness*. Il Welfare Culturale, d'altro canto, propone un superamento di una visione passiva di consumo culturale verso la comprensione più complessiva di esperienza culturale, la quale, riassumendo, può essere colta in una combinazione di più elementi – il profilo sociodemografico, gli orizzonti di senso, i comportamenti e significati del consumo, e il ruolo che gioca il capitale culturale nelle dinamiche di consumo.

È dunque un modello di Welfare Culturale la cui caratteristica saliente è quella di non essere né "riparativo", né standardizzato, piuttosto un welfare capace di produrre risposte flessibili, personalizzate e multidimensionali, un welfare che promuovendo forme di mutualità e socialità è di per sé universalistico.

4. Welfare Culturale e partecipazione

Ciò a cui deve tendere il Welfare Culturale è, dunque, un processo di crescita della partecipazione culturale. Purtroppo la redistribuzione delle capacità culturali comporta riflettere su due dimensioni: l'accesso e la partecipazione culturale e la processualità entro cui si iscrivono, introducendoci a un livello di riflessione più "progettuale" della dimensione culturale di un welfare di comunità.

Come osserva Giulia Allegrini (2022), l'accesso alla cultura può in primo luogo declinarsi in un lavoro di abbattimento di barriere materiali, traducendosi maggiormente in interventi "promozionali" dal lato cioè del "consumo" e dell'offerta, quindi di cura dell'organizzazione dell'offerta culturale, ossia dell'informazione e della comunicazione, dei tempi e degli orari dell'offerta, dei costi, degli spazi. Quando questo tipo di cura – ad esempio legata alla dimensione dello spazio – non si limita, o supera, la sola finalità più tradizionalmente legata allo "sviluppo dei pubblici", l'accesso alla cultura dovrebbe invece più esplicitamente e consapevolmente essere posto in connessione con lo sviluppo di capacità culturali prima richiamato, traducendosi quindi in un lavoro sulle barriere simboliche e cognitive, ossia in sostegno a iniziative che «facciano crescere le capacità e le abilità necessarie alla fruizione qualitativa», rendendo cioè le persone – i pubblici, le comunità – «in grado di compiere il "lavoro" di appropriazione, decodifica, interpretazione e negoziazione che ogni prodotto culturale richiede, sia esso di tipo estetico, informativo, emotivo» (De Biase, p. 51).

Declinare l'accesso alla cultura in questi termini implica il guardare al consumo culturale come vera e propria *esperienza* culturale ed estetica. Questo significa che coloro che producono cultura non possono più pensare ai loro pubblici solo come soggetti passivi che ricercano intrattenimento. L'esperienza estetica e culturale prevede, in quest'ottica, una partecipazione del fruitore che diviene un soggetto attivo e partecipante, anche grazie al lavoro dei mediatori.

La partecipazione praticata e declinata nel campo culturale si nutre degli elementi fin qui richiamati. La relazione tra accesso sul piano dell'offerta e quindi del consumo culturale, accesso in termini di sviluppo di capacità culturali e dimensione partecipativa dell'esperienza culturale è di reciproco influenzamento, secondo una ricorsività ideale.

Superato lo sterile dibattito che inerisce il valore economico della cultura, su questo si sono espressi autorevoli pareri come quello di Paola Dubini (2019) e l'ex Ministro Franceschini (2022), i quali hanno dimostrato quanto importante sia l'indotto in termini di turismo e di crescita economica del territorio circostante, l'accettare il valore sociale della cultura implica riflettere su dimensioni da cui far discendere indicatori non economici utili alla valutazione di politiche culturali.

La prima dimensione riguarda l'impatto sulla comunità di politiche cul-

turali orientate alla integrazione culturale. Gli attori coinvolti nei processi di Welfare Culturale – dalle istituzioni, alla società civile, alle imprese, tra le quali le imprese creative e culturali – che agiscono a livello locale attraverso coprogettazione, *partnership* e implementazione di buone pratiche, danno vita a nuove accezioni del concetto di comunità. Essi, infatti, contribuiscono alla creazione di un'identità dei luoghi, degli spazi e dei territori, che va continuamente riaggiornata perché essa stessa frutto di orizzonti o panorami che cambiano continuamente, producendo a livello locale il riaggiornamento di una memoria collettiva che è il frutto di continui processi di riappropriazione.

La seconda dimensione riguarda la “produzione di capitale sociale”. Non dobbiamo infatti dimenticare che l'innovazione sociale che produce il Welfare Culturale è tale perché rinforza il legame sociale, ovvero i beni relazionali. Attraverso le *partnership* e le reti tra attori che, insieme producono valore condiviso, si realizzano non solo scambi tra conoscenze e competenze diverse, ma si alimenta la cultura della responsabilità sociale e l'attivazione di nuove forme della partecipazione, da cui può discendere la nascita di un senso della fiducia che rivitalizza il rispetto per il territorio e le istituzioni.

La terza dimensione richiamata in campo riguarda la sostenibilità, concetto da intendersi in un'accezione estensiva che riguarda sia l'ambiente, che la società e la cultura stessa. L'integrazione culturale si realizza attraverso azioni sostenibili che ridisegnano spazi e luoghi. Il riuso, il riutilizzo, la rigenerazione, sono tutte buone pratiche sostenibili che sono al centro dei progetti che producono integrazione culturale, a cui si unisce la capacità di mettere in campo forze tra di loro anche eterogenee che valorizzano il territorio piuttosto che sfruttarlo.

La quarta dimensione riguarda la creazione di nuovi pubblici e ingaggio di comunità diverse, nell'ottica dell'*Audience Engagement*, *Audience Development* e l'*Audience Empowerment*. Attraverso l'integrazione culturale e le forme che essa incarna si producono nuovi pubblici e l'ingaggio di nuove comunità, nella consapevolezza che produrre nuovi pubblici significa cittadinanza culturale, o meglio capacitazioni ed *empowerment*, offrendo occasioni di partecipazione e condivisione e pertanto di scambio e confronto, senza negare l'esistenza di potenziali conflitti e contrapposizioni.

La partecipazione culturale richiama in campo, dunque, un'idea di cittadinanza culturale (Klaus, Lünenborg, 2012) che sia al contempo una cittadinanza responsabile, nella quale il soggetto che sviluppa capacità di agire non potrà dirsi cittadino se non viene a sentirsi, a sua volta, implicato in una dinamica collettiva che quindi includa nella cittadinanza medesima una dimensione intersoggettiva.

Così osservata la cultura diviene pertanto uno strumento abilitante la responsabilità sociale e ne diviene al contempo oggi l'oggetto privilegiato di politiche di responsabilità sociale, laddove la responsabilità sociale sia da

intendersi come responsabilità individuale di ognuno indirizzata al raggiungimento del bene comune. In sintesi, il Welfare Culturale deve avere come obiettivo, dunque, quello di promuovere una cultura della responsabilità sociale.

Questo perché essa induce modernizzazione e mutamento istituzionale attraverso la riforma politica o attraverso la ridefinizione delle culture e delle pratiche organizzative; perché essa produce innovazione culturale, favorendo la diffusione di modelli di comportamento e di relazioni sociali che entrano nella vita quotidiana e nel mercato, alimentando la proattività dei soggetti, ovvero la disponibilità dei cittadini a ricreare le condizioni della propria convivenza.

In conclusione, l'osservazione della esperienza di *SCT Centre* permette di pensare che i tempi siano maturi per cominciare a ripensare ai ruoli che le istituzioni culturali tra cui il Teatro e l'Università che in questo caso sono correlati, ma non solo, devono avere nella contemporaneità. C'è una domanda che mi sembra sia importante porsi oggi proprio per superare quello stesso *empasse* che rinvia al rapporto delicato, esistente tra progetto e processo, tra rivendicazioni autoriali e richieste delle istituzioni, la domanda è: che cosa può fare la cultura per le persone? (Bollo, 2023).

Credo che sia giunto il momento per guardare alle istituzioni culturali, in questo caso i teatri, ma anche i musei e le biblioteche, come luoghi atti alla valorizzazione di tutte quelle pratiche che nascono dal basso, spesso non inserite in una pianificazione organica, che sfidano la pubblica amministrazione, a cui sta il compito di calarle in un progetto complessivo di città che ne riconosca la funzione di utilità comune (Fedrigi, Pelosi, 2023).

Sono convinta infatti che sia possibile pensare a essi come formatori e fornitori di servizi, ovviamente *sui generis* perché sempre a partire dalle loro specifiche competenze, in un approccio collaborativo che nell'ottica di una innovazione sociale e culturale possono esplicare un ruolo fondamentale nei processi di *community building*, attraverso il quale si sperimenta la partecipazione attiva di attori di diversa natura volta a favorire processi collettivi e innovare le politiche pubbliche, senza snaturare quella vocazione identitaria che si fonda sulla dimensione artistica ed estetica solo a favore della dimensione etica, quindi sociale, che comunque è imprescindibile nella dialettica che questi processi comportano nella contemporaneità. L'aver sottolineato la dialettica tra processo e progetto, tra dimensione estetica ed etica, l'aver posto in luce le dimensioni immateriali degli impatti della cultura va nella direzione della ricerca di una sorta di terzo luogo, al cui interno la dimensione artistica non si appiattisce alla metrica e alla funzionalizzazione ma, al contrario, comporti una consapevolezza importante per la valorizzazione dell'atto artistico.

Bibliografia

- Agnoli A. (2023), *La casa di tutti*, Laterza, Roma-Bari.
- Allegrini G. (2021), “Prospettive di analisi della dimensione culturale del Welfare di comunità”, in Manzoli G., Paltrinieri R., *Welfare culturale. La dimensione della cultura nei processi di welfare di comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Arena G. (2006), *Cittadini Attivi*, Laterza, Roma-Bari.
- Bollo A. (2023), “Istituzioni, patrimonio e comunità: quali relazioni e quale innovazione”, in Fedrighi A., Pelosi E., *La partecipazione alla gestione culturale*, a cura di Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Sossella Editore, Roma.
- Bonaga G. (2021), “Valutare l’impatto sociale della cultura”, in Manzoli G., Paltrinieri R., *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Cicerchia A. (2021), *Che cosa muove la cultura*, *Geografie culturali*, Milano.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare Culturale*, Treccani.
- D’Alena M. (2022), *L’immaginazione civica*, Luca Sossella, Roma.
- De Biase F. (2017), *Cultura e partecipazione. Le professioni dell’audience*, FrancoAngeli, Milano.
- De Marinis M. (2011), *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze.
- Dubini P. (2019), *Con la cultura non si mangia? Falso!*, Laterza, Roma-Bari.
- Fedrighi A., Pelosi E. (2023), *La partecipazione alla gestione culturale*, a cura di Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Sossella Editore, Roma.
- Franceschini D. (2022), *Con la cultura non si mangia?*, La Nave di Teseo, Milano.
- Franceschinelli R., Paltrinieri R. (2023), *La partecipazione delle comunità di patrimonio: la ricerca della fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali*, Ag Cult, Settembre.
- Guccini G. (2023), “Prove di conclusioni, dal processo al progetto”, in *Ampio raggio esperienze d’arte e politica*, Laminarie Edizioni, Bologna.
- Holden J. (2004), *Capturing Cultural Value. How culture has become a tool of government policy*, DEMOS, London.
- Klaus E., Lünenborg M. (2012), “Cultural Citizenship. Participation by and through Media”, in Zobl E., Drüeke R. (eds.), *Feminist Media. Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 197-212.
- Klinenberg E. (2018), *Palace for the People*, Crown.
- Manzini E. (2019), *Politics of the Everyday*, Bloomsbury, Londra.
- Manzoli G., Paltrinieri R. (2021), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Mazzaglia R. (2021), “L’intervento delle discipline teatrali nei contesti urbani e sociali”, in Manzoli G., Paltrinieri R., *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Menna R. (2022), *Arte e servizio pubblico*, in «La Falena», 2, pp. 51-53.
- Paltrinieri R., Allegrini G. (2020), *Partecipazione, processi di Immaginazione Civica e sfera pubblica*, FrancoAngeli, Milano.

- Paltrinieri R. (2023), *Theatre at The University as a Way to Increase the Sense*, in: *Theatre(s) and Public Sphere in a Global and Digital Society*, Boston, Brill.
- Riccioni I. (2022), “Costruzione e recupero dei significati collettivi attraverso il Teatro”, in Paltrinieri R., *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.
- Rossi Ghiglione A. (2011), *Teatro e salute, la scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino.
- Sacco P., Ferilli G., Blessi G.T. (2014), *Understanding culture-led local development: A critique of alternative theoretical explanations*, in «Urban Studies», 51, 13, pp. 2806-2821.

3. L'innovazione di comunità come dispositivo trasformativo. Spazio BAC, il luogo in cui si radica il cambiamento

di Tiziana Ciampolini¹

1. Innovazione trasformativa e buone istituzioni, la via per un futuro prospero

Abbiamo bisogno di trasformazioni sociali, culturali, educative. Da queste trasformazioni dipende il futuro e la possibilità di costruire un futuro più giusto. Non bisogna credere a chi dice che il futuro è già definito: il futuro è segnato dalle nostre scelte che oggi, in modo collettivo e mobilitante, riusciamo a fare. Va stimolata l'intelligenza civica già molto presente nei nostri territori, per rovesciare la credenza che lo sviluppo reale si possa produrre solo con lo sviluppo economico – che è necessario, certo – ma non sufficiente. L'intelligenza civica, per poter crescere, ha bisogno di buona politica e istituzioni autorevoli. L'economista Jeffrey Sachs, nel saggio *L'era dello sviluppo sostenibile* (Sachs, 2015) afferma che ci sono prove schiaccianti del fatto che abbiamo meno di 30 anni per mettere in salvo la Terra e la vita degli esseri umani. Se i principi di giustizia sociale e giustizia ambientale diventeranno pratiche di comunità, saremo in grado di disegnare meccanismi e traiettorie di sviluppo locale in grado di vincere la sfiducia nei confronti del futuro e di abilitare l'azione generativa delle persone che abitano i territori. Non lasciamo che passione sociale, competenza civica, sogno, creatività vengano messe in un angolo dal primato assoluto assegnato a economia, finanza a tecnica: invertiamo invece gli addendi mettendo in campo approcci educativi, sociali e culturali che permettano al benessere sociale e ambientale di diventare le direttrici dei processi di sviluppo, coadiuvati certamente da approcci e strumenti economici, finanziari e tecnici, dall'economia, dalla finanza e dalla tecnica, ma non facciamo che accada il contrario. Se troveremo i luoghi adatti per sperimentare questa scelta, sarà possibile – grazie all'intelligenza civica abilitata e all'autorevolezza istituzionale auspicata – individuare la via per dare forma a tutto ciò di cui abbiamo bisogno per prosperare (Bottos, 2022; Fedi, Ciampolini, 2021).

1. Presidente di S-nodi Learning Community e docente di Design for social impact al Politecnico di Torino.

In questa prospettiva, l'attivazione dei cittadini è quindi elemento cruciale per raggiungere obiettivi di sviluppo sostenibile attraverso processi innovativi comunitari. Il comparto culturale, spesso considerato marginale nella produzione di impatto sociale, acquista invece un ruolo da protagonista se adotta metodologie per condividere in modo organizzato il proprio patrimonio di dispositivi ponendosi come *arena di innovazione trasformativa* per le comunità locali.

A tal proposito occorre evidenziare la differenza tra innovazione sociale e innovazione trasformativa, concetti collegati ma con almeno due differenze sostanziali a livello di ambiti e obiettivi che perseguono:

- l'innovazione sociale si riferisce a nuovi approcci, idee e soluzioni o pratiche che mirano a risolvere problemi sociali, ambientali o comunitari. Il suo obiettivo è affrontare le sfide sociali esistenti migliorando la qualità della vita delle persone;
- l'innovazione trasformativa è un tipo di innovazione che va oltre la semplice risoluzione di problemi sociali, agisce per realizzare cambiamenti radicali e sistemici nelle società e nei sistemi esistenti. È un tipo di innovazione orientata a una trasformazione profonda e duratura delle strutture, delle norme e delle pratiche sociali. È l'innovazione che conduce a una trasformazione sociale e richiede una visione a lungo termine, coinvolge attori a livelli diversi: attori locali profit e no profit, società civile, istituzioni locali e governi (Geels, 2020).

Se connettiamo le organizzazioni socio-culturali all'innovazione trasformativa, occorre chiedersi dunque: come, con quali metodi e strumenti si possono impostare processi di trasformazione culturale e sociale nelle comunità locali? Quali possono essere i dispositivi abilitanti attraverso cui le organizzazioni culturali riescono a innovare i processi di collaborazione in una comunità locale trasformandoli in azioni a impatto? Per rispondere a questi interrogativi può essere utile adottare un approccio epistemologico che metta al centro la pratica per comprendere meglio la teoria e per riflettere sul sapere, sugli approcci utilizzati, per individuare le dimensioni fondative dell'innovazione di comunità orientata alla trasformazione (Schon, 1993).

2. L'innovazione sociale che prende forma nelle comunità

Le trasformazioni in atto hanno fatto crescere l'importanza dell'innovazione sociale che prende forma nelle comunità locali. Nell'ultimo decennio l'idea di innovazione sociale e il modo di implementarla è cambiato e si è diffusa, a livello europeo, una specifica innovazione sociale che prende forma e dà forma alle comunità locali avendo come scopo la realizzazione di nuovi approcci per combattere la povertà e la vulnerabilità sociale, promuovendo

vere l'inclusione sociale e favorire la partecipazione attiva dei cittadini nella progettazione di nuove politiche per lo sviluppo. Innovazione sociale è un "concetto ombrello" che include iniziative, attività, soggetti e contesti molto variegati.

L'esame degli approcci usati in Italia e in Europa negli ultimi decenni per innovare i contesti territoriali rileva la ricorrenza di due caratteristiche nelle politiche di sostegno all'innovazione: la pressoché totale assenza di coinvolgimento delle comunità locali e la predilezione per un approccio di interlocuzione con pochi grandi stakeholder territoriali. Questo indirizzo ha prodotto, come principale effetto collaterale, la riduzione della resilienza del tessuto produttivo e, a corollario, una riduzione della densità relazionale e diversità dello stesso. Una strategia imperniata su pochi interlocutori di grandi dimensioni, infatti, ha fatto sì che le comunità locali riorganizzassero l'intero sistema delle competenze, della formazione, della produzione intorno alle necessità degli stakeholder principali i quali sono stati investiti, per la funzione strategica ricoperta, di grande potere contrattuale presso i decisori politici e le istituzioni. Questo comporta un fenomeno insidioso: il depauperamento del know-how in termini di qualità e, soprattutto, di eterogeneità dei soggetti presenti su un territorio, in questo modo il tessuto locale si impoverisce e si rarefa, sia a livello economico, sia a livello di competenze diffuse, sia, infine, a livello sociale e le risorse locali, progressivamente, saranno sempre meno capaci di rispondere, in modo autonomo ed efficace, ai bisogni che il territorio manifesterà.

Per cambiare strada, una risposta promettente è rintracciabile nella teoria del *capabilities approach* e dello sviluppo umano (Ciampolini, 2019; De Piccoli, 2014). Martha Nussbaum e Amartya Sen ci hanno mostrato con le loro ricerche che le persone stanno bene quando si trovano nella condizione di poter compiere delle scelte, quando possono esercitare la propria libertà sostanziale, quando possono realizzare ciò a cui danno valore, quando possono esprimere le proprie potenzialità, quando si sentono incluse nella società, quando hanno fiducia nelle istituzioni, quando si sentono supportate in momenti di difficoltà e, infine, quando possono esprimersi con generosità. Ciò comporta un cambio di prospettiva nel modo di intendere il valore sociale che una società *capacitante* ha la responsabilità di produrre per i suoi cittadini (Nussbaum, 2011; Nussbaum, Sen, 1993).

In questo senso, per superare gli *shock* che sempre si manifesteranno nei contesti di vita delle persone e sviluppare innovazione a base comunitaria che promuova una società capacitante è vitale la presenza di sistemi istituzionali capaci di promuovere la cooperazione e l'apprendimento delle persone e delle organizzazioni che si prendono cura dei contesti locali, come sottolineato da Elinor Ostrom, premio Nobel 2009 per l'Economia, che ha studiato e approfondito questo tema. Ostrom ha dimostrato che le persone che sono abituate a vivere in un contesto comunitario sviluppano una naturale propensione cooperativa che le porta a risolvere problemi collettivi attraverso un

uso più efficace delle risorse. Se messe nelle condizioni di apprendere dal contesto, esse si coordinano e agiscono insieme per trovare soluzioni sostenibili nel tempo (Vitale, 2010), generando *ownership* collettiva, ovvero la proprietà di un processo che consente un cambiamento sociale stabile. Insieme al marito Vincent, Elinor Ostrom ha elaborato un approccio di analisi dei contesti denominato IAD (Institutional Analysis and Development), che aiuta il ricercatore a comparare contesti di azione diversi fra loro, e individua la varietà delle istituzioni coinvolte attivamente nel governo delle risorse comuni e gli esiti prodotti da azioni complesse (Ostrom, 2006; 2007). Il modello teorico-operativo degli Ostrom guarda con maggiore interesse ciò che nasce e si sviluppa nelle comunità locali, secondo una prospettiva di *policy* che si forma in modo *naturale*, per *prove ed errori*. La letteratura neoistituzionalista americana, a cui loro appartengono, osserva con più attenzione i *fatti naturali*, ciò che accade in modo spontaneo nelle comunità locali quando si trovano a risolvere problemi (Ostrom, 2006). Secondo questo approccio, ciò che deve irrobustirsi è la capacità delle istituzioni di supportare queste comunità nelle fluttuazioni e nei cambiamenti.

Questo approccio, che si afferma in Italia e in Europa, sta contribuendo a realizzare il passaggio, nelle politiche sociali, da un approccio assistenzialistico e welfaristico a uno basato su investimento sociale e integrazione tra politiche diverse. Secondo questo approccio la società civile, le imprese sociali, le parti sociali, le imprese tradizionali, le istituzioni finanziarie, le comunità locali e gli utenti stessi dei servizi fungono da complemento al ruolo, pur sempre centrale, dell'ente pubblico. Per implementare un'innovazione radicata nelle comunità, non bastano sistemi di welfare in grado di fornire l'accesso ai diritti fondamentali (come il lavoro, i servizi pubblici, i servizi abitativi, i servizi per la salute), lo sviluppo di politiche economiche volte a rinvigorire la crescita e a restituire opportunità ai singoli. Servono anche persone con nuovi sguardi e nuove competenze per contribuire in modo efficace alle sfide trasformative. In questo quadro le istituzioni e imprese culturali possono contribuire allo sviluppo sociale e territoriale con nuove prospettive e opportunità di crescita sostenibile.

In questa ottica, oltre a una forte intenzionalità delle istituzioni e della cittadinanza locali nell'essere protagonisti dello sviluppo, occorrono professionisti preparati ad accompagnare i processi dell'innovazione profonda incardinata nei territori.

3. L'esperienza Spazio BAC come dispositivo trasformativo degli interventi di comunità

Civic Places è la prima campagna nazionale per la scoperta e la valorizzazione dei luoghi civici in Italia promossa da Fondazione Italia Sociale insieme a SEC Newgate, Touring Club Italiano e SkyTG24. Si raccolgono

segnalazioni che arrivano dal territorio italiano tramite una call aperta a tutti i cittadini; un comitato di valutazione seleziona i luoghi, individuando quelli più belli, attivi e inclusivi. I criteri di valutazione riguardano il significato civico, capacità evocativa, inclusività e accessibilità. Tra gli indicatori ci sono anche sostenibilità del modello proposto, partecipazione (ampiezza e composizione dei partenariati) e capacità di essere al centro di un progetto di comunicazione. Nel cuore storico di Torino, nel 2021 è stato selezionato Spazio BAC, il primo centro culturale di prossimità dedicato al Welfare Culturale. Dal 2018 Spazio BAC – Barolo Arti con le Comunità è la sede di *SCT Centre* e si trova nel quartiere Aurora, al confine tra centro e periferia, in una delle circoscrizioni più multiculturali, più giovani e con il più basso livello di partecipazione culturale della città. Il Comitato di Valutazione ha scritto questa frase sull’attestato che conferisce il premio: “è un luogo straordinario dove si intrecciano bellezza, legami, storie e azioni. Un luogo in cui è viva la testimonianza di un’esperienza civica, dove accade qualcosa di importante per la comunità”. Il compito di questo paragrafo è mostrare perché a Spazio BAC è stato conferito questo riconoscimento, in quale contesto locale e di azione, in quale modo sta agendo per realizzare innovazione civica comunitaria.

Il contesto del Distretto Sociale Barolo

Spazio BAC si trova a Torino, nella Circoscrizione 7, nel quartiere Aurora/Valdocco, in via Cottolengo 24 bis ed è situato all’interno di uno spazio del Distretto Sociale Barolo, un unicum europeo, un milieu sociale di welfare generativo, creato nel 1823 da Giulia, Marchesa di Barolo e attivo ininterrottamente da 200 anni. Il Distretto Barolo prende forma in uno spazio di 25.000 mq collocato spazialmente tra la cittadella salesiana di Maria Ausiliatrice fondata da don Bosco e quella del Cottolengo, sorte entrambe nel periodo in cui Torino era culla dei più importanti santi sociali, sul finire dell’Ottocento.

Il Distretto è composto da quattordici edifici di proprietà dell’Opera Barolo che li mette a disposizione oggi di 16 realtà ecclesiali e civili cittadine particolarmente significative. L’Opera Barolo, infatti, sceglie di sostenere le realtà sociali, non attraverso processi di grant making ma attraverso la messa a disposizione di immobili in comodato d’uso gratuito agli enti gestori di attività socio-culturali. I luoghi fisici sono ritenuti cruciali per l’aumento dell’impatto degli interventi socio-culturali, non solo perché rendono possibili i servizi ma perché permettono di offrire continuità, anche spaziale, alle relazioni e consentono di sviluppare modalità di aiuto e di scambio innovative e di attivazione comunitaria.

Le attività del Distretto sono sviluppate per oltre 10.000 persone vulnerabili ogni anno, gli enti gestori realizzano più di 20.000 interventi sociosani-

tari grazie al lavoro di più di 100 operatori e 350 volontari che garantiscono servizi fondamentali, diurni o residenziali. I beneficiari dal Distretto Barolo sono più di 100 donne in difficoltà, 8700 migranti, 55 detenuti ed ex detenuti, 500 membri di famiglie in difficoltà, più di 400 minori e studenti, 550 altre tipologie di bisogno.² Gli attori sociali del Distretto forniscono ai cittadini più fragili, continuativamente, sia servizi essenziali sia attività che permettono di realizzare esperienze di prossimità che arricchiscono la rete di servizi tradizionali rendendola più autentica, ricca, robusta, stabile. La continuità delle relazioni e degli aiuti primari consente di sviluppare azioni che trovano nello scambio, nella reciprocità il loro perno. Si realizzano così interventi di welfare di comunità che, rispetto ai servizi tradizionali, non solo rispondono ai bisogni essenziali ma costruiscono possibilità, con la prospettiva non solo di “riparare” vite fragili ma di partire dalla fragilità e vulnerabilità per facilitare, intraprendere, sviluppare nuove strade e nuove opportunità.

I servizi di welfare di comunità sviluppati nel Distretto Barolo:

- servizi di accoglienza per minori, donne e famiglie (comunità alloggio mamma-bambino, assistenza per familiari di bambini ricoverati presso gli ospedali torinesi, minori allontanati dalla famiglia, donne rifugiate con protezione internazionale);
- housing sociale e residenze temporanee (rivolte a studenti universitari, lavoratori in trasferta, persone in momentanea situazione di disagio);
- interventi di segretariato sociale, sanitari (dedicati a migranti e non), politiche attive del lavoro;
- interventi di volontariato e giustizia di comunità.

Gli elementi distintivi di Spazio BAC

Nel 2018, attraverso una call, l’Opera Barolo insieme alla Fondazione Compagnia di Sanpaolo mise a disposizione uno spazio, nella parte centrale del Distretto Barolo, per farne un luogo di innovazione culturale e sociale. Rispose alla call for idea, tra gli altri, *SCT Centre* che risultò il vincitore perché capace di interpretare l’intenzionalità dell’Opera Barolo di coniugare in modo innovativo arte e welfare.

Il centro fu affidato a *SCT Centre* in partnership con Corep,³ in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino,

2. Dati rilevati da S-nodi Learning Community, nell’ambito della modellizzazione degli interventi di welfare di comunità del Distretto Sociale Barolo. Si veda Ciampolini T. (2018), *Verso un Polo di Prossimità cittadino*, working paper.

3. Corep è il Consorzio per la ricerca e l’Educazione permanente che attua iniziative di collaborazione tra l’Università degli Studi di Torino, l’Università degli Studi di Messina, il mondo della produzione e dei servizi e le Istituzioni pubbliche locali.

l'Associazione Culturale Teatro Popolare Europeo, Associazione Filiera-darte, l'Associazione CCW Cultural Welfare Center e la ristrutturazione avvenne grazie a un contributo di Fondazione Compagnia di Sanpaolo. Quella partnership trasformò – in poco più di un anno – quello spazio in *BAC – Barolo Arti per la Comunità*, un luogo capace di generare e condividere significati rispetto alla comunità di pratiche sul welfare di comunità⁴ che si era formata all'interno del Distretto Sociale Barolo, avviando il primo centro culturale di prossimità dedicato al Welfare Culturale: arti performative a impatto sociale.

Il centro diviene così un *luogo ponte* tra attività sociali e culturali, tra il quartiere e la città, tra la città e le altre città, grazie alla storia e all'approccio sperimentato in vent'anni di sperimentazioni da *SCT Centre*. BAC prende forma come *luogo ibrido*: spazio fisico, soggetto attivo sul territorio, luogo di ricerca-azione. Le attività strutturali sono permanenti e hanno come soggetto destinatario la società civile e i cittadini con l'obiettivo di aumentare il loro benessere. L'oggetto degli interventi sono i processi di rigenerazione urbana e di inclusione. Si realizzano anche eventi annuali e speciali che diventano punto di incontro del mondo sociale, culturale ed educativo non solo locale ma anche nazionale e internazionale.

Il centro viene aperto in modo gratuito al territorio, alla comunità del Distretto Barolo ma anche al quartiere, attraverso attività proposte a bambini, giovani, donne, abitanti e commercianti del quartiere. Ospita al contempo meeting internazionali, convegni universitari nazionali e artisti da tutto il mondo che coniugano arte e ricerca, arrivando a coinvolgere in poco più di un triennio più di 14.000 persone e sviluppando partenariato in circa 20 Paesi Europei.

Attraverso l'approccio di ricerca-azione messo in campo da *SCT Centre* e dalle sue partnership istituzionali, le attività hanno sempre un nervo metodologicamente fondato su un ciclo di ascolto dei bisogni e delle risorse della comunità, co-progettazione di interventi, costruzione di alleanze ad hoc per valorizzare il contesto e accelerare i risultati, monitoraggio e valutazione delle iniziative, grazie alla stretta collaborazione con enti scientifici di ricerca quali l'Università di Torino, DoRS – Centro di documentazione per la Promozione della Salute della Regione Piemonte, Cultural Welfare Center – Centro di ricerca sul Welfare Culturale.

Gli assi tematici attraverso cui si sviluppano le progettualità strutturali di Spazio BAC sono 7:

1. *Arte e cultura per la partecipazione civica, il benessere di comunità e la coesione sociale*: realizzazione di azioni di partecipazione e coinvolgimento degli abitanti attraverso le arti e la cultura per la costruzione di reti

4. Si veda: www.secondowelfare.it/governi-locali/rigenerazione-urbana/la-dimensione-di-luogo-che-alimenta-linnovazione-sociale/.

formali e informali per lo sviluppo di dialogo tra cittadini, terzo settore e istituzioni. I percorsi e gli eventi promossi da Spazio BAC sono realizzati sia all'interno dello Spazio, sia sul territorio in luoghi significativi e strategici per il quartiere: spazi pubblici o privati, giardini, strade, luoghi presidiati da associazioni di professionisti del sociale o da gruppi formali o informali di abitanti.

2. *Promozione della Salute e integrazione di giovani migranti*: laboratori settimanali rivolti a minori non accompagnati per favorire percorsi di inserimento lavorativo, in collaborazione con Ufficio Minori Stranieri del Comune di Torino.
3. *Promozione della salute e dei diritti di genere*: laboratori settimanali rivolti a donne in condizioni di vulnerabilità che hanno dato vita al coro multiculturale *Bread and Roses*, frequentato oggi da donne provenienti da diverse parti della città e non necessariamente portatrici di bisogni specifici. Sempre a supporto dell'*empowerment* femminile e dei diritti di genere, BAC è stata sede del Laboratorio teatrale annuale dal titolo *Yepp è Fica*. In collaborazione con L'Università, rispetto alle tematiche di genere, con una prospettiva regionale è stato sviluppato l'evento spettacolo *On Stage* sui temi LGBTQ+. Sul tema delle disuguaglianze e le discriminazioni per attivare cittadinanza attiva è stato realizzato un altro evento spettacolo denominato *OCA – L'arte che allena il pensiero*.
4. *Prevenzione, sostegno al benessere degli studenti e didattica innovativa*: i bisogni emersi con forza a seguito della pandemia hanno portato *SCT Centre* a incrementare gli interventi in questo ambito, soprattutto per prevenire il disagio psicologico e psichiatrico, con particolare attenzione alla prevenzione del suicidio tra i giovani, sviluppando percorsi con gli studenti delle scuole di diverso ordine e grado, con gli insegnanti, con la Facoltà di Medicina e sviluppando eventi spettacolo, percorsi di formazione con gli insegnanti, laboratori di danza di comunità rivolti alle estate ragazzi.
5. *Partecipazione culturale delle famiglie e salute*: quest'asse tematico rivolge la sua attenzione in particolare ai bambini della fascia di età 0-6 e alle famiglie, offrendo attività settimanali di danza di comunità per famiglie con bambini provenienti dal territorio di Aurora e dalle città.
6. *Produzioni artistiche co-create con la comunità e professionisti della sanità, del sociale e della scuola*: a questo scopo è stata creata una rassegna teatrale dal titolo *Bac to Theatre* che mette in scena in modo strutturale e gratuito spettacoli nati attraverso i diversi progetti realizzati da *SCT Centre*.
7. *Formazione professionisti del sociale, dell'arte, della sanità per la promozione della salute attraverso le arti performative*: questo asse progettuale fa parte del pionieristico e pluriennale impegno di *SCT Centre* nel campo della formazione per gli operatori sociali e sanitari, attivando percorsi di base e Master che partono dalla necessità di soddisfare il bi-

sogno di nuove competenze per agire nel sociale a partire dai contesti professionali sociali e sanitari attraverso il teatro e la cultura con la capacità di produrre impatti sociali significativi e duraturi. Dal 2004 sono stati attivati percorsi di alta formazione, tra cui 4 edizioni di Master di Teatro Sociale e di Comunità, gestiti da Università di Torino e Corep insieme a *SCT Centre* che combinano teoria e pratica, attraverso l'ancoraggio alle migliori pratiche urbane nazionali e internazionali di innovazione sociale e artistica, per formare professionisti in grado di agire in termini professionali e artistici, attivando una nuova capacità di apprendimento che valorizza il sapere che nasce dal basso, nel lavoro di comunità.

4. Considerazioni finali

A partire dalla domanda di ricerca di questo saggio che ha lo scopo di rintracciare i *dispositivi abilitanti* attraverso cui le organizzazioni culturali riescono a innovare i processi di collaborazione in una comunità locale trasformandoli in azioni a impatto, è possibile individuare, nell'esperienza di Spazio BAC realizzata da *SCT Centre*, alcune capacità che hanno permesso a quell'esperienza di essere esemplificativa di innovazione trasformativa a base comunitaria – quindi quell'innovazione più complessa, strutturale e strutturante del semplice cambiamento positivo realizzato dalle forme tradizionali di innovazione sociale.

Dalla descrizione dell'esperienza di Spazio BAC e dall'analisi dell'esperienza di *SCT Centre* tracciata nei capitoli precedenti di questo volume, è possibile individuare un approccio intenzionale e determinato alla progettazione – che ha seguito una logica molto simile all'*arte combinatoria*⁵ – permettendo di far maturare un *setting* di lavoro tran-settoriale, multidisciplinare, multilivello e un contesto metodologico ibrido tra ricerca e pratica, sviluppando un humus fertile per un'innovazione potenzialmente trasformativa. Per proporre alcune riflessioni conclusive si porterà l'attenzione su tre capacità messe in campo da *SCT Centre* a Spazio BAC:

5. Arte combinatoria fu designata da Leibniz *Ars magna* e cioè la simbolizzazione di contenuti di pensiero attraverso un sistema di segni linguistici, numerici, schemi e figure, manipolabili formalmente e flessibilmente tramite principi sintattici combinatori. Un esempio di arte combinatoria è il romanzo *Le città invisibili* di Italo Calvino, perché il suo meccanismo di scrittura assume un ruolo centrale nella produzione attraverso la ricerca di nuove strutture e schemi che vengono usati dallo scrittore nel modo che preferisce. Calvino, in quel caso, costruisce con le parole, città concettuali che hanno le fondamenta fatte di idee e non di cemento.

a. La capacità di trasformare la struttura in luogo che restituisce senso

L'organismo *SCT Centre* è stato *placemaker*, come lo definirebbe l'urbanista Elena Granata, perché ha "inventato un luogo", attraverso azioni di connessione, reinvenzione, rigenerazione di senso (Granata, 2021) e di spazi, ridisegnando le relazioni tra le persone e il territorio, riattivando processi di partecipazione inediti tra le persone che abitano il Distretto Sociale, il quartiere Aurora, la città di Torino e le altre città che sono state collegate attraverso i progetti internazionali di *SCT Centre*.

Quello che ha reso possibile questo processo è stata l'assegnazione di uno spazio – da parte del proprietario, l'Opera Barolo – non a una realtà sociale⁶ bensì a una realtà culturale che ha fondato il proprio insediamento sulla cultura come driver di innovazione sociale e di coesione territoriale. *SCT Centre* ha saldato la progettazione dello Spazio BAC con la propria rete nazionale e internazionale di ricerca transdisciplinare artistica e socio-culturale, con la formazione, con una molteplicità di azioni sul campo, sviluppando un processo di fertilizzazione reciproca tra il Distretto, il territorio, la città e l'Europa, in cui l'identità ibrida di *SCT Centre* ha svolto una *funzione ponte* producendo un significativo effetto moltiplicatore delle risorse umane e comunitarie⁷ già presenti in quel luogo. Spazio BAC ha attivato processi culturali che hanno messo a sistema valori, tradizioni, narrazioni e pratiche, diventando *lievito* per la trasformazione di uno spazio in luogo, attivando processi in cui le persone si sono sentite connesse, coinvolte e capaci di essere esse stesse protagoniste di cambiamenti significativi nella loro vita e nell'ambiente circostante (Venturi, Zandonai, 2019).

b. La capacità di lavoro cross-settoriale per l'emersione di nuove domande sociali

Come già sottolineato nel precedente paragrafo, *SCT Centre* ha alla base un approccio *cross-settoriale* (Verna, 1989) che ha portato a integrare con curiosità e passione discipline, contesti e approcci diversi. Questo approccio, applicato all'innovazione trasformativa, diventa una strategia per combinare attori, risorse, competenze e prospettive provenienti da diversi settori con lo scopo di accelerare cambiamenti positivi significativi nei contesti in cui viene applicata.

Attraverso questa scelta di metodo, *SCT Centre* ha investito nella ricerca

6. Che avrebbe realizzato un ulteriore servizio sociale in un luogo che era già assegnato ad altre 15 realtà sociali.

7. Come si può leggere nelle pagine precedenti, attivando oltre 14.000 persone e sviluppando partenariato in circa 20 Paesi Europei.

e nella formazione di professionisti ibridi, a cavallo tra il settore sociosanitario, l'attivazione di comunità e le arti performative per proporre ai territori – in modo creativo e dissonante – soluzioni progettuali inedite e innovative. La scelta metodologica sperimentata ha dimostrato di avere *quella marcia in più* che ha permesso di abilitare le persone che partecipano alle sue iniziative, di esprimere nuove domande di cittadinanza.⁸

Quando si affrontano questioni sociali come quelle di cui si occupano i progetti di Spazio BAC (l'inclusione, l'accoglienza, la salute, le transizioni di genere, il disagio dei giovani, le discriminazioni delle donne ecc), si incontrano il più delle volte *domande confuse* che devono ancora prendere il coraggio di essere poste, ingarbugliate e sedimentate nel tempo, con molte

8. C'è una storia molto bella che sarebbe da mettere in un posto diverso da una nota. Ma voglio assolutamente scriverla. È la storia di una signora in pensione, sola, che abita nella zona Crocetta, zona "borghese" di Torino che chiameremo Lucia – nome di finzione – e che è arrivata a Spazio BAC per vedere lo spettacolo che si chiamava *Le cartoline di giorno e di notte del quartiere Aurora*. Questo spettacolo, nato all'interno di un progetto di rigenerazione urbana con capofila il Politecnico di Torino – *Aurora Lab* – rispondeva al Bando Tonite del Comune di Torino che aveva come obiettivo la realizzazione di azioni per aumentare la sicurezza nei quartieri periferici della città. Nelle azioni di progetto curate da *SCT Centre*, c'era una azione che aveva come obiettivo l'individuazione delle parti del quartiere Aurora che stavano più a cuore alle persone: quei luoghi, belli e significativi ma mai raccontati. Questo intervento permetteva di guardare il tema della sicurezza sotto altre lenti: la sicurezza come valore degli spazi per le persone. Per fare questo *SCT Centre* ha lavorato con una trentina di associazioni multietniche, commercianti e scuole. Ciascuno di loro ha scelto un posto in cui voleva essere fotografato. *SCT Centre* ha realizzato una cartolina. L'immagine stampata sulla cartolina, realizzata da una giovane fotografa, era legata alla narrazione di quel luogo che quegli specifici abitanti raccontarono. Con le cartoline e con le storie, fu realizzato uno spettacolo in Spazio BAC, in cui vennero invitate tutti i partecipanti al processo, i loro amici, le reti prossimali e alcune associazioni in conflitto tra di loro. Fu poi allargato l'invito attraverso un tam-tam di amicizie e contatti informali. Allo spettacolo è arrivata Lucia che ascoltò le storie narrate dagli abitanti, a partire dalle cartoline che ogni membro del gruppo aveva in mano: 16 abitanti, 16 storie, 16 luoghi di Aurora. Al termine dello spettacolo, in un momento di dibattito, Lucia alzò la mano per dire che era stata colpita da questi racconti che erano così vitali e che lei *Aurora, vista così proprio non se la immaginava perché era molto diversa dalla narrazione dei giornali*. Disse che lei, in Aurora, non c'era mai stata. Lucia scoprì Spazio BAC e scoprì che in quel luogo si facevano attività a cui lei avrebbe potuto partecipare. *SCT Centre* le segnalò un coro di donne diverse per nazionalità, età, provenienza, storie di vita, fragilità e risorse – *Bread and Roses* – che si trovava ogni settimana in quello spazio e che lei avrebbe potuto partecipare. Lucia decise di andarci e per la prima volta nella vita fece l'incontro con donne molto diverse da lei, scoprì una Torino multiforme a portata di mano che lei non aveva mai sperimentato in vita sua. Il coro diventò a sua volta una risorsa per il quartiere: fu aperta una libreria nel quartiere e *Bread and Roses* divenne l'ospite d'onore dell'inaugurazione; insieme ad altri 8 cori, nacque una *Festa Annuale dei Cori di Aurora*. Quel momento di festa permise a Lucia di incontrare tante persone sia impegnate a cantare per il piacere di stare insieme ad altri sia persone con vulnerabilità più o meno gravi, abitanti del Distretto Barolo. Lucia da spettatrice di uno spettacolo è diventata attrice di un processo di sviluppo di comunità, con la possibilità di dare e ricevere in un circolo virtuoso che le ha consentito di diventare *abitante sociale* di Aurora, pur rimanendo ad abitare fisicamente in Crocetta, il quartiere bene di Torino.

plici attori coinvolti e mai abbastanza coordinati, con alti gradi di imprevedibilità e incertezza (Lanzara, 1993). Il processo artistico e creativo permette di mettere l'accento, più che sul problema da risolvere, sullo spazio e il tempo che vanno costruiti per mettere a fuoco il problema, sulla costruzione di luoghi di libertà per immaginare, dare parole e far evolvere la capacità di agency di persone e organizzazioni che "covano" intuizioni e intenzioni ma non trovano *un dove* realizzarle (Wehmeyer *et al.*, 2017).

La capacità trasformativa consiste proprio nel saper stare sulle *domande confuse* dando loro una forma nuova, attraverso la costruzione di relazioni, alleanze e direzioni di lavoro pluriennali in grado di presidiare opportunità e risorse da porgere alle persone e ai territori in modo ricombinato, comprensibile e utile a disegnare le risposte di cui hanno bisogno.

c. La capacità di stimolare un'azione strategica delle istituzioni

La partnership multiattoriale con cui è nato Spazio BAC e la presenza di istituzioni diverse (dalle Fondazioni di origine bancaria, le Circoscrizioni, i Comuni, le Regioni, la Commissione Europea) nelle sue progettualità evidenzia una ricchezza e diversità istituzionale che rende le iniziative di Spazio BAC terreno di grande interesse per la sperimentazione di public policies. A questo proposito vale la pena portare l'attenzione sul fatto che Spazio BAC sia il primo centro culturale di prossimità dedicato al Welfare Culturale.⁹ Quando si parla di innovazione comunitaria, si pone l'attenzione prevalentemente sui processi che nascono nelle comunità locali per risolvere problemi comuni attraverso processi collaborativi. Nel discorso sull'innovazione trasformativa, il riflettore va posto invece sul ruolo che le istituzioni giocano nel supporto alle comunità, su come attivano dispositivi di visione, di facilitazione e di abilitazione, su come sono in grado di costruire a loro volta nuove domande di trasformazione, intercettare risorse, strumenti, attori idonei ad affrontare le sfide, senza ridurle però a mere sperimentazioni ma elevandole a esperienze pilota per le policies.

Le innovazioni di comunità hanno bisogno di infrastrutture organizzative e istituzionali che possano aiutarle ad accrescere dei loro patrimoni territoriali, a promuovere la cooperazione e l'apprendimento di tutti portatori di interesse, superando i confini tra pubblico e privato, creando ibridazioni strate-

9. Il concetto Welfare Culturale che di recente anche l'Enciclopedia Treccani (giugno 2020) ha inserito nelle proprie voci, indica quell'area disciplinare che si occupa di riduzione delle diseguaglianze esperienziali ed educative attraverso la realizzazione di servizi specifici, nello specifico viene così definito: «modello integrato di promozione del benessere della salute degli individui e della comunità, attraverso pratiche fondate sulle arti visive, performative, e sul patrimonio culturale». La definizione è stata prodotta dal Cultural Welfare Center, nato proprio a Torino e fondato tra gli altri da Alessandra Rossi Ghiglione, fondatrice anche di *SCT Centre*.

giche tra settori di intervento e tra profit e no profit sviluppando *governance* multilivello, collaborazione orizzontale tra territori, saperi e soggetti diversi permettendo così di affrontare sfide cruciali per l'innovazione nelle comunità locali.

SCT Centre, per le sue partnership e per la tipologia dei suoi progetti, può accompagnare processi a impatto grazie al suo lavoro sulla progettazione collaborativa, all'opportunità di dialogare con i *policy maker* differenti e di aggregare risorse strategiche.

Occorre però che *SCT Centre* sia a sua volta accompagnato da buone istituzioni innovatrici che allestiscano arene di lavoro diseguate per andare oltre i progetti, oltre le sperimentazioni, concepite per sviluppare programmi di lavoro pluriennali, per promuovere processi orientati a diventare politiche pubbliche (Mazzucato, 2014). Senza queste arene di lavoro, gli sforzi per dare forma alle esperienze locali non saranno sufficienti. Senza un intervento istituzionale ben concepito, le sperimentazioni perdono progressivamente senso e intensità, fino a diluirsi e a scomparire perché abbandonate sulle spalle delle comunità locali che non hanno le condizioni per scalare al livello superiore. Per questa ragione, affinché l'innovazione sia realmente trasformativa, non possiamo fare a meno di buone istituzioni che forniscano solide strutture di visione, ampie reti per allargare il potere e per intercettare risorse, per mediare, per tenere insieme le coalizioni. Senza queste condizioni abilitanti le comunità locali, non potrebbero portare a termine i loro processi di innovazione comunitaria. Servono istituzioni – non solo pubbliche – che sappiano dare direzione alla crescita, mitigare rischi e incertezze, aprire opportunità, combinare obiettivi dall'alto con apprendimento e corresponsabilità dal basso supportando progetti di innovazione e ricerca lungimiranti, dal momento dell'avvio del lavoro alla messa a terra dei risultati.

Perché questo sia realizzabile è necessario investire sul rafforzamento delle competenze delle istituzioni, affinché riconoscano e promuovano l'innovazione trasformativa e usino efficacemente i capitali pazienti di cui dispongono per ridurre le situazioni di incertezza che le sperimentazioni più audaci attraversano e per indicare, ai territori e alle sperimentazioni locali più appassionate, risultati radicali e ambiziosi da vincere insieme a loro.

Bibliografia

- Bottos G. (2022), *Capire l'innovazione sociale, intervista a Tiziana Ciampolini*, in «Pandora Rivista», 2.
- Ciampolini T. (2018), *Verso un Polo di Prossimità cittadino*, working paper.
- Ciampolini T. (a cura di) (2019), *Comunità che innovano. Prospettive ed esperienze per territori inclusivi*, FrancoAngeli, Milano.
- De Piccoli N. (2014), *Salute e qualità della vita nella società del benessere*, Carocci, Roma.

- European Commission (2021), *The European Green Deal Investment Plan and Just Transition Mechanism*, EC Europa.
- Fedi A., Ciampolini T. (2021), “Comunità sostenibili”, in Arcidiacono C., De Piccoli N., Mannarini T., *Psicologia di comunità*, vol. 2: *Metodologia, ricerca e intervento*, FrancoAngeli, Milano.
- Geels W.F. (2020), *Transformative Innovation and Socio-Technical Transitions to Address Grand Challenges*, European Commission, working paper.
- Granata E. (2021), *Placemakers. Gli inventori dei luoghi che abiteremo*, Einaudi, Torino.
- Lanzara G.F. (1993), *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di intervento nelle organizzazioni*, il Mulino, Bologna.
- Mazzucato M. (2014), *Lo Stato innovatore*, Laterza, Roma-Bari.
- Nussbaum M. (2011), *Creating Capabilities. The Human Development Approach*, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Nussbaum M., Sen A. (1993), *The Quality of Life*, Clarendon Press, Oxford.
- Ostrom E. (2006), *Governare i beni collettivi*, Marsilio, Venezia.
- Ostrom E. (2007), “Institutional rational choice: An assessment of the institutional analysis and development framework”, in Sabatier P.A., *Theories of the policy process*, Westview Press, pp. 21-64.
- Sachs J.D. (2015), *L'era dello sviluppo sostenibile*, EGEA, Milano.
- Schon D.A (1993), *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari.
- Sen A. (1992), *Inequality reexamined*, Oxford University Press.
- Venturi P., Zandonai F. (2019), *Dove. La dimensione di luogo che ricomponne impresa e società*, EGEA, Milano.
- Verna R. (1989), *Una base per la trasformazione. Pensare la complessità in maniera complessa*, FrancoAngeli, Milano.
- Vitale T. (2010), *Società locali e governo dei beni comuni: il Nobel all'Economia a Elinor Ostrom*, in «Aggiornamenti Sociali», 61(2), pp. 91-100.
- Wehmeyer M.L., Shogren K.A., Little T.D, Lopez S.J. (eds.) (2017), *Development of Self-Determination through the Life-course*, Springer Nature.

4. Mille candele per il San Giovanni. Morte e resurrezione da un male incurabile

di *Rossana Becarelli*¹

Il 31 dicembre 2007 a Torino furono sospese tutte le manifestazioni pubbliche di fine anno: la città aveva appena subito la tragedia del rogo della fabbrica Thyssen Krupp, dove persero la vita sette giovani operai, l'atmosfera non si prestava ai festeggiamenti. In un solo luogo venne celebrato il passaggio al nuovo anno: all'ospedale oncologico San Giovanni Vecchio *SCT Centre* organizzò una festa molto particolare dal titolo *Mille candele per il San Giovanni*.

La sera del 31 dicembre più di trecento persone fra operatori, pazienti e cittadini accorsero all'interno delle vecchie mura per partecipare a un grande rito di passaggio che fu insieme una veglia funebre e la promessa della rinascita. Infatti il 1° gennaio 2008 il San Giovanni Vecchio, il più antico ospedale di Torino, fondato nel 1760, e dal 1927 una delle prime strutture oncologiche italiane, verrà chiuso e i pazienti ricoverati saranno trasferiti alle Molinette. Per quanto le cure possano essere fornite con eguali livelli di qualità indipendentemente dal luogo di assistenza, tuttavia questa chiusura venne percepita da tutta la popolazione dell'ospedale come un *vulnus* profondo alla propria identità, una lacerazione del progetto che da quasi un secolo legava operatori e pazienti. Malgrado l'eccellente assistenza ricevuta alle Molinette, purtroppo numerosi pazienti moriranno nelle settimane che seguono il trasferimento.

Di fronte a questa triste evenienza si può solo ripetersi che *il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce*. La cesura col remoto passato produce simbolicamente una brusca interruzione del battito cardiaco, l'ospedale intero si sente come un organismo che è destinato a morire. Il tempo è sospeso, si attende l'arrivo del nuovo anno nello spirito sconfitto e oppresso di chi avverte l'imminenza di una deportazione.

1. Medico, antropologa, è stata direttrice sanitaria dell'ospedale torinese San Giovanni Vecchio, il più antico ospedale oncologico di Torino. È presidente di Hum Med, Rete Euromediterranea per l'Umanizzazione della Medicina.

Il dolore per la chiusura dell'ospedale è un sentimento profondo e diffuso che nelle settimane che precedono l'evento si è trasmesso anche ai membri del gruppo di lavoro di *SCT Centre*. Dal 2006 infatti e per oltre due anni il Teatro è entrato in ospedale per installare lì un inusitato cantiere: sotto la guida sapiente e sensibile della sua regista e drammaturga Alessandra Rossi Ghiglione (2011), gli attori vivono nell'ospedale, lo percorrono in ogni più riposto luogo, restando in attento ascolto delle parole dei pazienti e degli operatori, raccogliendo le loro confessioni, gli sfoghi, i drammi, i timori. Tutta questa intensa tessitura esistenziale diventa racconto nella drammaturgia del Teatro Sociale e di Comunità e, con cadenza frequente, viene messo in scena intrecciando fra loro le storie individuali: così, improvvisamente, quasi senza preavviso, le sale di attesa, i corridoi, l'ingresso centrale si animano di presenze che riproducono l'antica esperienza del coro greco.

Come allora le tribù achee convenivano nei grandi anfiteatri all'aperto e osservavano sulla scena lo scorrere delle loro gesta, l'epopea delle loro vite, così adesso – proprio al centro fisico di una città contemporanea – la malattia comincia a parlare, a mostrare il suo recondito significato, a trasmettere il valore della sofferenza individuale e l'eroismo delle cure. I pazienti e gli operatori sono gli eroi di ogni azione che viene rappresentata: essi si ritrovano protagonisti della rappresentazione e cominciano a riconoscersi non più come vittime sacrificali di un oscuro e sanguinario Moloch ma invece come coautori di un testo avvincente e ancora tutto da inventare.

Il cantiere teatrale realizzato al San Giovanni Vecchio da *SCT Centre* ha mutato la vita di molte persone, ma ha soprattutto (ri)costruito una comunità. Lo storico ospedale oncologico della città cova al suo interno un uovo mostruoso: la malattia che ha costituito non solo il tabù del Novecento, ma ha incarnato a lungo il destino più radicale di un secolo precipitato nella contemporaneità a una velocità *disumana*, cioè non fisiologica. A differenza delle malattie infettive che colpiscono la collettività nel suo insieme e che, pur nel timore del contagio, tuttavia attraverso il naturale contatto umano richiamano di continuo l'intrinseca vocazione sociale dell'umanità, il cancro è il male della solitudine, dell'isolamento novecentesco che ha rotto le antiche relazioni sociali e ha cancellato le tradizioni popolari. Una malattia che nasce da noi, e che ci dilania dall'interno, che costringe dentro una galera dove il malato è insieme secondino e carcerato, e che prelude all'estrema infamia con cui si chiude *Il processo* di Kafka: il lacerante grido "come un cane" che emette K. prima dell'esecuzione per una colpa ignota e privato di un giusto processo.

Questa annichilente connotazione simbolica, mai pienamente analizzata e assunta, traversa in modo emblematico anche la Medicina, sottolineandone l'impotenza e la sua conseguente frustrazione.

Il tabù gettato anche sul nome rende il cancro una malattia di cui si susurra come di un evento osceno, innominabile al punto da dover essere indi-

cato solo per via di eufemismi, un “male incurabile”, un “brutto male”, e che contraddistingue un’infausta sorte soggettiva, individuale, straniante e non condivisibile.

A conclusione del cantiere teatrale fummo i primi in Italia, proprio con il Teatro Sociale e di Comunità, a usare pubblicamente il termine *Cancro* nel laboratorio-spettacolo che fu prodotto nel 2008.

E non lo facemmo affatto a cuor leggero, tanto profonda era anche in noi la reticenza a pronunciare quella parola (Pagliarino, 2011).

Nel corso dei due anni di intensa e costante frequentazione con la regista e gli attori, ho visto agire nel “corpo” dell’ospedale la potenza rigeneratrice di questa esperienza a cui nessuno rimase estraneo.

I pazienti si concedettero finalmente un franco e profondo dialogo con se stessi, alcuni si spinsero fino a riconoscere i lati oscuri della propria personalità, quelli che raramente si accetta di affrontare; operatori restati a lungo impenetrabili arrivarono a piangere tutte le lacrime che non avevano mai osato spargere su di sé, sul proprio inconfessabile timore di morte, sulle ansie dissimulate, sul senso vero delle loro scelte professionali.

Ma soprattutto si vide l’*eros* venire finalmente allo scoperto, l’*eros* che è il vero motore della vita e insieme la fiamma di ogni possibile cura, e che è spesso all’origine di inspiegabili e miracolose guarigioni. Questa forza creatrice e rigenerativa che abita ogni nostra singola cellula, quella che *muove il sole e l’altre stelle*, resta invece sempre censurata e repressa in nome di chissà quale insano regolamento o implicito imperativo moralistico. L’*eros* si è rivelato con innocente e luminosa trasparenza, colpendomi dritto al cuore come succede con le frecce incandescenti del giovane Cupido, nell’intervista a un’operatrice che compare nel bellissimo film girato sul Cantiere teatrale, dal titolo *Porte Soglie Passaggi*.² L’infermiera, forse la più timida delle donne che io abbia conosciuto, di certo una delle più miti e delle più scrupolose, racconta all’intervistatore il suo amore per un paziente destinato a morire e di come questo amore abbia accompagnato la fine di lui nell’inquietante dolcezza dell’ultimo istante. Le sue parole, così sconvolgenti proprio per l’estremo pudore della narratrice pur nella sua franchezza, e che furono poi riprese in modo toccante nello spettacolo finale, mi sono state in seguito di continua ispirazione per delineare le infinite, inimmaginabili e sorprendenti vie che può imboccare la cura. Anche perché ho visto nel frattempo quella giovane donna – modesta e ritrosa come un’anacronistica Lucia Mondella – trasformarsi proprio grazie al teatro, non solo per la serena libertà con cui aveva potuto parlare di quel suo antico amore ma, nella prosecuzione della sua vita, per essere giunta a sbocciare come un frutto perfettamente maturo nel lavoro e negli affetti.

Così per mia fortuna ero presente nello struggente crepuscolo primaverile quando Alberto Pagliarino, allora l’attore giovane della compagnia, raccon-

2. Si veda il film *Porte Soglie Passaggi*: youtu.be/U-5HZFKjwA?si=kmfEWbgHkpFvqxhJ.

ta il viaggio “dantesco” di chi vive l’ospedale dal di dentro per approdare al punto più bello dell’edificio, la terrazza del quarto piano che guarda la piazza dirimpetto e più in alto la collina: “Ma per arrivare lì bisogna averlo attraversato *tutto* l’ospedale”. Una felice sorte ha voluto che la macchina da presa lo riprendesse proprio nel momento in cui pronunciando queste parole la sua voce per un attimo si spezza per l’incontenibile emozione che lo coglie incontrando davanti a sé lo sguardo dell’anziana infermiera che gli aveva affidato questa preziosa confidenza.³

Il film *Porte Soglie Passaggi*, realizzato con il contributo dell’Università di Torino e della Rete Oncologica del Piemonte, si apre con un musicista in frac che, a piedi nudi in una pozza d’acqua sul pavimento, suona il violino nell’antica cripta circolare sotto la chiesa settecentesca, gli Infernotti. La sua presenza nel film è la più palpabile prova della trasformazione interiore che il teatro riesce a volte a operare. Parecchi mesi prima quel musicista, di origine armena, era venuto a colloquio da me, che ero allora direttore sanitario dell’ospedale, per un reclamo relativo alla madre francese, in cura da anni presso l’ospedale e che si era aggravata all’improvviso. Non avevo dimenticato per averla incrociata qualche volta nei corridoi la signora di cui mi parlava, per il suo grande fascino e il suggestivo copricapo di foggia orientale che le copriva la testa. Era stato il primo serio reclamo in molti anni di direzione e me ne occupai con personale partecipazione per arrivare presto a comprendere che la madre era ben consapevole dell’avanzamento della sua malattia mentre il figlio non si dava pace per la sua prossima fine. Proposi al ragazzo di portare la madre a casa per passare con lei gli ultimi istanti in intimità ma la madre si rifiutò, e a seguito del suo decesso, dopo parecchie riflessioni, pensai di coinvolgerlo nelle attività del cantiere teatrale. Non so come riuscimmo ad aggirare le rigide regole istituzionali sulla riservatezza, ma la regista lo raggiunse a casa, parlarono a lungo, e senza averne avuto alcuna preventiva informazione, un giorno lo ritrovai in ospedale che partecipava a un laboratorio di haiku per l’equinozio di primavera. Scoprimmo che era un musicista classico e in quella veste partecipò a diversi spettacoli del cantiere prima di comparire nel film. Di recente l’ho ritrovato, vado spesso ai suoi concerti, e intuisco che malgrado il tempo passato la perdita di sua madre è ancora una ferita aperta. Il teatro può molto ma non sana tutto. Anche questa è una lezione fondamentale per chi aspirerebbe all’onnipotenza della cura.

Nel corso di due anni di cantiere teatrale l’ospedale, come la Bella Addormentata nel bosco, si risvegliò da un sonno secolare: come nella fiaba, dalla foresta di rovi spuntarono rami, fiori e frutti – anche fuor di metafora perché ogni recondito spazio delle antiche mura spesso celava bacche e fasci di spighe dorate, straordinari decori, minuscole e meravigliose *wunderkammer*.

3. Si veda Pagliarino A., *La terrazza*, in Cantiere Teatrale San Giovanni Vecchio Torino, a cura di Teatro Popolare Europeo.

Intanto il personale rifioriva, travolto dalle ondate di passione che saliva dal grande scalone centrale, dai sussurri delle confessioni strappate dietro alle porte, dalle improvvisazioni a sorpresa che interrompevano il flusso ben controllato delle procedure mediche. C'era cura, c'era creazione, c'era intimità, c'era piacere.

I due anni di cantiere teatrale sono stati magici per pazienti e operatori. I pazienti ne hanno tratto l'effetto che si dovrebbe sempre generare durante la crisi che la malattia rivela: suscitare in ciascuno la capacità di esplorare nuove prospettive esistenziali. Soprattutto nel caso del cancro in cui la crisi si dichiara programmaticamente irreversibile, proprio lì dove la malattia è più elusiva, più criptica, più retrattile – una condizione che intende nascondere, occultare, annichilire la volontà del soggetto – c'è bisogno di un enorme coraggio per uscire dalla selva oscura (che in realtà è il miglior alibi per chi vuole mollare gli ormeggi e lasciarsi trasportare dalla corrente fuori dai rischi del vivere). Ci sono stati pazienti furiosamente recalcitranti a lasciarsi penetrare dalla suggestione della musica, persone che si tappavano le orecchie con le mani per non sentire parole che probabilmente suscitavano in loro echi particolarmente struggenti, e che dicevano “Perché vengono questi a distrarmi? Io sono malato...”.

Come nel film di Aki Kaurismaki, *Ho affittato un killer*, in cui il protagonista per le troppe traversie da cui è oberato decide un giorno di farsi uccidere da un killer professionista, ma proprio in quel giorno in cui attende la morte trova una serie di occasioni per voler tornare a vivere, qualcuno ha invece preso il coraggio a quattro mani ed è rientrato nel flusso della vita. Il che non ha significato necessariamente guarire dal cancro, ma riprendere a vivere con pienezza ogni momento. Così ha fatto Renata Grasso a cui è dedicato il film. Come dice l'attrice Antonietta Enrietto: “Renata è stata molto generosa”.

Nessuno conosce l'universo interiore del malato, nessuno lo aiuta a comprendere e a sostenerlo nell'attraversare lo smarrimento, la rabbia, la frustrazione, la pena che il male genera. La vertigine dell'indicibile lo assale e lo rinchiude già in vita nella bara fredda della solitudine. Spesso un malato non dice(va) neppure ai suoi più cari congiunti che diagnosi aveva avuto, che terapie stava facendo, che sapeva quanto poco tempo gli restava da vivere. I congiunti devono essere protetti perché altrimenti, oltre alla propria sconfinata paura, c'è pure la loro a cui far fronte... Il non detto è il basso continuo delle relazioni tossiche e ammorbanti che spesso sono concausa della malattia. Per quasi un secolo il malato di cancro si è sentito un paria sociale, che doveva proteggere il contesto familiare dall'onta di essere stato colpito da male innominabile. Renata fece un gesto rivoluzionario quando decise di spogliarsi della parrucca e mostrare la testa glabra a causa della chemioterapia: fu una vera sfida alla pubblica riprovazione perché la parrucca era la pietosa foglia di fico per evitare le ordinarie reazioni di orrore e disgusto all'esposizione della malattia.

La generosità di Renata fu di raccontarsi senza filtri, senza censure, rivelando l'immenso tesoro di vitalità e di risorse di rigenerazione che erano nascoste in lei, ma che in realtà tutti noi possediamo. In quegli anni, a seguito delle ricerche condotte da Rita Charon a New York (Charon, 2019), cominciarono a diffondersi le pratiche di medicina narrativa. La scelta di portare il Teatro Sociale e di Comunità al San Giovanni Vecchio fu dettata dal desiderio di restituire le narrazioni in forma pubblica, per far sì che le storie così ricche dei pazienti (quando li si ascolta con autentico interesse e attenzione) non restassero racchiuse fra narratore e ascoltatore ma diventassero di ispirazione per altri, che i talenti rimasti inespressi, e che sempre esistono come sogni nel cassetto, prendessero infine a volare e a realizzare opere diverse dalla sola malattia: malattia che a volte è l'unica opera (d'arte) che un paziente si è concesso nella vita.

Renata ci fece capire che non c'è separazione fra chi cura e chi è curato: la cura è un'azione reciproca in cui ognuno cura e insieme è curato. Una sublime lezione.

Ciascuno potrebbe guarirsi da solo, anzi sempre si guarisce da sé, perché in realtà nessuna guarigione viene da fuori (Locke, Colligan, 1987). Ma un terapeuta, se è un buon terapeuta, serve a infondere nel malato fiducia, coraggio e soprattutto creatività. In questo il Teatro Sociale e di Comunità si è dimostrato insuperabile perché risveglia le sconosciute potenzialità dell'individuo ma anche lo sottrae all'isolamento e lo fa sentire parte viva della comunità. Tanto più nel cancro dove il senso di solitudine è tremendo, c'è bisogno di una comunità ardente che si rinsalda intorno al soggetto, che lo sostiene e lo incoraggia a esplorarsi e a concepire nuove visioni.

Successe allora di scoprire che certi operatori usano il camice come una corazza per superare il male di lavorare: sono quelli che più risentono nella loro carne viva il dolore feroce della malattia e della morte che appaiono aggressivi, cinici, indifferenti. Cinismo e sopraffazione sono la difesa dei fragili, che fanno la parte dei forti, mentre sono in realtà quelli più inermi. Il teatro ha offerto a tutti l'occasione di sovvertire gli schemi e ha perfino permesso a qualcuno di sbarazzarsi del camice o della malattia come estrema difesa contro la vita.

Durante il cantiere teatrale, l'ospedale si riscoprì santuario, l'epica e la poetica delle narrazioni dettero forma liturgica alle attività quotidiane, ciascuno si sentì in quel tempo parte vivente di un'opera grande.

Il sacro tornò a manifestarsi là dove si vive e si muore nella polarità dell'eterno ritorno. Il personale prese coscienza del suo alto valore, materiale e simbolico: operatori e pazienti scintillarono dell'oro delle icone nel momento in cui la cura ritornò a essere una sacra rappresentazione.

Il teatro fu capace di ricostituire una comunità operosa intorno al cuore pulsante di alti intenti e di umana fratellanza. Quanto misere e scialbe apparvero al suo confronto le idee aziendalistiche di team building, efficacia/efficienza, obiettivi aziendali: «Perché degli uomini costruiscano una nave, non

serve dar loro un pezzo di legno, serve invece la nostalgia dell'azzurro mare infinito», diceva Saint-Exupéry.

Si ebbe tangibile prova di quanto l'esperienza del cantiere fosse stata benefica osservando i risultati di un grande studio condotto dal Dipartimento di Psicologia del Lavoro della Università di Torino sul livello di *burn out* di tutti gli operatori degli ospedali della Città della Salute e della Scienza (il complesso dei cinque maggiori ospedali di Torino). Contro le attese presenti nella letteratura internazionale, che considera il personale addetto all'oncologia come il più esposto al rischio di *burn out*, gli indicatori esaminati nello studio hanno riscontrato i punteggi migliori di ogni altro ospedale del complesso torinese (Converso *et al.*, 2008). Naturalmente, senza uno studio specifico, non si può ascrivere esclusivamente al teatro il merito di questo risultato, ma i dati comparativi dello studio sono già di per sé molto significativi.

E comunque sarebbe bastato vedere lo sguardo delle persone, osservare la loro postura, e i loro comportamenti più armoniosi per cogliere quale trasformazione si andava operando sui singoli.

Il 31 dicembre 2007 scandisce dunque una data epocale nella storia del San Giovanni Vecchio. La fine di trecento anni di cura meritava di essere onorata rendendo solenne il momento del definitivo trapasso.

L'ultima notte dell'anno la comunità dell'ospedale si incontrò intorno al grande falò acceso nel cortile interno, percorse di nuovo i corridoi e lo scalone centrale, si raccolse per l'ultima volta nella Cappella.

La festa, concepita come le stazioni di una *via crucis*, fu un rito arcaico che accompagnò tutti nel doloroso passaggio di transizione e li aiutò a partorire un possibile senso nel travaglio dell'abbandono. La comunità si strinse un'ultima volta nel luogo dov'era nata e dove si era riconosciuta unita e solidale in nome di un comune destino. Se la vita non è un luogo sicuro, come avevano mostrato il cancro e il rogo della Thyssen Krupp, solo la comunità può costituire il baluardo per far fronte all'orrore della morte in solitudine.

Anche se la sofferenza del distacco non si lenì rapidamente, perché il lutto ha sempre bisogno di un tempo buio di elaborazione, da quella esperienza nacquero e si propagarono in ogni dove altre feconde iniziative che hanno marcato la cultura della salute e del benessere. Da lì prese avvio la Rete Mediterranea per l'Umanizzazione della Medicina, sono scaturite ricerche e sperimentazioni sull'arte nell'ambito della cura, la formazione ha incorporato l'arte anche in sanità.

Le antiche parole «Se il grano non muore non dà frutto», svelandoci il senso riposto dei concetti di morte e di resurrezione a partire dal male più emblematico del Novecento, ci furono di prezioso viatico per ritrovare infine la strada verso un nuovo luminoso futuro.

Bibliografia

- Argyris C., Schön D.A. (1978), *Organizational Learning: A Theory of Action Perspective*, Longman Publishing, Addison Wesley.
- Charon R. (2019), *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Raffaello Cortina, Milano.
- Converso D., Hindrichs I., Rapellino M., Soldi S., Borelli P. (2008), *Il benessere organizzativo come fattore di protezione dall'errore clinico: l'esperienza dell'AOU San Giovanni Battista di Torino*, in «Clinical Governance», 3, pp. 33-37.
- Locke S.E., Colligan D. (1987), *The Healer Within: The New Medicine of Mind and Body*, New American Library.
- Pagliarino A. (2011), "Sotto il segno del Cancro. Teatro e oncologia a Torino", in Rossi Ghiglione A., *Teatro e Salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino.
- Rossi Ghiglione A. (2011), "Teatro e salute. Le ragioni di un incontro, le prospettive di una ricerca", in Rossi Ghiglione A., *Teatro e Salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino.

5. **SCT Centre: un centro per la promozione della Salute nella Comunità attraverso il Teatro**

di *Marta Reichlin*¹

1. **Evidenze sul ruolo delle arti, in particolare del teatro, per la salute**

Alla fine del 2019, in maniera quasi profetica rispetto allo scoppiare dell'immediata emergenza sanitaria, l'Organizzazione Mondiale della Sanità ha pubblicato un report intitolato *What Is The Evidence On The Role Of Arts In Improving Health And Well-Being? A Scoping Review*, che raccoglie e sintetizza gli studi pubblicati in lingua inglese tra il 2000 al 2019 sul rapporto tra arti e salute. Si è trattato di un grande riconoscimento formale del valore delle arti per la salute da parte di un ente scientifico importante; nonostante il proliferare di esperienze, come quella di *SCT Centre*, non esisteva e in parte ancora non esiste un riconoscimento istituzionale dell'utilizzo delle arti come risorse per la salute, almeno in Italia. Nel nostro Paese mancano infatti esperienze formalizzate a livello sanitario di utilizzo delle arti per la salute che esistono invece in altri Paesi, soprattutto di area anglosassone; nel Regno Unito, negli Stati Uniti e in Canada il riconoscimento delle potenzialità delle esperienze artistiche per la salute è tale che esse possono essere letteralmente prescritte dai medici di base grazie a un sistema di alleanza e collaborazione tra sistema sanitario e rete territoriale di associazioni e realtà artistiche, chiamato *art on prescription* (Holt, Nicola *et al.*, 2020).

Questo modello di intervento, attivo soprattutto nel Regno Unito da quasi vent'anni, ha riconosciuto la complessità del concetto di salute, e conseguentemente, dei possibili modi per contribuire a essa.

Come la recente pandemia Covid-19 ci ha drammaticamente ricordato, la salute riguarda molteplici aspetti, non sono solo quelli biomedici, ma anche quelli psicologici, sociali e ambientali ed è anche e soprattutto a questi che le arti possono offrire contributi importanti.

Pur con varie critiche, proposte di aggiunte e modifiche, attualmente la

1. PhD in Applied Theatre presso l'Università Cattolica di Milano.

definizione di salute data dall'Organizzazione Mondiale della Sanità e quella più utilizzata è la seguente: «stato di completo benessere fisico, psichico e sociale e non semplice assenza di malattia» (World Health Organization, 1948, p. 83). Questa definizione, nonostante sia stata accusata di proporre un modello di salute troppo ideale e di difficile realizzazione, ha il merito di aver ampliato il concetto di salute riferendola non solo alla malattia e alla sua cura, ma anche sottolineando l'importanza delle azioni di prevenzione e promozione della salute, ambiti in cui le arti si rivelano particolarmente efficaci, rispetto ad altri interventi.

L'Organizzazione Mondiale della Sanità definisce infatti le arti interventi multimodali che combinano componenti diverse note per essere salutari (World Health Organization, 2019, p. 2) quali: il coinvolgimento estetico, lo stimolo dell'immaginazione, l'attivazione sensoriale, l'evocazione di emozioni, la stimolazione cognitiva, l'interazione sociale, l'attività fisica, il coinvolgimento in tematiche legate alla salute e l'interazione con i contesti di cura. Queste componenti presenti nelle attività artistiche possono innescare nei partecipanti alle attività diverse risposte, psicologiche – ad esempio contribuendo a sviluppare un senso di maggior autoefficacia, adattamento e regolazione emotiva –, fisiologiche, sociali – riducendo l'isolamento attraverso la promozione di sostegno e migliori comportamenti sociali – e comportamentali, incentivando l'adozione di comportamenti salutari e lo sviluppo di abilità utili alla salute (ivi, p. 4). Nel report vengono presentati i risultati della specifica efficacia delle diverse arti per la salute classificando le arti in cinque macrocategorie: le arti performative; le arti visive, il design e l'artigianato; la letteratura; la cultura e le arti online, digitali e informatiche.

Allo stesso modo, l'Organizzazione Mondiale della Sanità individua quattro principali ambiti di salute: prevenzione, promozione della salute, trattamento e gestione della malattia. Vengono presentate in questa sede le principali evidenze dell'efficacia delle arti performative in ciascuno di questi ambiti di salute.

La prevenzione delle malattie descrive «le misure finalizzate a ridurre l'insorgenza dei fattori di rischio, a prevenire l'insorgenza delle malattie, ad arrestare l'evoluzione di una malattia già insorta e a ridurre le conseguenze» (World Health Organization, 2021, p. 11).

In questo ambito, le arti performative si rivelano utili nella prevenzione di determinate patologie quali HIV (Lauby *et al.*, 2010; Taboad *et al.*, 2016), cancro (Rustveld *et al.*, 2013), disturbi alimentari (Mora *et al.*, 2015). Più in generale, la partecipazione ad attività teatrali è stata dimostrata efficace nella prevenzione di comportamenti non salutari quali uso di sostanze stupefacenti (Loke *et al.*, 2019; Mitschke *et al.*, 2010), bullismo (Belliveau, 2005; Haner *et al.*, 2010) e abusi sessuali (Arias *et al.*, 2020; Gesser-Edelsburg, 2017). Le arti performative sono efficaci anche nel ridurre lo stigma su alcune patologie – soprattutto rispetto alla salute mentale e alla demenza, temi su quali sono stati realizzati molti spettacoli.

La promozione della salute viene definita dall'Organizzazione Mondiale della Sanità come «il processo che consente alle persone di esercitare un maggiore controllo sulla propria salute e di migliorarla» (World Health Organization, 2021, p. 9).

In questo ambito, le arti performative risultano in grado di promuovere conoscenze e attitudini salutari (Anderson *et al.*, 2017; Hall *et al.*, 2019), educazione sessuale (Kamo *et al.* 2011; Roberts *et al.*, 2017) e di contribuire alla formazione di studenti di medicina e di operatori sanitari (Botros-Breya *et al.*, 2021; Vandermause *et al.*, 2021), ad esempio attraverso la proposta di percorsi teatrali all'interno del percorso formativo per migliorare le capacità comunicative (Hammer *et al.*, 2011; Skye *et al.*, 2014) ed empatiche (Baker *et al.*, 2019; Suh *et al.*, 2021).

Rispetto alle aree del trattamento e gestione della malattia, le arti performative si sono dimostrate efficaci nel contribuire ai processi di cura di alcune patologie quali disturbi dello spettro autistico (Corbett *et al.*, 2016), demenza (Boersma *et al.*, 2019) e disturbi psichici (Ackley, Wilson-Menzfeld, 2023), in particolare ansia (Berre Ørjasæter, Ness, 2017) e depressione (Felsman *et al.*, 2019). Le arti performative possono anche risultare utili nel coadiuvare la gestione di alcune patologie quali forme di disabilità (Edwards *et al.*, 2020) sia fisica (Rochette *et al.*, 2019) sia psichica (Zyga *et al.*, 2018), il morbo di Alzheimer (Basting, 2017) nonché la gestione di varie forme di ospedalizzazione (Sextou, Monk, 2013); si pensi a una delle esperienze più conosciute di performatività per la gestione dell'ospedalizzazione, ovvero la clownterapia.

2. I progetti di *SCT Centre* nell'ambito della salute

SCT Centre in questi vent'anni ha realizzato molti progetti che hanno a che fare con tutti questi vari ambiti di salute. In senso lato, si potrebbe dire che tutti i progetti di *SCT Centre* hanno a che fare con la salute intesa non come assenza di malattia ma come «stato di completo benessere fisico, psichico e sociale» (World Health Organization, 1948, p. 83), avendo il Teatro Sociale come obiettivo lo sviluppo bio-psico-sociale degli individui, dei gruppi e delle comunità che vi partecipano (Bernardi, 2004; Pontremoli, 2015). La portata innovativa e avanguardista di *SCT Centre* è stata quella di pensare e realizzare progetti che intenzionalmente intendessero perseguire obiettivi di salute, ben prima di qualunque riconoscimento scientifico e istituzionale dell'efficacia delle arti, e di quelle performative in particolare, per la salute.

Tra i molti progetti realizzati da *SCT Centre*, tutti potenzialmente rispondenti alla definizione di salute presa in considerazione, vengono qui presentati quelli che intenzionalmente si sono confrontati con obiettivi e contesti di salute, anche, ma non solo, in ambito sanitario. Si presenterà un progetto a titolo esemplificativo per ogni ambito di salute.

3. Gestione e trattamento della malattia

Per quanto riguarda l'ambito del trattamento e gestione della malattia, uno dei progetti più significativi di *SCT Centre* è stato *Sotto il segno del Cancro*,² realizzato in ambito oncologico dal 2006 al 2009 da Teatro Popolare Europeo e dal Master in Teatro Sociale e di Comunità dell'Università di Torino con il sostegno della Rete Oncologica del Piemonte e Valle d'Aosta e della Regione Piemonte.

Il progetto si è sviluppato dapprima all'interno dell'ospedale oncologico San Giovanni Antica Sede di Torino per poi espandersi, in accordo con la comunità dell'ospedale, in varie sedi ospedaliere e luoghi di cura della città di Torino dando vita a diverse singole azioni progettuali. Obiettivo generale del progetto è stato quello di provare a «rifondare una drammaturgia complessiva del morire» (Pagliarino, 2011), non delegata e confinata esclusivamente all'interno del mondo sanitario e ospedaliero ma che potesse coinvolgere e interessare l'intera comunità.

Inizialmente, *SCT Centre* ha avviato il progetto offrendo al personale curante un percorso di laboratorio teatrale per prevenirne il *burn out*, in sintonia con l'importanza di curare i curanti indicata dalle evidenze scientifiche (Perpiñá-Galvañ *et al.*, 2000). Il progetto ha poi allargato i propri orizzonti dando vita a una più ampia azione di promozione della salute rivolta a curanti, curati, parenti e all'intera comunità dell'ospedale aprendo le porte dell'ospedale alla città e ai suoi abitanti. L'obiettivo è stato quello di narrare la prospettiva di chi vive la malattia e di chi la cura sia all'interno sia all'esterno dell'ospedale. Per farlo sono state raccolte storie, esperienze, racconti e testimonianze – di pazienti, familiari, professionisti dell'ospedale ma anche studenti e cittadini aderenti al progetto – che sono state oggetto di rielaborazione artistica e condivisione attraverso spettacoli, letture in luoghi significativi dell'ospedale, installazioni scenografiche e altro ancora. In tre anni di progetto sono state realizzate molteplici azioni tra cui: un evento teatrale di comunità, *Porte, Soglie e Passaggi*, presentato anche nel contesto del Festival Torino Spiritualità: uno spettacolo, *Passioni Cabaret Concerto*, presentato al Teatro Gobetti – Teatro Stabile di Torino e che ha poi circuitato in festival e teatri; un capodanno teatrale organizzato con gli abitanti dell'ospedale *Mille candele per l'ospedale San Giovanni Antica Sede*; visite teatrali guidate dell'ospedale; laboratori per gli studenti del corso universitario di Interfacoltà per Educatori professionali; numerosi interventi teatrali all'interno dell'ospedale quali letture, installazioni, aperitivi teatrali, eventi conviviali, eventi musicali.

2. Si veda: www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/cantiere-teatrale-sotto-il-segno-del-cancro/, e in questo volume, il saggio di Rossana Becarelli.

4. Promozione della salute

Nell'ambito della promozione della salute, numerosissimi sono i progetti realizzati da *SCT Centre*. Se ne presenta uno a titolo di esempio.

Io non viaggio solo è un progetto di ricerca-azione realizzato all'interno del programma di intervento psicosociale avviato da SOS Villaggi dei Bambini a marzo 2017 a Crotone in partnership con *SCT Centre*.³ Il progetto è realizzato con minori stranieri non accompagnati ospitati in centri di prima e seconda accoglienza e con gli operatori che vi lavorano. Essendo orientato contemporaneamente all'azione e alla ricerca, il progetto persegue tipologie diverse di obiettivi. Per quanto riguarda il fronte di ricerca, l'obiettivo è stato progettare, studiare e validare un modello di intervento di promozione della salute che possa rispondere all'emergenza migratoria ed essere trasferibile. Dal punto di vista degli obiettivi legati ai partecipanti, essi sono stati la promozione del loro benessere psicosociale, rafforzando le capacità di resilienza e la promozione di un ambiente sicuro attraverso un sistema di accoglienza e integrazione sociale nel territorio. Per raggiungere questi obiettivi, il progetto ha coerentemente previsto diverse azioni su vari livelli, lavorando con i destinatari diretti e indiretti, gli operatori coinvolti e con i diversi soggetti dell'ambiente circostante. Innanzitutto, è stato proposto ai minori un intervento sulle *life skills*, dimostrate fondamentali per la promozione della salute (World Health Organization, 2003), integrando la metodologia di Teatro Sociale con un modello di intervento psicosociale validato (Mental Health and Psychosocial Support). Sono state poi realizzate attività di formazione per gli operatori dell'accoglienza su temi riguardanti la relazione d'aiuto, la comunicazione e la gestione dello stress. È stato inoltre attivato uno sportello di supporto legale e psicologico sia per gli operatori sia per i minori, ai quali sono state indirizzate anche attività di training e tirocinio lavorativo per supportare la loro integrazione nella società lavorativa. Parallelamente, lungo tutta la durata del progetto sono stati realizzati eventi artistici di comunità per riunirle e dar loro voce.

5. Prevenzione

Nell'ambito della prevenzione, un progetto particolarmente ambizioso e innovativo è *SPES-Sostenere e Prevenire Esperienze di Suicidalità*, realizzato in collaborazione tra cinque dipartimenti dell'Università di Torino nel 2022, capofila il Dipartimento di Sanità Pubblica e Scienze Pediatriche.⁴ Il progetto ha inteso rispondere all'emergenza della suicidalità in aumento tra

3. Si veda: www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/io-non-viaggio-solo/.

4. Si veda: www.dsspp.unito.it/do/home.pl/View?doc=/Progetto_SPES/Presentazione_progetto_SPES.html.

gli adolescenti soprattutto in seguito alla pandemia Covid-19 (Lantos *et al.*, 2022). In coerenza con l'approccio suggerito dall'Organizzazione Mondiale della Sanità che vede nella scuola uno dei contesti chiave per la promozione della salute,⁵ il progetto è intervenuto sugli insegnanti per implementarne le competenze nel riconoscere e gestire il disagio psichico.

Il progetto ha previsto due modalità di intervento, basate sulla metodologia del Teatro Sociale e di Comunità.

Innanzitutto, in via preliminare, è stato realizzato un laboratorio teatrale con tre diversi gruppi: con ragazze e ragazzi del reparto di neuropsichiatria infantile dell'ospedale Regina Margherita di Torino, con un gruppo di operatori sanitari e con un gruppo di insegnanti. L'idea di cominciare con un laboratorio con i destinatari del progetto ha fatto sì che fossero loro ad avanzare una proposta di realizzazione che potesse essere, non solo efficace, ma anche rappresentativa del gruppo a cui veniva rivolta. La raccolta delle loro storie, riflessioni e canzoni, ha contribuito alla ideazione e progettazione di due format di intervento.

Il primo, indirizzato a un vasto numero di insegnanti e adulti, è costituito da uno spettacolo #SPES che ha portato sul palco storie, racconti di vita ma anche informazioni scientifiche sul tema del suicidio; allo spettacolo segue una lezione di educazione sanitaria e un dibattito con il pubblico. Il format, come emerge dalla valutazione condotta con gruppo di controllo, ha costituito un prezioso momento di educazione sanitaria per il pubblico.

Un secondo format di intervento ha coinvolto un numero più ridotto di insegnanti in un workshop teatrale di quattro incontri, in cui i partecipanti sono stati ingaggiati a fare teatro in prima persona. Il workshop ha l'obiettivo di allenare competenze utili per il riconoscimento tempestivo del disagio mentale degli adolescenti e per la relazione con gli studenti, quali la comunicazione, le capacità di collaborazione con colleghi e operatori sanitari, rafforzandone le *life skills* e il senso di autoefficacia.

Il progetto SPES ha previsto un'azione di ricerca sul campo, attraverso la valutazione su un gruppo di controllo di insegnanti che non ha preso parte all'attività e ha riscontrato esiti positivi.

6. Conclusioni

Anche solo da questo breve excursus, risulta evidente la solidità dell'approccio di *SCT Centre* nel condurre progetti performativi per promuovere il benessere e la salute dei partecipanti e della comunità.

Innanzitutto, negli interventi proposti da *SCT Centre* è sempre adottato un approccio globale alla salute; tutti i progetti presentati intendono agire sulla

5. Si veda: www.who.int/health-topics/health-promoting-schools-tab=tab_1.

salute dei partecipanti nelle sue diverse componenti: fisiche, psicologiche e sociali e ambientali.

Di conseguenza, gli interventi agiscono su più livelli sia sul piano dei destinatari sia delle collaborazioni. Dal punto di vista dei destinatari, i progetti non coinvolgono solamente i partecipanti a cui si rivolgono direttamente, ma sempre anche chi li supporta o circonda, quali familiari, caregivers, colleghi, professionisti e persone dell'ambiente di appartenenza.

I progetti di *SCT Centre* sono inoltre realizzati in forte legame con il territorio e i contesti in cui si svolgono, riuscendo così ad agire sui diversi fattori predisponenti la salute, i cui determinanti sono «le condizioni in cui le persone nascono, crescono, lavorano, vivono e invecchiano» (World Health Organization, 2021, p. 10).

Inoltre, la presenza di azioni di ricerca ad accompagnare e monitorare le esperienze, conferiscono solidità e validità scientifica agli interventi proposti, anche e soprattutto in termini di scalabilità.

In conclusione, *SCT Centre* è una esemplare dimostrazione di come le esperienze a volte anticipino e superino le teorie, e di come, anche senza formalizzazione né riconoscimenti ufficiali da parte delle istituzioni, sia possibile condurre progetti solidi tanto dal punto scientifico che di impatto sociale. Gli interventi proposti da *SCT Centre* costituiscono punti di riferimento per la conduzione di progetti in questo ambito anche in Italia, essendo (stati) capaci di muovere e creare impatti e solide collaborazioni in diversi ambiti, artistico, sanitario e sociale.

Bibliografia

- Ackley J., Wilson-Menzfeld G. (2023), *The theatre as therapy for military veterans? exploring the mechanisms which impact psychosocial well-being and social connections during theatre-based programmes*, in «Arts Health», 15.1, pp. 53-70.
- Anderson S. et al. (2017), *Translating knowledge: promoting health through intergenerational community arts programming*, in «Health Promotion Practice» 18.1, pp. 15-25.
- Arias G. et al. (2020), *A space to speak: therapeutic theater to address gender-based violence*, in «Violence Against Women», 26.14, pp. 1771-1789.
- Baker H. et al. (2019), *Building empathy and professional skills in global health nursing through theatre monologues*, in «The Journal of Nursing Education», 58.11, pp. 653-656.
- Basting A. (2017), *Building creative communities of care: arts, dementia, and hope in the United States*, in «Dementia», 17.6, pp. 744-754.
- Belliveau G. (2005), *An arts-based approach to teach social justice: drama as a way to address bullying in schools*, in «International Journal of Arts Education», 3.2, pp. 136-165.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Boersma P. et al. (2019), *Testing the implementation of the veder contact method: a*

- theatre-based communication method in dementia care*, in «The Gerontologist» 59, pp. 780-791.
- Botros-Brey S. *et al.* (2021), *Addressing resident mistreatment through the use of a forum theatre intervention*, in «Academic Medicine», 1.96, pp. 177-178.
- Corbett B. *et al.* (2016), *Changes in anxiety following a randomized control trial of a theatre-based intervention for youth with autism spectrum disorder*, in «Autism», 21, pp. 333-343.
- Dilys Haner *et al.* (2010), *The Role of arts-based curricula in bullying prevention: Elijah's kite – a children's opera*, in «Canadian Journal of School Psychology», 25.1, pp. 55-69.
- Edwards B. *et al.* (2020), *Performance and visual arts-based programs for children with disabilities: a scoping review focusing on psychosocial outcomes*, in «Disability and Rehabilitation», 42.4, pp. 574-585.
- Fancourt D., Finn S. (2019), *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, WHO, Copenhagen.
- Felsman P. *et al.* (2019), *The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents*, in «The Arts in Psychotherapy», 63, pp. 111-117.
- Fortgang R.G., *et al.* (2021), *Increase in suicidal thinking during COVID-19*, in «Clinical Psychological Science», 9.3, pp. 482-488.
- Frédéric L. *et al.* (2019), *Social circus program (cirque du soleil) promoting social participation of young people living with physical disabilities in transition to adulthood: a qualitative pilot study*, in «Developmental Neurorehabilitation», 22.4, pp. 250-259.
- Gesser-Edelsburg A. *et al.* (2017), *Edutainment as a strategy for parental discussion with Israeli children: the potential of a children's play in preventing sexual abuse*, in «Journal of Child Sexual Abuse», 26.5, pp. 553-572.
- Hall A. *et al.* (2019), *Using theatre as an arts-based knowledge translation strategy for health-related information: a scoping review protocol*, in «BMJ Open», 9.10.
- Hammer R. *et al.* (2011), *Telling the patient's story: using theatre training to improve case presentation skills*, in «Medical Humanities», 37.1, pp. 18-22.
- Holt N. *et al.* (2020), *Art on prescription: practice and evidence*, in «PsyArXiv».
- Kamo N. *et al.* (2011), *Young citizens as health agents: use of drama in promoting community efficacy for HIV/AIDS*, in «American Journal of Public Health», 98.2, pp. 201-204.
- Lantos J.D. *et al.* (2022), *Suicide risk in adolescents during the COVID-19 pandemic*, in «Pediatrics», 149.2, p. e2021053486.
- Lauby J. *et al.* (2010), *Preventing aids through live movement and sound: efficacy of a theater-based HIV prevention intervention delivered to high-risk male adolescents in juvenile justice settings*, in «AIDS Education Prevention», 22.5, pp. 402-416.
- Loke Y. *et al.* (2019), *A theater production to promote a smoke-free life to secondary students*, in «Primary Health Care Research & Development», 20.
- Mora M. *et al.* (2015), *Assessment of two school-based programs to prevent universal eating disorders: media literacy and theatre-based methodology in Spanish adolescent boys and girls*, in «TheScientificWorld», pp. 1-12.
- Ørjasæter K.B., Ness O. (2017), *Acting out: enabling meaningful participation among people with long-term mental health problems in a music and theater workshop*, in «Qualitative Health Research», 27.11, pp. 1600-1613.

- Pagliarino A. (2011), "Sotto il segno del Cancro. Teatro e oncologia a Torino", in Rossi Ghiglione A., *Teatro e Salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino.
- Pagliarino A., Rossi Ghiglione A. (2007), *La Drammaturgia di Comunità. L'esperienza dell'ospedale San Giovanni Antica Sede di Torino*, in «Comunicazioni sociali», 3, pp. 407-420.
- Penson R.T. et al. (2000), *Burnout: caring for the caregivers*, in «The Oncologist», 5.5, pp. 425-434.
- Perpiñá-Galvañ J. et al. (2019), *Level of burden and health-related quality of life in caregivers of palliative care patients*, in «International Journal of Environmental Research and Public Health», 16.23, pp. 4806-4819.
- Pontremoli A. (2015), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.
- Roberts M. et al. (2017), *Evaluating the sharing stories youth theatre program: an interactive theatre and drama-based strategy for sexual health promotion among multicultural youth*, in «Health Promotion Journal of Australia», 28.1, pp. 30-36.
- Rustveld L. et al. (2013), *A novel colorectal and cervical cancer education program: findings from the community network for cancer prevention forum theatre program*, in «Journal Cancer Education», 28.4, pp. 684-689.
- Sextou P., Monk C. (2013), *Bedside theatre performance and its effects on hospitalised children's well-being*, in «Arts and Health», 5.1, pp. 81-88.
- Skye E. et al. (2014), *Use of interactive theater and role play to develop medical students' skills in breaking bad news*, in «Journal of Cancer Education», 29.4, pp. 704-708.
- Suh E. et al. (2021), *The development and application of drama-combined nursing educational content for cancer care*, in «International Journal of Environmental Research and Public Health», 18, pp. 9891-9903.
- Taboada A. et al. (2016), *A critical review of the characteristics of theater-based HIV prevention interventions for adolescents in school settings*, in «Health Promotion Practice», 17.4, pp. 537-547.
- Vandermause R. et al. (2021), *Teaching nurse practitioners about cultural difference through dramatization*, in «Nurse Education Today», 97, p. 104689.
- World Health Organization (1948), *Constitution*, WHO, Geneva.
- World Health Organization (2003), *Skills for health: Skills-based health education including life skills. An important component of a child-friendly/health-promoting school*, WHO, Geneva.
- World Health Organization (2021), *Health promotion glossary of terms 2021*, WHO, Geneva.
- Zyga O. et al. (2018), *A preliminary investigation of a school-based musical theater intervention program for children with intellectual disabilities*, in «Journal of Intellectual Disabilities», 22.3, pp. 262-278.

6. Pedagogia a/e/è teatro

di Pier Cesare Rivoltella¹

1. La pedagogia teatrale: tra professione, teatro educativo, teatro didattico

Il rapporto del teatro con la pedagogia è molto articolato. Basta avviare una ricerca nel Web per accorgersene. Oltre a volumi di varia destinazione (dai saggi scientifici alle guide operative per insegnanti ed educatori), sono a testimoniare le pagine di molti master, accademici e no, di società e associazioni che offrono corsi e consulenza in quest'area. Quel che subito balza all'occhio è una grande confusione terminologica: non c'è accordo su come usare i termini e definire i fenomeni. Vorremmo partire da qui, provando a dipanare la matassa e costruire una mappa dei lemmi e dei concetti a essi relativi. Rispetto a questa mappa, proveremo a collocare le esperienze di *SCT Centre*.

Il primo termine che si incontra è *pedagogia teatrale*. Al netto dei vari significati attribuitigli, mi sembra che con questa espressione si possa far riferimento a due principali esperienze.

Anzitutto parlare di pedagogia teatrale (al singolare) significa fare riferimento a come si possa insegnare teatro ai futuri professionisti della scena. In questo campo si potranno incontrare differenti pedagogie teatrali (al plurale), ovvero idee diverse di quello che l'attore deve conoscere e fare e, di conseguenza, idee diverse di come insegnargli a farlo (Oliva, 2022). In questo senso si potrebbe costruire una storia della pedagogia teatrale che dall'antica Grecia giunga fino alla nascita delle prime scuole e all'affermazione delle Accademie filodrammatiche nell'Ottocento e poi al metodo Stanislavskij e al Nuovo Teatro (De Marinis, 1987), senza dimenticare gli esempi extra-

1. Professore ordinario di *Didattica e Tecnologie dell'educazione* presso l'Università di Bologna. Fondatore e attuale presidente della SIREM (Società Italiana di Ricerca sull'Educazione Mediale), è direttore delle riviste «REM – Research on Education and Media» e «EAS – Essere a Scuola».

occidentali come il teatro orientale e quello africano. Sono pedagogie teatrali i modelli basati sulla trasmissione orale e l'apprendistato, come nel caso dei cantastorie e dei griot (Fadonougbo, 2007), quelli che lavorano sull'identificazione con il personaggio (come il metodo Stanislavskij, appunto, e l'Actors Studio che ne porta la lezione alle estreme conseguenze), quelli che trovano nel training psico-fisico dell'attore il proprio fulcro, come accade nel Teatro Povero di Grotowski o nell'esperienza dell'Odin Teatret (Cruciani, 1995). Si confrontano a questo livello pedagogie diverse: quelle che pensano la formazione dell'attore come un lungo noviziato di apprendimento guardando a Oriente, quelle che si ispirano a forme di pedagogia breve (come nel teatro di gruppo degli anni Settanta), quelle che riconoscono un canone e lavorano alla sua trasmissione (Taviani, 1984). Soprattutto nel caso del Nuovo Teatro, la pedagogia teatrale assume un significato che va oltre i limiti della scena e diviene atto di affermazione politica: «Scuole e pedagogie appaiono un modo forte di esistere del teatro oltre gli spettacoli, di fondare l'esistere del teatro su basi più ampie e solide e creative che non il consumo di spettacoli» (Cruciani, 1984, p. 45).

L'altro significato che si può dare al termine pedagogia teatrale è di pensare al teatro come pratica pedagogica (Costantino, 2015; 2018; Cardone, 2020). Anche in questo caso penso a due principali esperienze.

La prima è quella del teatro educativo (Pontremoli, 2014), ovvero il ricorso al teatro come dispositivo pedagogico. L'esperienza-modello di questo tipo di teatro è sicuramente il teatro gesuitico. Figlio della temperie controriformista e contrapposto al teatro pubblico che veniva giudicato sconveniente, questo tipo di teatro si diffonde nelle scuole rette dai Gesuiti dove la scrittura era compito degli insegnanti e l'allestimento coinvolgeva gli studenti. Inizialmente scritto e recitato in latino, il testo teatrale consentiva di raggiungere più obiettivi di apprendimento: naturalmente la trasmissione dei contenuti, insegnamenti morali (il teatro come "scuola di virtù") (Zanlonghi, 2004), lo sviluppo di un portamento consono e l'esercizio della dizione. Molti sono gli elementi assolutamente moderni che l'esperienza del teatro gesuitico lascia in eredità ai secoli successivi, in particolare l'intuizione dell'importanza di far leva sia sulla ragione che sull'immaginazione per sviluppare apprendimento e il ricorso alle immagini come strumento di conoscenza e supporto per la memorizzazione (Zanlonghi, 2003, pp. 61-85): le molte esperienze di teatro educativo attuali, consapevolmente o meno, recuperano quell'idea e quella pratica.

La seconda esperienza è di quello che si potrebbe definire teatro didattico e che ha trovato nella tradizione anglosassone uno spazio importante nell'*educational drama* e nel *process drama* (Piazzoli, 2011, pp. 439-462). Il *process drama*, nato in Inghilterra negli anni Sessanta grazie al lavoro di Slade (1955) e Way (1967) per sviluppare la creatività nei bambini della scuola primaria, è una metodologia che si serve di tecniche teatrali a scopo didattico. A differenza di forme più tradizionali di teatro nella scuola, qui non ci sono

copioni e non c'è allestimento, ma il lavoro è improntato all'improvvisazione e alla collaborazione di tutti, insegnanti e studenti. Negli anni Settanta, grazie al lavoro di Dorothy Heathcote (Heathcote, 1987; Heathcote, Bolton, 1994), si afferma l'*educational drama*. Il presupposto è lo stesso, ma in questo caso l'indirizzo è ancora più rivolto alla didattica: il teatro serve a didattizzare i contenuti di discipline come la storia, la geografia, l'inglese come L1. Si tratta di un approccio che anche nel nostro Paese annovera esempi interessanti, proprio nell'insegnamento dell'inglese, ma questa volta come L2: penso all'esperienza di Caterina Cangià e della sua Bottega d'Europa a Roma.²

2. Educazione teatrale, formazione teatrale

Quando nel lessico pedagogico si parla di educazione o di formazione si fa riferimento a contesti non scolastici, oppure a contesti scolastici dentro i quali, però, gli strumenti e le tecniche di lavoro sono quelli tipici dell'informale, come appunto capita per strumenti e tecniche teatrali.

Parlare di *educazione teatrale* significa chiedersi come si possa educare al e con il teatro, principalmente attraverso due approcci.

Il primo è il laboratorio teatrale come spazio di elaborazione delle emozioni e dei vissuti (Bonato, 2021), abilitazione del corpo e della sensibilità (Cassanelli, Castiglia, 2020), occasione di (ri)attivazione delle relazioni (Di Profilo, 2015). Il laboratorio teatrale è anzitutto uno spazio destrutturato, non organizzato, aperto alle diverse forme dell'appropriazione da parte di chi lo abita. Col pavimento di legno, o di linoleum, o di moquette, può disporre di qualche faro, praticabili, attrezzi. Ma il laboratorio è anche (soprattutto) uno stato del corpo e della mente grazie al quale si prova a far sperimentare la relazione con il corpo proprio e dell'altro al di là delle convenzioni sociali. Nel laboratorio, spesso grazie alle tecniche della clownerie (Finelli *et al.*, 2016) e/o dell'*expression corporelle* (Renaud, 1993), il corpo racconta (Chiari, 2006).

In contesto di educazione formale (cioè a scuola), l'esperienza del laboratorio prende corpo nell'educazione alla teatralità (Salati, Zappa, 2011; Oliva, 2017; Costantino, 2022). Intesa in diversi modi, ora come pratica ora come vera e propria disciplina scientifica, più correttamente (e senza enfasi eccessiva) si deve pensare come l'insieme delle tecniche di derivazione teatrale con cui si promuove nei soggetti il processo di conoscenza di sé e dell'altro. Diverse sono le forme che può assumere: da quelle "cliniche" che intendono elaborare vissuti problematici dei singoli e delle classi, a quelle funzionali all'orientamento, a quelle che intendono sviluppare *skills* relazionali e di gestione del Sé (D'Ambrosio, 2013), fino a quelle forme che sconfinano e si

2. Si veda il sito dell'associazione: www.labottegadeuropa.it/. Si può vedere anche il blog del Polo Teatrale: poloteatrale.blogspot.com/.

identificano nello e con lo storytelling nelle sue diverse espressioni (Salati, Zappa, 2014; 2018).

Quando il laboratorio trova impiego in contesto extra-scolastico, più opportunamente si può parlare di animazione teatrale (Fichera, 2003; Perissinotto, 2004; Lewicki, 2017). Nata negli anni Sessanta, anch'essa in contesto scolastico – come le esperienze di Beinasco (in provincia di Torino), del Movimento di Cooperazione Educativa e le iniziative di decentramento del Teatro Stabile di Torino dimostrano – l'animazione teatrale lungo gli anni Ottanta si allarga ai diversi ambiti del sociale (in contesto sociosanitario, nelle periferie urbane, nei contesti di disagio), definendo ruolo e competenze della nuova figura dell'animatore teatrale.

Un'esperienza particolare di animazione teatrale, che offre allo stesso tempo lo spunto per introdurre l'altro versante dell'educazione teatrale oltre al laboratorio, è quella della non-scuola (Martinelli, 2016). Il riferimento è al lavoro di Marco Martinelli e del Teatro delle Albe che ormai da venticinque anni si serve del teatro per costruire interventi educativi con ragazzi di diversa provenienza geografica e che negli ultimi anni ha trovato a Scampia un vero e proprio laboratorio antropologico e pedagogico. Scrivono Marco Martinelli ed Ermanna Montanari:

Il teatro è una palestra di umanità selvatica e ribaltata, di eccessi e misura, dove si diventa quello che non si è; la scuola è il grande teatro della gerarchia e dell'imparare per tempo a essere società. Quando Cristina Ventrucci parlò di *non-scuola*, la definizione fu accolta senza discussioni. Il gioco è ancora oggi l'amorevole massacro della Tradizione. Non "mettere in scena", ma "mettere in vita" i testi antichi: resuscitare Aristofane, non recitarlo. La tecnica della resurrezione parte dal fare a pezzi, disossare.³

Non c'è solo il laboratorio teatrale nella non-scuola, non c'è solo la dimensione animazionale (il gioco, la palestra), ma anche il lavoro culturale sul testo, sugli autori, sul personaggio. E questa dimensione – quella testuale, culturale – è l'altra grande dimensione dell'educazione teatrale, quella che educa al consumo teatrale come occasione per generare e affinare la cultura teatrale dei soggetti: lo si fa spesso con il teatro di prosa, lo si può fare a maggior ragione con il teatro di ricerca (D'Ambrosio, 2019).

Un ultimo cenno merita la *formazione teatrale*. Ancora una volta dobbiamo introdurre un distinguo. In prima istanza, parlare di formazione teatrale significa riferirsi al training dell'attore con le sue modalità. Intesa in questo modo, la formazione teatrale è l'applicazione pratica delle idee che sorreggono una determinata pedagogia teatrale, è lo spazio di operazionalizzazione della pedagogia teatrale. D'altra parte, quando si parla di formazione teatrale, si fa riferimento anche a come si possa fare formazione con il teatro

3. Si veda: www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=4.

(Buccolo *et al.*, 2012; De Meo, Raimond, 2021), soprattutto nelle organizzazioni: si ritaglia qui il suo spazio il teatro d'impresa (Berlino, 2004; Borgato, Vergnani, 2007; Mangham, Overington, 1993; Rago, 2010).

3. La didattica teatrale: la scuola è teatro?

Quando si parla di didattica teatrale, si fa riferimento alle tecniche e agli strumenti che servono per insegnare teatro (e quindi, il termine si riconduce alla stessa area semantica che abbiamo visto occupare dalla pedagogia teatrale e dalla formazione teatrale) ma in modo particolare si pensa a una didattica che si serve di tecniche teatrali per insegnare altri contenuti.

Riguardo alla didattica, anzi forse meglio sarebbe dire alla Didattica,⁴ ancora oggi vale un vecchio dubbio: se sia scienza o arte. Per decenni ha prevalso in fondo la seconda idea e quest'idea, da Gentile fino ai tradizionalisti di scuola di oggi, ha preso corpo nel ritenere che in fondo, per insegnare, sia sufficiente conoscere bene i contenuti della propria disciplina: il resto dovrebbe venire da sé, per prova ed errore, nella pratica che si affina sulla base dell'esperienza. Questa consapevolezza spesso si accompagna con l'idea che i mali della scuola provengano in fondo da chi ha provato a sostenere il contrario, accreditando l'ipotesi che la didattica sia una scienza; e quindi, oltre a credere che sia sufficiente conoscere i contenuti della disciplina, ci si convince che occorra anche estromettere la pedagogia e i pedagogisti dalla scuola.

Se si analizza la questione su base scientifica si scopre che la soluzione del dilemma non consiste nella polarizzazione, quanto piuttosto nella composizione: la didattica è scienza e arte; per la precisione, è scienza di design e arte della vita.

La didattica è scienza di design in almeno tre sensi (Laurillard, 2015): anzitutto nel senso *architettonico* del termine, che comporta di progettare la sessione di lavoro, decidere come iniziare e come concludere, quali attività prevedere, che materiali e strumenti utilizzare;⁵ in secondo luogo nel senso *ergonomico* del termine, ovvero calcolando il carico cognitivo di quel che si deve insegnare (Sweller *et al.*, 2019), curando i tempi della didattica, scegliendo i mediatori più adatti a ridurre il carico accessorio; infine, la didattica è scienza di design anche dal punto di vista della progettazione *grafica*,

4. La differenza tra didattica e Didattica è la differenza tra la pratica di insegnamento in contesto, spesso irriflessa e non sostenuta da quadri teorici, e la riflessione scientifica sulla didattica, con il suo oggetto, i suoi metodi, i suoi temi. In questo paragrafo facciamo riferimento soprattutto alla seconda, leggendo la didattica teatrale in chiave epistemologica, ovvero provando a delinearne lo statuto di sapere disciplinare.

5. In *Fare didattica con gli EAS* (La Scuola, Brescia, 2013) avevo recuperato l'idea del montaggio di oggetti culturali di Francastel per sottolineare come progettare la didattica significhi esattamente questo: fare montaggio di oggetti culturali.

della creazione dei materiali, al fine di favorire la usabilità e accessibilità dei contenuti.

Ora, si tratta di chiedersi se questo esaurisca in toto l'agire didattico. La risposta è negativa, perché il design for learning presiede alla trasposizione, cioè alla messa in forma del sapere (*savoir savante*) perché possa essere reso accessibile agli studenti (*savoir enseignée*), non dice nulla della regolazione, ovvero di ciò che ha a che fare con la gestione dell'aula e con il lavoro di continuo ripristino dell'accoppiamento strutturale dell'insegnante con gli studenti (Rivoltella, 2022). A questo livello sono le competenze performative a venire in primo piano: uso della voce, linguaggio non verbale, uso del corpo in situazione. Non c'è scienza di queste *soft skills*: si apprendono attraverso il training, la ripetizione, la pratica riflessiva. Sono un'arte. Per la precisione sono un'arte della vita (Pradier, 1980), allo stesso titolo del teatro, della danza, della giocoleria. Hanno un carattere effimero, vivono nell'istante grazie all'incontro del maestro e degli studenti, non sono tecnicamente riproducibili.

Quando si parla di didattica teatrale, si fa riferimento a questa dimensione, si pensa all'insegnante come attore/regista/dramaturg, alla classe come comunità che viene raccolta nello spazio separato dell'aula in un tempo sospeso come quello del rito, a quanto di trasformativo può accadere in questo tipo di contesto. Si tratta di un funzionamento teatrale in senso forte: quella del teatro non è un'analogia alla luce della quale leggere la situazione didattica (fare lezione è come fare teatro) ma una chiave interpretativa per recuperare il senso originario del fare scuola (fare lezione è fare teatro) (Rivoltella, 2022).

La trasmissione del γένος e del νόμος nella Grecia prealfabetica è affidato agli aedi. Il loro cantare costituisce l'enciclopedia del popolo greco, tutto quello che occorre tramandare perché la sua cultura sopravviva (Havelock, 1973). Non ci si deve immaginare il racconto dell'aedo come quello di un narratore di oggi. Non era solo voce, ma corpo, espressione del volto, uso della voce a impersonare i diversi personaggi, in una parola teatro. Platone, nella *Repubblica*, prende posizione contro questa forma di insegnamento, pur riconoscendo in questo modo di dover bandire dal suo Stato ideale l'arte e gli artisti di cui pure era innamorato (si legga lo *Jone* per capire i termini della dialettica interna al pensiero di Platone in relazione all'arte (Melchiorre, 1987). La ragione è da cercare nel fatto che essa si basa sulla μίμησις e quindi si propone come imitazione di imitazione: se il mondo imita le Idee, l'arte, che imita il mondo, è due volte lontana dalla verità.

La critica platonica suggerisce due considerazioni utili per il nostro discorso. Anzitutto conferma che, alle origini della cultura occidentale, il teatro e la scuola coincidono. L'aedo, proto-attore, è anche proto-maestro. Le tecniche della narrazione e della performance servono a produrre apprendimento. Le gesta degli eroi offrono un repertorio di fatti di vita attraverso il quale diviene possibile imparare comportamenti e regole che un cittadino

greco deve assumere come proprie. Il modo in cui ciò avviene non è la dialettica (come Platone insegnava dentro l'Accademia) ma il modellamento. Di fronte all'aedo che si agita davanti a loro, gli studenti dell'epoca, come direbbero i neuroscienziati di oggi, apprendono in maniera *embodied*: il loro sistema specchio si attiva, i gesti e la voce dell'aedo si fissano in un codice corporeo, agiscono sulle emozioni. Platone capisce che tutto questo aggira la razionalità del soggetto, finisce per sottrarre tutto quel che succede al controllo di chi gestisce l'azione formativa. Qui sta la motivazione profonda del suo rifiuto: se l'attore recita posseduto dal dio, mentre si fa veicolo e persona della sua voce, consegna la relazione che egli istituisce con il suo destinatario alla fascinazione emotiva, sottraendola al controllo razionale.

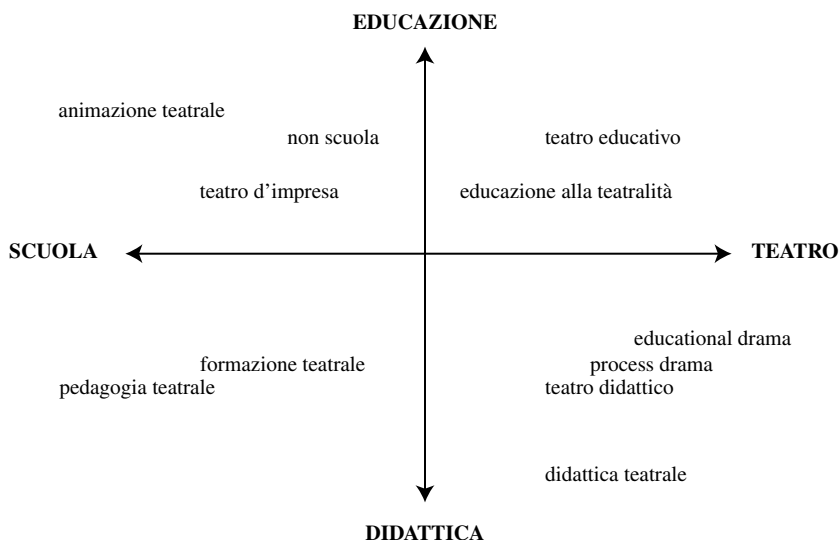
Il divieto platonico è probabilmente la ragione di una separazione secolare del teatro dall'insegnamento che, tranne poche eccezioni, dura fino a oggi. La scuola sacrifica il corpo, lo costringe seduto per ore, riduce lo spettro dei mediatori alla sola parola orale o scritta. La scuola prova a congelare le emozioni, preferisce la fatica al piacere, associa l'apprendimento alla sofferenza (Bernardi, Rivoltella, 2022). La scuola è oggi davvero molto lontana dal teatro, come sottolinea Marco Martinelli. Forse per questo non risulta trasformativa, non funziona da spazio di risonanza, tranne quando l'insegnante veste i panni del capo di una comunità e comincia a raccogliercela, coltivando la relazione con lo studente, agendo sui suoi risuonatori emotivi. Allora la scuola torna a essere teatro (Rivoltella, 2022).

4. Disegnare la mappa. Le esperienze di SCT Centre

Possiamo a questo punto provare a rappresentare graficamente la mappa dei termini e delle esperienze che abbiamo passato rapidamente in rassegna. Due sono le polarità rispetto alle quali definirne il perimetro. La prima vede da una parte la scuola e dall'altra il teatro. Abbiamo visto, infatti, come le diverse azioni educative e formative portate in gioco possano collocarsi tendenzialmente più verso uno o l'altro di questi spazi di azione: dalla pedagogia del teatro e dalla formazione teatrale, decisamente collocate verso la polarità del teatro perché mirano allo sviluppo professionale dell'attore e della gente di teatro, all'educazione e alla didattica teatrale, che trovano spazio nella scuola e nel lavoro dell'animatore teatrale e dell'insegnante. La seconda polarità, invece, si può ricavare nello spazio di oscillazione tra educazione e didattica. Qui la differenza è nel contesto, formale o informale, dentro il quale l'attività viene svolta. Quando si parla di didattica il riferimento è sostanzialmente al lavoro dell'insegnante: siamo in contesto formale; sono tali i contesti istituzionali, come la scuola e l'università. Invece, quando si parla di educazione, pur essendo anche la scuola uno spazio entro cui si fa lavoro educativo (i casi della Media Education e dell'Educazione civica sono emblematici al riguardo), il riferimento è soprattutto a quello che con termine

desueto si può indicare parlando di extra-scuola. Si ritagliano qui gli spazi dell'educazione non formale e informale: i contesti socio-educativi, le comunità, i centri di aggregazione giovanile, i terzi spazi, il carcere e la casa di cura psichiatrica, il territorio nelle sue diverse esperienze ed espressioni.

Proviamo a rappresentare graficamente il quadrante che nasce dall'incrocio di questi due assi di oscillazione tra polarità differenti e a collocarvi le diverse declinazioni del rapporto tra educazione e teatro che abbiamo messo a fuoco nei precedenti paragrafi.



Che spazio occupa l'educazione in rapporto al teatro nell'attività di *SCT Centre*? E dove si possono collocare le esperienze che danno corpo a questo rapporto sul quadrante che abbiamo disegnato?

Diciamo subito che nei vent'anni di attività di *SCT Centre* lo spazio di presenza in ambito educativo è significativo e raggiunge il 22% dei progetti complessivi. E l'obiettivo di sviluppo sostenibile numero 4,⁶ che mira a garantire un'istruzione di qualità inclusiva e paritaria e a promuovere opportunità di apprendimento permanente per tutti, con 36 progetti è quello più rappresentato.

Se proviamo a collocare questi progetti sul quadrante, ci accorgiamo che essi si possono ricondurre praticamente a quasi tutti gli ambiti.

Per quanto riguarda la *formazione teatrale*, essa prende corpo soprattutto nei corsi per operatori di Teatro Sociale e di Comunità, il primo dei quali viene realizzato già nel 2003. A esso seguiranno, a partire dal 2004, le quat-

6. Il contesto di riferimento è l'Agenda 2030 con i suoi 17 Sustainable Development Goals.

tro edizioni del Master in *Teatro Sociale e di Comunità*, caratterizzato dalla partnership dell'Università di Torino con Corep (Consorzio per la Ricerca e l'Educazione Permanente) e il Teatro Popolare Europeo.⁷ Sempre nel 2003 vengono erogati i primi corsi di formazione per gli studenti della Facoltà di Scienze dell'Educazione; l'anno dopo verranno allargati anche agli studenti di Scienze Infermieristiche. Entrambi i corsi sono ancora oggi attivi. L'altro target sono gli insegnanti, molti dei quali sono poi diventati operatori di Teatro Sociale e di Comunità.

I progetti di *didattica teatrale* sono arrivati più tardi, con il coinvolgimento di studenti e insegnanti, grazie alla collaborazione con Maurizio Bertolini, laureato in matematica e diplomato al Master di Teatro Sociale e di Comunità. Da questa collaborazione è nato il progetto *Mathemart*⁸ con cui si è avviata una riflessione sull'insegnamento della matematica attraverso il metodo teatrale, poi messo a punto nel progetto *TIM – Theatre In Mathematics*⁹ (2018-2021) ponendo a confronto quanto era già stato appreso da *SCT Centre* con il programma *Process Drama – Change of roles, perspectives, and role aspects in teaching mathematics* della Western Norway University of Applied Sciences di Bergen. In seguito a TIM è nato *TIM² – Teaching mathematics using drama* con l'obiettivo di formare in quattro paesi europei gruppi di trainer in grado di far acquisire agli insegnanti la metodologia TIM e, a cascata, diffonderla nelle scuole primarie e secondarie di primo grado (28 trainer, 600 insegnanti, 9000 studenti raggiunti).

L'incontro tra il Teatro Sociale e di Comunità e la didattica teatrale, nel caso della matematica, ha offerto a *SCT Centre* lo spunto per pensare in termini più articolati e sistematici al mondo della scuola: le richieste degli insegnanti di modalità maggiormente ingaggianti e innovative nel contesto di uscita dalla crisi pandemica hanno fatto il resto consentendo a *SCT Centre* di cimentarsi nel campo sia del teatro educativo che dell'educazione alla teatralità. Per quanto riguarda il *teatro educativo* si può fare riferimento agli spettacoli, entrambi del 2022, *Math Scare Boom*¹⁰ per la scuola primaria e *Contaci! – La matematica e le donne*.¹¹ L'educazione alla teatralità e l'animazione teatrale si saldano, invece, al teatro educativo in una serie di progetti che negli ultimi anni hanno portato *SCT Centre* a collaborare con altre organizzazioni su specifici temi. È il caso della collaborazione con la African Medical and Research Foundation (Amref), il Centro Internazionale per

7. L'esperienza del Master è stata documentata nel volume: Rossi Ghiglione A., Pontremoli A. (2006), *Per un teatro poetico sociale. Master in Teatro Sociale e di Comunità*, Casa degli Alfieri, Castagnole Monferrato.

8. Si veda: www.socialcommunitytheatre.com/it/eventi/mathemart-matematica-e-teatro/6439/.

9. Il progetto, del 2011, afferiva al programma Erasmus+ Strategic Partnership for School Education. Si veda: www.theatreinmath.eu/.

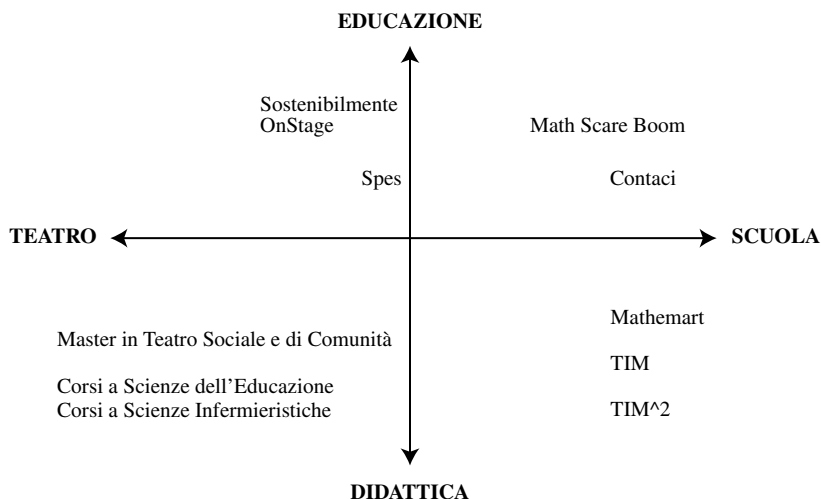
10. Si veda: www.theatreinmath.eu/it/galleries/c1/.

11. Si veda: shorturl.at/ryHX4.

l'Infanzia e la Famiglia (Cifa) o con Legambiente. In quest'ultimo caso il riferimento è a *#SOStenibilmente*, del 2020, un progetto nazionale sull'educazione ambientale realizzato in modalità blended, parte on line e parte in presenza, nel periodo di uscita dall'emergenza Covid-19.

In questi progetti la pratica di *SCT Centre* è utilizzata per affrontare con studenti e insegnanti temi sensibili come il bullismo (va in questa direzione la collaborazione con la compagnia Il Melarancio), i diritti di genere e il contrasto alla violenza maschile (come il progetto di Public Engagement con Università di Torino *OnStage*¹² e il suo sviluppo *OnStage+* realizzato in collaborazione con la Fondazione Scuola della Compagnia di San Paolo), la salute mentale (come nel progetto di Public Engagement con Università di Torino *Spes*¹³ e nel progetto di sviluppo territoriale *Spes4teen* che ne è derivato).

Proviamo a proiettare sul nostro quadrante i progetti di *SCT Centre*.



In sede di bilancio si può forse dire che l'unico ambito non presidiato da *SCT Centre* è proprio quello della didattica teatrale quando la didattica diventa teatro a tutti gli effetti. Significa il training dell'insegnante perché lavori con tecniche teatrali nella quotidianità della sua didattica, perché sappia fare del setting della classe uno spazio teatrale, perché il lavoro con i suoi studenti divenga scrittura di scena e montaggio di oggetti culturali (Francastel, 2005), perché progettazione e regolazione divengano i momenti di una vera e propria drammaturgia didattica (Rivoltella, 2022). Un auspicio e un invito per il prossimo futuro.

12. Si veda: onstage.unito.it/.

13. Si veda: www.youtube.com/watch?v=0qMUuTiJfx4.

Bibliografia

- Berlino M., Notarnicola A. (2004), *Helping, formazione e teatro. L'approccio Centrato Sulla Persona*, FrancoAngeli, Milano.
- Bernardi C., Rivoltella P.C. (2022), *Il tempo vuoto. L'arte dei corpi nell'educazione scolastica, sociale e civica*, in «Mimesis Journal», 11.2, pp. 13-28.
- Bonato F. (2021), *Teatro educativo ed emozioni. Esercizi e attività per favorire la relazione empatica*, FrancoAngeli, Milano.
- Borgato R., Vergnani P. (2007), *Teatro d'impresa. Il teatro nella formazione dalla teoria alla pratica*, FrancoAngeli, Milano.
- Buccolo M., Mongili S., Tonon E. (2012), *Teatro e formazione. Teorie e pratiche di pedagogia teatrale nei contesti formativi*, Feltrinelli, Milano.
- Cardone S. (2020), *Breviario di pedagogia teatrale*, Editoriale scientifica, Napoli.
- Cassanelli F., Castiglia G. (2020), *Alfabeto teatrale. Per una pedagogia della sensibilità*, ETS, Pisa.
- Chiari V. (a cura di) (2006), *Il corpo racconta*, Centro Salesiano Editore, Arese.
- Costantino V. (2015), *Teatro come esperienza pedagogica*, Anicia, Roma.
- Costantino V. (2018), *La costruzione pedagogica del teatro*, Anicia, Roma.
- Costantino V. (2022), *Per un'epistemologia dell'educazione teatrale. Teatro e adolescenza*, Anicia, Roma.
- Cruciani F. (1984), *I Padri Fondatori e il teatro pedagogia nel Novecento*, in «Quaderni di teatro», *La trasmissione dell'esperienza a teatro*, 23, p. 45.
- Cruciani F. (1995), *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, E & A, Roma.
- D'Ambrosio M. (2013), *Teatro e para-teatro come pratiche educative*, Liguori, Napoli.
- D'Ambrosio M. (2015), *Teatro come pratica pedagogica. Ricerca-azione per la formazione al teatro-scuola*, Pensa multimedia, Rovato-Lecce.
- D'Ambrosio M. (2019), *Teatro Scuola Vedere Fare. Spazi e pratiche estetiche per una poetica pedagogica*, Liguori, Napoli.
- De Marinis M. (1987), *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Bompiani, Milano.
- De Meo B., Raimondo C. (2021), *Fare formazione teatrale. Guida teorico-pratica per operatori, insegnanti, educatori*, Dino Audino, Roma.
- Di Profilo L. (2015), *Teatrosfia. Amore e morte nella pedagogia teatrale per ragazzi. Socrate è di scena*, Pensa Multimedia, Rovato-Lecce.
- Fadonougbo K. (2007), *Pedagogia di un griot. Come si diventa "maestro della parola" in Africa*, Ibis, Milano.
- Fichera A. (2003), *Educazione e teatro. Teatro di animazione, teatro didattico, animazione teatrale, sceneggiature*, Edizioni del Cerro.
- Finelli P., Scarponi D., Pession A. (2016), *La clownerie non è una scienza*, Casa Editrice Ambrosiana, Milano.
- Francastel P. (2005), *Guardare il teatro*, Mimesis, Milano.
- Havelock E. (1973), *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. it. Laterza, Roma-Bari.
- Heathcote D. (1987), "The authentic teacher: Signs and Portents", in Johnson L., O'Neill C. (eds.), *Dorothy Heathcote, collected writings of drama and education*, Hutchinson, London.

- Heathcote D., Bolton G. (1994), *Drama for learning: an account of Heathcote mantle of the expert approaches to education*, Heinemann, Portsmouth.
- Laurillard D. (2015), *Insegnamento come scienza della progettazione*, FrancoAngeli, Milano.
- Lewicki T. (2017), *Animazione teatrale e teatro ragazzi nell'Italia del XX secolo*, LAS, Roma.
- Mangham I.L., Overington M.A. (1993), *Organizzazione come teatro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Martinelli M. (2016), *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Ponte alle Grazie, Torino.
- Melchiorre V. (1987), *Eticità dell'arte e senso dell'essere*, Vita e Pensiero, Milano.
- Oliva G. (2017), *Educazione alla teatralità*, XY.it, Arona.
- Oliva G. (a cura di) (2022), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Tirso.
- Perissinotto L. (2004), *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma.
- Piazzoli E. (2011), *Didattica process drama: principi di base, estetica e coinvolgimento*, in «Italiano LinguaDue», 1, pp. 439-462.
- Pontremoli A. (2014), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.
- Pradier J.M. (1980), *Theatre and Biology. Appunti per la scuola dell'ISTA*, Archivio dell'Odin Theatre, Bonn.
- Rago E. (2010), *L'arte della formazione. Metafore della formazione esperienziale*, FrancoAngeli, Milano.
- Renaud C.P. (1993), *L'expression corporelle. Langage du silence*, ESF, Paris.
- Rivoltella P.C. (a cura di) (2022), *Apprendere a distanza. Teoria e metodi*, Raffaello Cortina, Milano.
- Rivoltella P.C. (2022), *Drammaturgia didattica*, Scholé, Brescia.
- Rossi Ghiglione A., Pontremoli A. (2006), *Per un teatro poetico sociale. Master in Teatro Sociale e di Comunità*, Casa degli Alfieri, Castagnole Monferrato.
- Salati E.M., Zappa C. (2011), *Pedagogia della maschera. Educazione alla teatralità nella scuola*, XY.it, Arona.
- Salati E.M., Zappa C. (a cura di) (2014), *Storie di scuola. Pedagogia narrativa per l'infanzia*, XY.it, Arona.
- Salati E.M., Zappa C. (a cura di) (2018), *Tessitrici di storie. Ricerca, azione e formazione sul narrare nella scuola dell'infanzia*, XY.it, Arona.
- Slade P. (1955), *Child drama*, University of London Press, London.
- Sweller J., Jeroen J., van Merriënboer G., Paas F. (2019), *Cognitive Architecture and Instructional Design: 20 Years Later*, in «Educational Psychology Review», 31, 261-292.
- Taviani F. (1984), *Schemi di riflessione su alcuni problemi di pedagogia teatrale*, in «Quaderni di teatro», 23, p. 71.
- Way B. (1967), *Development Through Drama*, Longmans, London.
- Zanlonghi G. (2003), *La psicologia e il teatro nella riflessione gesuitica europea del CinqueSeicento*, in «Memorandum», 4, pp. 61-85.
- Zanlonghi G. (2004), *Il teatro nella pedagogia gesuitica: una "scuola di virtù"*, Bulzoni, Roma.

7. Il teatro nei contesti di emergenza e di cooperazione e sviluppo

di Egidio Dansero,¹ Riccardo Giovanni Bruno²

Questo scritto propone una riflessione sul ruolo del teatro all'interno di attività riconducibili alla cooperazione internazionale allo sviluppo. Dopo aver introdotto alcuni concetti di base inerenti alla cooperazione internazionale, gli approcci partecipativi e orientati alla *ownership*, si esaminano in termini generali il ruolo del teatro e del Teatro Sociale nei processi di sviluppo, per poi concentrarsi sull'esperienza di *SCT Centre* in alcuni progetti internazionali.

1. Evoluzione della cooperazione internazionale

Una definizione in senso stretto di cooperazione, un po' datata ma sempre valida, comprende «l'insieme di politiche attuate da un governo, o da un'istituzione multilaterale, che mirano a creare le condizioni necessarie per lo sviluppo economico e sociale duraturo e sostenibile in un altro Paese. L'attuazione di tali politiche può essere realizzata da organizzazioni governative, nazionali o internazionali, o da organizzazioni non governative» (Bonaglia, De Luca, 2006, p. 10).

La nuova legge italiana sulla cooperazione allo sviluppo (L. 125 del 2014, entrata in vigore nel 2016) ben riassume questa visione istituzionale, ribadendo all'art. 1 che «La cooperazione internazionale per lo sviluppo sostenibile, i diritti umani e la pace, di seguito denominata “cooperazione allo sviluppo”, è parte integrante e qualificante della politica estera dell'Italia».

Di fatto, molte attività si presentano come forme di collaborazione inter o meglio transnazionali per favorire lo sviluppo. Queste attività sono orientate

1. Università di Torino.

2. Università di Torino e Politecnico di Torino. Per quanto il lavoro sia esito di un confronto e di una progettazione comune tra i diversi autori, la scrittura è così da attribuirsi: Egidio Dansero (paragrafi 1 e 6) e Riccardo Giovanni Bruno (paragrafi 2, 3, 4, 5).

a “creare le condizioni necessarie per promuovere uno sviluppo economico e sociale duraturo e sostenibile in un altro Paese”. Tuttavia, non sempre possono essere direttamente attribuite a decisioni politiche o scelte governative, a causa di varie ragioni. Diversi attori, tra cui organizzazioni non governative, enti missionari, imprese private e anche enti locali, possono operare al di fuori delle scelte tematiche e geografiche di uno Stato, talvolta in armonia e talvolta in contrasto. Questa dinamica è particolarmente rilevante nel contesto del nostro Paese. Alla luce di considerazioni precedentemente avanzate altrove (Bignante *et al.*, 2015; Dansero, 2011), sembra quindi opportuno adottare un approccio sostanziale piuttosto che istituzionale alla cooperazione. Questo implica considerare la cooperazione come uno dei vari flussi (migratori, economici, ambientali) che collegano i territori a livello internazionale, interlocale e transnazionale.

Pertanto, la cooperazione allo sviluppo in una prospettiva sostanziale può essere dunque considerata come «una gamma ampia e diversificata di azioni, messe in atto da parte di attori che intervengono con modalità e razionalità differenziate, per promuovere lo sviluppo di una popolazione in luoghi e tempi determinati» (Dansero, 2008, p. 19).

Questo complesso di attività si distingue per la sua suscettibilità a notevoli cambiamenti di approccio e direzione. Ha una storia piuttosto breve e una geografia in costante evoluzione, oggi priva delle suggestive ma anche fuorvianti e riduttive metafore che avevano a lungo guidato la riflessione sulle teorie e le politiche dello sviluppo (come il concetto di Terzo Mondo, centro-periferia, Nord-Sud, nonché Paesi in Via di Sviluppo, Nuove Economie Industriali e attualmente i BRICS) e che negli ultimi tempi si sono semplificate nell’immagine del Sud globale, confrontandosi via via con approcci fortemente critici sulla stessa idea di sviluppo e orientati ad adottare prospettive post-coloniali.

2. Il nodo della partecipazione e della *ownership*

Tra i concetti chiave che si sono affermati nel mondo della cooperazione allo sviluppo troviamo quello di partecipazione. Tale approccio mira a raggiungere obiettivi legati all’inclusione sociale, alla responsabilizzazione politica e alla liberazione democratica. Tuttavia, nell’ambito delle pratiche di cooperazione, l’approccio partecipativo spesso non è stato seguito in modo coerente e non ha rispettato adeguatamente le specificità locali. In diversi casi, la partecipazione è stata incorporata in narrazioni politiche e metodologie di facile applicazione, focalizzate principalmente sull’affidamento delle azioni a organizzazioni esterne al contesto locale. Queste organizzazioni, sebbene siano strutturate e finanziariamente affidabili, spesso mancano di una rappresentatività significativa delle esigenze e delle istanze della comunità locale (Minoia, 2015).

Infatti, numerosi dibattiti e riflessioni hanno avanzato importanti critiche ad alcuni approcci partecipativi poiché inefficaci nel generare *empowerment* e stimolare una trasformazione dal basso. In particolare, gli studi di Cooke e Kothari (2001) e di Hickey e Mohan (2004) evidenziano che, sebbene un intento di *empowerment* trasformativo sia pressoché immancabile nei progetti di cooperazione internazionale, alcuni di questi possiedono un'implicita tendenza a rafforzare, piuttosto che sfidare, le relazioni di potere, e diventano, quindi, fallaci nei propositi inizialmente avanzati. Ad ulteriore conferma, Kelly introduce il concetto di *tirannia della sicurezza*; questa descrive la condizione di intervento entro cui, facendo enfasi sulla sensazione di sicurezza che l'imposizione di rigide regole di reciproco rispetto offre, si scoraggi, in realtà, apertamente, la partecipazione trasformativa originariamente ideata (Kelly, 2004).

Nel comprendere e valutare l'effettivo potere degli approcci partecipativi, in particolare per ciò che concerne la loro capacità di stimolare un cambiamento significativo delle condizioni preesistenti, si citano tre specifiche condizioni le quali, secondo Hickey e Mohan (2004), risultano cruciali al fine di individuare se sussiste una tirannia della sicurezza o se, piuttosto, il progetto è capace di generare una trasformazione. La prima condizione riguarda la necessità di integrare il proposito partecipativo entro un più ampio contesto di natura politica. Con ciò, si fa riferimento alla produzione di azioni che non esistono in maniera sommaria; bensì, esse sono complementari e sinergicamente rivolte al conseguimento di una strategia politica più estesa, capace di influenzare i processi decisionali e le strutture di potere.

La seconda caratteristica richiama l'attenzione sull'esigenza di garantire e rafforzare i diritti di cittadinanza e di partecipazione attiva per i gruppi marginalizzati. Questo aspetto, la cui natura è chiara entro logiche di cooperazione, risulta particolarmente significativo poiché afferma la necessità di coinvolgere individui appartenenti a gruppi esclusi dai processi decisionali entro nuove pratiche dove, invece, la loro voce è raccolta e amplificata tramite le azioni che essi stessi realizzano. La partecipazione, in questo senso, diventa uno strumento che simultaneamente promuove il contrasto all'esclusione e favorisce il dialogo e la decisione partecipata (Capotosti, 2023).

Infine, la terza condizione postulata da Hickey e Mohan sottolinea la necessità di concepire lo sviluppo come un processo di cambiamento sociale, piuttosto che come una serie di interventi tecnocratici isolati. Questo elemento è particolarmente significativo poiché richiede una visione olistica dello sviluppo, capace di considerare, già in fase di progettazione, le specifiche sociali, culturali, economiche e politiche, e che, invece di consegnare proposte progettuali top-down – il cui approccio di intervento non è strutturale ma esclusivamente settoriale – a partire da suddette specifiche, promuova azioni e interventi rivolti esplicitamente all'*empowerment* delle comunità e all'attuazione di cambiamenti strutturali (2004).

In questo quadro, nella seconda metà dello scorso secolo, dati alcuni

importanti limiti emersi nell'analisi di progetti di cooperazione, si afferma l'esigenza di *ownership*; tale concetto, ponendo in luce la necessità di una posizione progettuale che più efficacemente ascolti i bisogni delle persone coinvolte, si è affermato come *conditio sine qua non* per quanto concerne la realizzazione di interventi che originino esplicitamente dai beneficiari coinvolti. Infatti, quando la partecipazione si trasforma in *ownership* dell'attività, si verifica un cambiamento importante nel progetto stesso. I partecipanti si sentono protagonisti e responsabili del processo di cambiamento; non sono esclusivamente destinatari, ma, piuttosto, si tramutano in decisori attivi e consapevoli (Rahman, Quadir, 2023). La transizione verso l'*ownership* non solo amplifica l'efficacia del programma di supporto (Klingebiel, 2019), ma contribuisce anche a una trasformazione più profonda e personale dei partecipanti, incoraggiandoli a riconoscere e valorizzare il proprio ruolo nel processo di crescita personale e collettiva, favorendo il conseguimento delle tre condizioni che Hickey e Mohan definivano necessarie al fine di stimolare una partecipazione trasformativa.

3. Il teatro nella cooperazione internazionale

Data la necessità di favorire un'autentica partecipazione delle comunità beneficiarie al conseguimento di un reale cambiamento, ci concentriamo su quei contesti in cui l'*ownership* è più efficacemente rivolta a un protagonismo esplicito da parte delle comunità coinvolte. A questo fine, il presente contributo si inserisce entro il ricco filone di studi che approfondisce il teatro come approccio capace di rispondere alle suddette necessità (Bernardi, 2004; Clammer, 2015; Hickey, Mohan, 2004; Rogers, 2012).

Nello specifico, il teatro è noto come importante tramite per le persone per conoscersi, esplorare i propri e altrui pensieri, sperimentare comportamenti e potenzialità, immaginare e costruire nuove realtà (Reich, 2012). Il teatro può avere un effetto terapeutico sia sull'individuo, agendo sul piano della cura e comprensione della propria persona, sia a livello collettivo, stimolando dialoghi trasformativi entro cui, oltre che i protagonisti del lavoro teatrale, anche il pubblico che assiste alle produzioni può partecipare in maniera attiva traendone benefici. Infatti, assistere o prendere parte a spettacoli che manifestano un intento tematico trasformativo consente di approfondire il proprio vissuto e «riconciliare i significati riflessi nell'esperienza drammatica con la propria identità personale» (Capotosti, 2023, p. 37). Ciò è possibile perché il teatro, a differenza di altre pratiche pedagogiche o terapeutiche, favorisce un'introspezione profonda che si origina, però, in uno spazio la cui distanza posta tra le parti consente la tutela di tutte le sensibilità coinvolte (Wong, Clammer, 2017).

A questo quadro di significativa importanza trasformativa del teatro, contribuiscono in maniera cruciale due autori: da un lato, Paulo Freire, il qua-

le elabora una “pedagogia degli oppressi”, entro cui sostiene convintamente che ciascuna persona possieda una comprensione sufficientemente ampia della vita da poter estrapolare ricche e approfondite riflessioni, ma che, contemporaneamente, sussistano schemi di potere impliciti ed espliciti tali per cui le persone sono interdette dalla possibilità di maturare poi una consapevolezza completa (Freire, 2007). Dall’altro, Boal, in Sud America, riprende le riflessioni di Freire e mette a punto la metodologia del “teatro dell’oppresso”; questa consiste in una forma di teatro popolare, progettato per aiutare le persone a resistere e liberarsi dall’oppressione nella loro vita quotidiana (Boal, 1982), e si realizza in completa sinergia con le comunità entro cui si pratica.

Seppure, dunque, il teatro faccia comparsa nei contesti di cooperazione internazionale già nel periodo coloniale, quando i nativi venivano istruiti tramite il dramma occidentale per incoraggiare l’adozione delle usanze europee (Baù, 2018), è poi, dagli anni Settanta a seguire, che il teatro diventa un mezzo partecipativo per la trasformazione ed emancipazione dei soggetti coinvolti nei progetti di cooperazione (Kamlongera, 2005). Emerge un vero e proprio Teatro per lo Sviluppo che si distingue apertamente da forme artistiche rappresentative precedenti, dato un orientamento esplicitamente rivolto al cambiamento: i drammi presentati stimolano la discussione e l’analisi critica, incoraggiando la ricerca di una comprensione complessiva e lo sviluppo di soluzioni condivise, anziché l’imposizione di una visione *giusta*, promuovendo così proposte autonome e locali (Kidd, 1992). Wong e Clammer descrivono il Teatro per lo Sviluppo come un processo volto all’autosviluppo individuale e collettivo (2017), guidato dall’esplorazione dell’immaginazione, delle esperienze emotive e della capacità di trasformazione (Heras, Tabara, 2014).

4. Il ruolo del Teatro Sociale

Il Teatro Sociale si distingue da altre forme teatrali poiché concentra la sua attenzione sull’individuo, sul gruppo e sull’interazione tra individuo e gruppo. I propositi artistici e drammaturgici diventano secondari rispetto all’obiettivo relazionale il quale, tramite la comunicazione creativa, favorisce l’*empowerment* e la formazione individuale, piuttosto che un’esperienza artistica collettiva. In questo processo, il ruolo dei conduttori è particolarmente significativo poiché l’intervento artistico è strumentale all’avvio di un’azione su livelli più complessi.³ I facilitatori coinvolti necessitano, dunque, di competenze multiple, sia artistiche che psicosociali, oltre che una profonda comprensione delle dinamiche comunitarie e istituzionali (Schininà, 2004; Rossi Ghiglione, 2011).

3. Si veda, in questo volume, il saggio di Fabrizio Fiaschini.

Il Teatro Sociale è particolarmente apprezzato perché la sua accessibilità risulta trasversale. Chi partecipa non necessita di specifiche abilità o competenze, perché non si ricerca la catarsi; bensì, la *metessi*, ovvero la pluralizzazione delle differenze, il loro riconoscimento e la loro accettazione, ai fini di costruire solidarietà e mettere in discussione la società (Schininà, 2004). In altre parole, il Teatro Sociale è «un'azione socioculturale di sistema e di tipo complesso» (Rossi Ghiglione, 2011, p. 13). Si sviluppa attraverso fasi e azioni specifiche, e si interseca con l'ambito geografico, esplorando il divario tra reale e percepito, permettendo di osservare e comprendere lo spazio, e le relazioni che in esso si costruiscono, con un'attenzione rinnovata.

Il Teatro Sociale promuove una ricerca partecipativa intersezionale efficace, ponendo l'inclusione al centro della sua dimensione artistica e sociale, identificando forme di co-creazione dei cittadini sia nel processo di produzione che nella messa in scena (Rossi Ghiglione, 2020). Tramite questo teatro, si intende ripristinare la «drammaturgia del rito quotidiano» (Bernardi, 2004, p. 118); si elaborano i riti della comunità e, con essi, si esprimono la personalità e la socialità. Ciò consente di mettersi in gioco, sperimentare e interiorizzare l'esperienza, rigenerando la propria vita entro forme artistiche performative; il fine ultimo riguarda la creazione di forti emozioni e risonanze, con possibili risultati significativi come cambiamenti di atteggiamenti, comportamenti o direzioni di vita.

Il Teatro Sociale si propone come invenzione e azione di socialità e di comunità, distrutte o minacciate oggi dall'individualismo e dai processi di omogeneizzazione della cultura globale, e come formazione e ricerca di benessere psicofisico delle singole persone attraverso la costituzione di compagnie e gruppi produttori di pratiche performative, espressive e relazionali, capaci di creare riti e miti, spazi, tempi, corpi, indipendenti e concorrenti del sistema (Bernardi, 2004, p. 58).

Nella concezione di Teatro Sociale delineata da Bernardi, emerge una stretta interconnessione tra la dimensione sociale e quella artistica. Secondo Fiaschini (2022), lo spazio del Teatro Sociale si configura come un ambito ludico che si colloca in una costante tensione tra la dimensione artistica e quella sociale, senza che una delle due sfere risulti maggiormente significativa. I veri protagonisti di questo modello teatrale sono le persone, le quali si immergono nello spazio e nel tempo del Teatro Sociale, vivendo un'esperienza trasformativa.

Il Teatro Sociale, in quanto potente strumento di *empowerment* e autonomia, svolge dunque un ruolo cruciale nella cooperazione internazionale. Attraverso il teatro, le differenze culturali e sociali non sono solo accettate, ma sono riconosciute e celebrate come risorse preziose. Nell'ambito della cooperazione internazionale, questo approccio facilita la comprensione e il rispetto reciproco tra diverse comunità, promuovendo un ambiente di apprendimento e scambio culturale. Inoltre, il teatro, come *forma mentis*, permette

di esplorare e comprendere le dinamiche sociali e culturali in profondità, rendendolo un mezzo efficace per affrontare e risolvere problemi comuni in un contesto globale (Bernardi, 2004).

5. Le esperienze di *SCT Centre* in alcuni paesi

Nell'ambito della significativa trasformazione offerta dal teatro, si evidenzia l'importanza del lavoro svolto da *SCT Centre*; nel panorama di attività realizzate adottando la pratica teatrale, *SCT Centre* ha sviluppato una propria metodologia tramite cui si rivolge al complesso sistema di soggetti e relazioni all'interno di una specifica comunità.

A partire dal ricco panorama di lavori precedentemente realizzati, *SCT Centre* sperimenta alcune prime collaborazioni internazionali tramite i bandi europei nel 2009. Con l'esperienza di "Art and Healthcare" ha, poi, inizio la fase di progettazione specificatamente rivolta al contesto internazionale. Nel 2012, il gruppo pone autentiche radici in questo nuovo ambito, affrontando temi sensibili come le crisi globali e la risposta delle comunità a tali sfide attraverso pratiche inclusive e di *empowerment*. La metodologia innovativa adottata da *SCT Centre* si concentra sull'utilizzo del teatro come strumento di sensibilizzazione e di sviluppo comunitario, mirando a creare un impatto significativo sia a livello locale che internazionale (Rossi Ghiglione, 2019).

Questo importante lavoro ha riguardato, anzitutto, la costruzione di una rete europea di partner provenienti da diversi settori: teatrali, culturali, sociali e altri. Successivamente, si sono sviluppati *Caravan Next* (2015-2019), in collaborazione con l'Odin Teatret e la Rete Europea di Teatro Sociale e di Comunità. Si sono, così, gettate le basi per ulteriori iniziative di successo, come *FATE – Future Academy on Tour in Europe* (2020-2023), finanziato da Creative Europe, e *TONE – Talents of New Europe* (2020-2022), supportato da Erasmus+, nei quali *SCT Centre* si è focalizzato sull'inclusione dei migranti nell'ambito della produzione artistica professionale. Il più recente *Green Ethics* (2022-2026), anch'esso finanziato da Creative Europe, sviluppa il tema attuale della sostenibilità ambientale.

Parallelamente, *SCT Centre* ha avviato una profonda discussione circa l'esigenza di sviluppare progetti specificatamente mirati al contesto della cooperazione allo sviluppo. Con il supporto del Ministero degli Esteri italiano e in collaborazione con organizzazioni non governative come Cifa ONLUS e Amref, nuove progettualità si sono concentrate su temi quali l'istruzione, le migrazioni e la sostenibilità ambientale, con un particolare focus sugli aspetti psicologici.

Ad Awassa, in Etiopia, circa 25.000 studenti e le rispettive famiglie sono stati sensibilizzati sui danni provocati da una scarsa attenzione ai rifiuti utilizzando la metodologia del Teatro Sociale insieme alle tecniche didattiche del Museo A come Ambiente di Torino. Inoltre, il progetto ha fornito sup-

porto tecnico per la gestione dei rifiuti alla municipalità di Awassa. Sempre in Etiopia, ulteriori progetti hanno riguardato il complesso tema della migrazione irregolare. Tramite pratiche teatrali, *SCT Centre* ha aumentato la consapevolezza sui rischi associati a questo fenomeno.

Si sottolinea, poi, l'importante dialogo instaurato con la International Organization for Migration (IOM), dal quale si sono strutturate numerose attività in zone di conflitto. Un progetto significativo è stato sviluppato a Tripoli e Misurata, con l'obiettivo di far elaborare il trauma della guerra e supportare la ricostruzione post-conflitto in Libia. Implementando il teatro nei centri sociali e ricreativi delle due città, il progetto ha promosso il dialogo interculturale e la cooperazione, componenti essenziali nel processo di ricostruzione. Successivamente a questo intervento, ne sono seguiti altri in Sud Sudan nel 2017 e in Libano nel 2018. Altri progetti in collaborazione con l'IOM hanno riguardato i giovani e, tramite il circo, si sono incluse discipline come l'acrobatica e la giocoleria, per offrire mezzi di espressione e di sviluppo di abilità in un contesto ludico e formativo.

6. Riflessioni conclusive

Nell'ambito dei progetti di cooperazione, è cruciale promuovere l'*ownership* tra gli individui e le comunità partecipanti, rendendoli protagonisti attivi del cambiamento desiderato; a tal fine, è essenziale identificare e ampliare le attività che, attraverso una critica consapevole, propongono idee per un cambiamento sociale concreto e per un'autentica emancipazione delle comunità coinvolte. In questo contesto, il teatro emerge come uno strumento efficace per attivare le risorse individuali e rafforzare le relazioni all'interno dei gruppi. Facilita lo sviluppo di capacità come la gestione delle sfide, la risoluzione di problemi e le competenze interpersonali, trasformando i partecipanti in agenti di cambiamento.

Il Teatro Sociale e di Comunità emerge come una forma teatrale fortemente trasformativa poiché pone al centro l'individuo, il gruppo e la loro interazione, privilegiando gli obiettivi relazionali e di *empowerment* sopra quelli puramente artistici. Questa forma teatrale, accessibile a tutti poiché senza necessità di competenze specifiche, si concentra sulla pluralizzazione delle differenze, promuovendo solidarietà e mettendo in discussione la società stessa. Essa si manifesta come un'azione socioculturale complessa, intersezionale e partecipativa, che incoraggia la co-creazione e l'esperienza trasformativa individuale e collettiva. Per questa ragione, il ruolo del Teatro Sociale nel contesto internazionale è particolarmente significativo e il lavoro svolto da *SCT Centre* dimostra l'efficacia di questa metodologia. Affrontando temi come le crisi globali e promuovendo pratiche inclusive con progetti specificatamente rivolti alle realtà in cui sono implementati, *SCT Centre* ha stabilito una rete europea per l'inclusione sociale e ha collaborato con orga-

nizzazioni internazionali per intervenire in contesti di conflitto e sviluppo. A tal proposito, si sottolinea come, tramite l'utilizzo di pratiche teatrali, anche gli operatori della cooperazione possano sviluppare una maggiore comprensione delle dinamiche sociali e culturali, affinando la propria empatia e stimolando autoriflessione. Ciò non soltanto amplifica l'impatto sui contesti di intervento, ma arricchisce personalmente gli operatori, migliorandone le capacità di ascolto e comprensione.

Dunque, le sfide che il teatro affronta e spinge ad affrontare sono particolarmente audaci, ma i risultati confermano l'importanza di utilizzare questa esperienza entro contesti di cooperazione al fine di stimolare una nuova consapevolezza e di generare rinnovati intenti trasformativi da parte delle comunità coinvolte.

Bibliografia

- Baú V. (2018), *Participatory Communication, Theatre and Peace: Performance as a Tool for Change at the End of Conflict*, in «Communication, Cultural, Journalism and Media Studies», 44(1), pp. 35-54.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Boal A. (1982), *The Theatre of the Oppressed*, Routledge, New York.
- Bonaglia F., De Luca V. (2006), *La cooperazione internazionale allo sviluppo*, il Mulino, Bologna.
- Bignante E., Dansero E., Loda M. (2015), *Geografia e cooperazione allo sviluppo: prospettive e agende di ricerca*, in «Geotema», 48(2), pp. 5-24.
- Capotosti L. (2023), *Il Teatro come mezzo partecipativo nella Cooperazione Internazionale*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Torino.
- Clammer J. (2015), *Art, Culture and International Development: Humanizing Social Transformation*, Routledge, London.
- Cooke B., Kothari U. (2001), "The Case for Participation as Tyranny", in Aa.Vv., *Participation: The New Tyranny?*, Zed Books, London.
- Dansero E. (2008), "Geografia e cooperazione allo sviluppo. Prospettive di ricerca", in Aa.Vv., *Geografia e cooperazione allo sviluppo. Temi e prospettive per un approccio territoriale*, FrancoAngeli, Milano.
- Dansero E. (2011), "Geografia senza frontiere: i territori della cooperazione", in Aa.Vv., *Educare al territorio, educare il territorio. Geografie per la formazione*, Carocci, Roma.
- Fiaschini F. (2022), *Controcampi: estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale. Tomo 1*, Bulzoni, Roma.
- Freire P. (2007), *Pedagogy of the Oppressed*, Continuum, New York.
- Heras M., Tàbara J.D. (2014), *Let's play transformations! Performative methods for sustainability*, in «Sustainability Science», 9(3), pp. 379-398.
- Hickey S., Mohan G. (2004), "Relocating participation within a radical politics of development: insights from political action and practice", in Aa.Vv., *Participation: from tyranny to transformation? Exploring new approaches to participation in development*, Zed Books, London.

- Kamlongera C. (2005), "Theatre for Development in Africa", in Aa.Vv., *Media and Glocal Change: Rethinking Communication for Development*, Nordicom and CLACSO, Buenos Aires.
- Kelly U. (2004), "Confrontations with power: moving beyond "the tyranny of safety" in participation", in Aa.Vv., *Participation: from tyranny to transformation? Exploring new approaches to participation in development*, Zed Books, London.
- Kidd R. (1992), "Popular Theatre and Theatre for Development", in Aa.Vv., *The Empowerment of Culture: Development Communication and Popular Media*, Centre for the Study of Education in Developing Countries (CESO), The Hague.
- Klingebiel S. (2019), *A new principle Ownership for sustainable development cooperation*, German Development Institute.
- Minoia P. (2015), *Development studies e cooperazione internazionale: dipendenza, partecipazione, appartenenza*, in «Geotema», 48(2), pp. 41-48.
- Rahman M.M., Quadir F. (2023), *Exploring "Country Ownership": An Analysis of Development Cooperation Practices of Selected European Partners in Bangladesh*, in «Journal of South Asian Development», 18(1), pp. 70-89.
- Reich H. (2012), *The Art of Seeing: Investigating and Transforming Conflicts with Interactive Theatre*, Berghof Foundation, Berlin.
- Rogers A. (2012), *Geographies of the performing arts: landscapes, places and cities*, in «Geography Compass», 6(2), pp. 60-75.
- Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (a cura di) (2011), *Fare teatro sociale*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A. (2018), "Psychosocial Support and Dialogues in the Syrian Arab Republic and Lebanon: the Role of Art-based intervention", in Aa.Vv., *Psychosocial Support and Dialogues in the Syrian Arab Republic and Lebanon*, IOM, Geneva.
- Rossi Ghiglione A. (a cura di) (2019), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project Methodology, Evaluation and Analysis*, FrancoAngeli, Milano.
- Rossi Ghiglione A. (2019), *Il teatro agli estremi del viaggio migratorio: la metodologia di Teatro Sociale e di Comunità e la sfida di una cultura intersettoriale e multidisciplinare dell'intervento*, in «Comunicazioni Sociali», 1, pp. 156-173.
- Rossi Ghiglione A., Schininà G. (2019), *Creative and art-based activities*, in *IOM Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support in Emergencies and Displacement*, IOM-USAID, Geneva.
- Rossi Ghiglione A. (2020), *Il teatro Sociale e di Comunità e la partecipazione culturale per il benessere e la salute*, in «la Salute umana», 68(1), pp. 22-24.
- Schininà G. (2004), *Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, in «The Drama Review», 48(3), pp. 17-31.
- Wong P., Clammer J. (2017), "Performance and Development: Theatre for Social Change", in Aa.Vv., *The Aesthetics of Development*, Palgrave Macmillan, New York.

Parte 3

Teatralità

1. Drammaturgie di passi, di soglie, di racconti. Le performance *site-specific* di SCT Centre

di Roberta Carpani¹

1. Un filo rosso nella storia di SCT Centre: le performance *site-specific*

Nella storia ventennale di *SCT Centre*, un filo rosso congiunge alcuni progetti di Teatro di Comunità, nei quali la drammaturgia del gruppo è forgiata nell'intreccio con la drammaturgia degli spazi, in una prospettiva che elabora e rende visibile il vissuto delle comunità mentre valorizza i luoghi e le comunità che li abitano. Il dispositivo drammaturgico, come accade nelle prassi di Teatro Sociale e di Comunità,² affonda le radici nella storia e nell'esperienza dei soggetti che compongono i gruppi, ma si misura anche con i significati e le azioni suggerite dai luoghi in cui i gruppi risiedono e che si aprono agli spettatori perché l'esperienza performativa sia innanzitutto un incontro e una relazione. Lungo il percorso storico di *SCT Centre*, individuiamo quattro progetti che ben esemplificano le ragioni, le forme, gli esiti di queste prassi di intervento performativo: *Sotto il segno del cancro*, progetto per l'ospedale oncologico San Giovanni Antica Sede di Torino, sviluppato in diverse tappe fra il 2006 e il 2010; *Saving the Beauty*, performance itinerante per il Distretto Sociale Barolo di Torino, realizzato nel 2015-2016; *Albergo*

1. Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

2. Tra i riferimenti essenziali: Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma; Pontremoli A. (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino; Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma; Innocenti Malini G. (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola. Si veda anche la sezione su Teatri e interazione sociale in Guccini G., Petrini A. (a cura di) (2018), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di), *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano, 2021; Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma.

della luce, progetto per il centenario della Fondazione OTAF nella Svizzera italiana, portato a compimento nel 2016-2018; *Passo dopo passo. Per grazia ricevuta*, performance *site-specific* itinerante per il Santuario di Oropa, realizzata nel 2023.³

C'è un orizzonte teorico in cui possiamo collocare le forme di teatro di comunità promosse da *SCT Centre*: possiamo riconoscerlo nel «teatro delle forme aperte» che Sisto Dalla Palma ha delineato in alcuni scritti degli anni Novanta (Dalla Palma, 2001, p. 121), osservando la transizione teatrale in quello scorcio di fine secolo. Dalle riflessioni di Dalla Palma, ne cogliamo i tratti essenziali: si tratta di pratiche teatrali in cui il pubblico si declina come una «presenza che si istituisce come un coro» (ivi, p. 122), con una definizione in cui si leggono in controluce gli insegnamenti del maestro di Dalla Palma, Mario Apollonio, che fu anche uno dei fondatori della disciplina teatrale nell'accademia italiana.⁴ Entro tali pratiche, Dalla Palma ravvisava la tensione verso una «partecipazione attiva», con un termine che anticipava largamente le tendenze attuali. Dalla Palma osservava che mentre mutava l'attitudine del gruppo di spettatori, cambiavano anche le forme teatrali esperite e la scena della «parola chiusa» lasciava il campo alla forma aperta, alla teatralità diffusa che si dislocava al di fuori degli spazi specializzati dei professionisti, alla creazione partecipativa che prendeva origine da «una scrittura conviviale e festiva» che agiva «in modo alternativo rispetto alla circolazione della rappresentazione come prodotto in cui l'essenza della scrittura chiusa apre inesorabilmente la strada alla mercificazione dello spettacolo» (ivi, p. 132). Nell'orizzonte che Dalla Palma intuiva e tratteggiava trent'anni fa, il mutamento si apriva a una rifondazione dell'esperienza della scena: Dalla Palma indicava la necessità di un «teatro festivo» (ivi, p. 135) che doveva manifestarsi in luoghi aperti e spazi disponibili per altre funzioni, entro contesti temporali forti e celebrativi; sottolineava l'esigenza che si affermassero nuovi professionisti, «operatori di creatività» capaci di «aggregare attitudini espressive, diverse di singoli, di gruppi, in tempi e spazi festivi» (ivi, p. 135); prefigurava l'avvento di una «teatralità diffusa [...] capace di far emergere

3. Si veda www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/.

4. È indispensabile quanto meno rinviare a uno degli studi fondamentali di Apollonio, spazio di riflessione storica e di teoresi sulla nozione di coro: mi riferisco ad Apollonio M. (1956), *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia. Si rimanda inoltre a Locatelli S. (2017), «Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio», in Locatelli S., Provenzano P., *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 3-63; Bernardi C., Carpani R. (2022), «Coral-mente. Pensiero teatrale, formazione performativa, teatro sociale all'Università Cattolica di Milano», in Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di), *I teatri universitari nei territori del sociale. Storie, azioni, progetti*, Bulzoni, Roma, pp. 55-75; Carpani R., Peja L., Pontremoli A. (2022), «Teatro e performance. Il contributo dell'Università Cattolica alla nascita della disciplina e al suo sviluppo», in Barzanò A., Bearzot C. (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, Atti della Summer School 2021, EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, Milano.

l'istanza della presenza e della responsabilità nell'atto comunicativo» (ivi, p. 139); rifletteva sul teatro come esperienza in grado di esprimere e manifestare e anche plasmare le relazioni fra i singoli nei gruppi. Si deve poi al proseguimento degli studi e, in particolare, al pensiero di Claudio Bernardi lo sviluppo della nozione di Teatro Sociale e l'osservazione del complesso reticolo di pratiche performative che entrano nei percorsi di cura, di recupero, di sviluppo dei singoli e delle comunità (Bernardi, 2004).

Entro tale orizzonte, i progetti di *SCT Centre* possono essere compresi come le tappe di un percorso che ha concretamente sperimentato pratiche performative di comunità, con l'intento di elaborare i vissuti del gruppo attraverso i linguaggi della scena e della festa, con l'obiettivo di rendere visibili le reti di relazioni che alimentano le comunità e di comunicarne l'identità. Il ripensamento del dispositivo drammaturgico nelle performance *site-specific* di comunità curate da *SCT Centre* può essere osservato da almeno tre punti di vista: le forme dell'azione e il protagonismo dei gruppi nella prospettiva laboratoriale; la drammaturgia dei luoghi teatrali e degli spazi; il coinvolgimento degli spettatori nell'esperienza teatrale in qualità di soggetti partecipanti all'azione. Come vedremo le pratiche performative realizzate da *SCT Centre* sono connotate da alcuni tratti distintivi: in primo luogo, si tratta di forme composite nelle quali riconosciamo la matrice comune della drammaturgia narrativa, ampiamente presente sulle scene italiane degli attori professionisti tra la fine del XX secolo e i primi decenni del XXI secolo, che in questi percorsi di comunità è declinata in una dimensione corale, e il modello della scena itinerante che, dalle radici rituali e festive, ha conosciuto negli ultimi decenni una rinnovata fioritura (Guccini, 2005; Guzzetta, 2023);⁵ in secondo luogo, sono esperienze nelle quali il Teatro Sociale e di Comunità è modellato sui gruppi e sugli spazi in cui le comunità abitano quotidianamente; in terzo luogo, le pratiche teatrali accolgono anche momenti ludici e rituali e vedono la collaborazione in scena di attori e operatori professionisti con gli attori-partecipanti non professionisti che appartengono alle comunità (Rossi Ghiglione, 2013); infine, fra i ruoli degli operatori teatrali che promuovono le pratiche performative, è indispensabile la presenza di figure che agiscono in qualità di drammaturghi o di dramaturg, attivando i laboratori, raccogliendo i materiali verbali, sonori, visivi tratti dalle interviste, dalle storie, dai documenti, costruendo il montaggio fra le sequenze della performance, nella prospettiva di progettare un percorso efficace sia per gli attori-partecipanti, sia per gli spettatori-partecipanti (Cioffrese, 2023; Meldolesi, Molinari, 2007).

5. D'altro canto, anche le pratiche itineranti nelle quali gli spettatori diventano protagonisti dell'azione sono ampiamente presenti nel teatro performativo degli ultimi decenni (si vedano per esempio le esperienze pionieristiche di Rimini Protokoll). Sul teatro performativo il rimando essenziale è Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma.

2. Le forme dell'azione in scena: drammaturgie di passi e di narrazioni

Le performance che prendiamo in esame sono progettate come percorsi, cammini e viaggi “di conoscenza e incontro”,⁶ durante le quali gli spettatori entrano fisicamente negli spazi dove risiedono le comunità, li percorrono in gruppo lungo un itinerario guidato e allo stesso tempo attraversano le storie di quel gruppo, ascoltandole nelle forme drammaturgiche della narrazione e osservandole nelle pratiche di azioni performative. Il caso di *Passo dopo passo – Per grazia ricevuta* mostra in modo perspicuo il funzionamento del dispositivo drammaturgico che, nell’occasione specifica, vede la coincidenza tra il modulo performativo e il tema intorno a cui si coagula l’azione teatrale. La performance, realizzata per le comunità che si raccolgono intorno al Santuario d’Oropa, è infatti dedicata proprio al tema del cammino e del pellegrinaggio, anche in qualità di metafora esistenziale, comunque snodo necessario e identitario per il luogo e i gruppi che lo abitano. Gli elementi drammaturgici sono composti in una sequenza modellata sugli spazi e generata dalla ricerca di fonti e dagli incontri con la comunità, durante i quali affiorano materiali verbali in forma di narrazione, testimonianza, canto. Cinque tappe che scandiscono il cammino del gruppo di spettatori dal bosco al centro del santuario, in un’esperienza mimetica del pellegrinaggio quotidianamente compiuto dai fedeli; a ogni tappa una sequenza di testi verbali: brevi monologhi riflessivi in cui sono cuciti un montaggio di testi composti ad hoc, frammenti testimoniali, citazioni letterarie e poetiche; inserti esplicativi che in ogni spazio illustrano con precisione le caratteristiche del luogo in cui sostano gli spettatori; sequenze a battute alternate dedicate a restituire le liste di cammini e di statue simili a quella di Oropa; dialoghi e voci «in personaggio»; letture poetiche; canti profani e canti spirituali; citazioni dai biglietti devozionali lasciati dai fedeli. Nella drammaturgia verbale sono anche previsti segmenti affidati agli spettatori, chiamati a collaborare all’azione: gli spettatori sono invitati a improvvisare brevi dialoghi, suggeriti dagli attori,⁷ durante i segmenti del tragitto, con i loro compagni di cammino; oppure sono invitati a compiere azioni semplici come stare in silenzio; o ancora a osservare individualmente gli ex voto con lo sguardo intimo e raccolto di chi scopre le storie di pericoli, malattie e grazie ricevute nel passato; oppure sono esortati a prendere un biglietto che reca scritta una battuta del copione come

6. Copione di *Albergo della luce*, 2017 presso l’archivio di *SCT Centre*.

7. Si veda il copione di *Passo dopo passo – Per grazia ricevuta*, p. 4 (dattiloscritto presso l’archivio di *SCT Centre*): l’attore si rivolge agli spettatori partecipanti, dicendo «vi proponiamo durante questa breve camminata di fare una piccola esperienza di incontro e di racconto, vi chiediamo di presentarvi a una persona che non conoscete e raccontarle per esempio se questa è la prima volta che venite a Oropa oppure potete raccontarle un’esperienza di cammino che per voi è stata importante, qui a Oropa o altrove».

segno di memoria. Le parole degli attori, frutto della composizione drammaturgica di Rossi Ghiglione, suscitano dunque le parole degli spettatori, con uno spostamento dal piano pubblico e condiviso in scena a una dimensione intima di relazione a tu per tu, o addirittura con se stessi, laddove la relazione con l'altro risulta rinnovata e rigenerata nella situazione performativa. Quando la performance si apre al coinvolgimento degli spettatori, la drammaturgia prevede l'inserzione di spazi di improvvisazione, in una struttura teatrale elastica che tiene insieme gesti, spostamenti, segni visivi e uditivi, azioni verbali, attori-partecipanti e spettatori-partecipanti. È evidente che il dispositivo valorizza la dimensione corale dell'azione e chiede una partecipazione attiva degli spettatori.

Peraltro l'azione di camminare in gruppo richiama altre possibili esperienze degli spettatori, come il viaggio, il pellegrinaggio, il corteo, la processione, e suscita dunque una stratificazione di ricordi e suggestioni che intesono l'autopercezione dei partecipanti. È un'azione di contatto con il proprio corpo e con gli spazi naturali e costruiti che costituiscono il santuario; in essa il gruppo e i singoli risuonano in accordo fra loro e le parole prendono il ritmo e la concretezza dei passi, della fatica, dell'osservazione dei luoghi e dei monumenti, della relazione con gli altri. C'è una generatività performativa degli spazi della comunità: ogni articolazione dei luoghi suggerisce storie, riflessioni, dialoghi, gesti e azioni che devono essere ascoltati e che la composizione drammaturgica cuce in un montaggio efficace per accompagnare i partecipanti nel percorso di conoscenza di sé e degli altri. E c'è anche la memoria di una componente rituale e festiva nell'architettura dell'azione, per esempio nella sequenza del cumulo di abiti raccolti dagli attori, in ricordo di un'azione celebrativa e devozionale fatta in onore della statua della Madonna venerata a Oropa.⁸

3. La generatività drammaturgica degli spazi

I quattro casi qui esaminati mostrano la capacità dei progetti di *SCT Centre* di cogliere e mettere a frutto la generatività drammaturgica dei luoghi in cui sono state realizzate le performance di comunità. Sono forme di drammaturgia *site-specific*, modellate non solo sui vissuti dei gruppi coinvolti, emersi nei processi di laboratorio teatrale con i gruppi, ma intimamente plasmate dal ritmo, dagli spazi, dalle forme degli edifici, dalla proporzione fra interni ed esterni, dalla relazione fra l'uso attuale di quei luoghi e gli strati di storia che sono sedimentati nella loro identità. Del resto alle origini delle performance c'è l'esplorazione, narrazione e celebrazione di una identità collettiva e comunitaria in qualche caso legata a un anniversario importante, comunque sempre radicata nei luoghi che ospitano temporaneamente la performance. In

8. Si veda www.santuariodioropa.it/2020-v-incoronazione/.

questa prospettiva gli spazi sono ben lontani dal funzionare come semplici contenitori dell'azione performativa: al contrario diventano oggetto di narrazione teatrale, suggeriscono azioni e spostamenti, permettono il montaggio delle sequenze drammaturgiche, agiscono sulla percezione degli spettatori per coinvolgerli nell'azione teatrale.

Particolarmente efficace sotto il profilo della valorizzazione drammaturgica dei luoghi è la performance *Saving the Beauty*, progettata per il Distretto Sociale Barolo a Torino nel 2016.⁹ Nel complesso articolato delle case e degli edifici di comunità che costituiscono il Distretto Sociale, la performance itinerante prevedeva sei scene dislocate nei diversi spazi in modo da permettere ai gruppi di spettatori di incontrare la storia dei luoghi e la loro identità nel presente, attraverso il montaggio di azioni narrative, ludiche e rappresentative compiute sia da attori professionisti sia dai gruppi di ospiti residenti nelle diverse strutture. È interessante osservare che le due repliche realizzate sono state rivolte a diversi destinatari: una per amici e partners, una per un pubblico generico.¹⁰ Si è trattato dunque di un gruppo di spettatori interni e vicini al progetto, mentre il secondo gruppo era invece connotato come esterno. Il progetto era radicato nell'esperienza dei gruppi residenti nel Distretto Sociale, secondo le forme di una autodrammaturgia che porta in primo piano i vissuti elaborati nei processi di laboratorio teatrale, ma era rivolto a creare occasioni di incontro e inneschi di relazioni anche con gli spettatori estemporanei. Si riconosce in questo modo la pluralità degli esiti di queste esperienze performative: innanzitutto si configurano come occasioni per le comunità per ripercorrere la loro identità e momenti di “trasparenza” in cui i gruppi diventano visibili a se stessi (Valeri, 1979); allo stesso tempo le drammaturgie performative strutturate secondo “forme aperte” creano spazi di partecipazione per gli spettatori esterni e aprono flussi di contatto, conoscenza e relazione fra i partecipanti-attori e i partecipanti-spettatori che nella quotidianità vivono separati. Il tempo festivo dell'esperienza teatrale si declina come occasione straordinaria in cui rileggere i gruppi e nutrire i processi di relazione. Le tappe di *Saving the Beauty* sono un montaggio fra sequenze di azione degli attori professionisti e dei gruppi residenti nel Distretto, e sequenze di cammino fra i diversi spazi del Distretto, compiute dagli spettatori. Ogni tappa è introdotta da una battuta esplicativa che narra la storia dei luoghi in cui ogni sequenza è collocata e la storia dei loro usi; a essa fanno seguito le azioni proposte dai diversi gruppi ospitati nel Distretto (per esempio donne migranti, ragazzi in comunità, bambini). Si tratta di azioni performative che prendono spunto dalla vita quotidiana dei protagonisti che sono ovviamente soggetti sprovvisti di specifiche competenze teatrali: in questo modo, l'azione diventa piuttosto l'emersione e la composizione

9. Si vedano www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/ e il copione conservato presso l'archivio di *SCT Centre*.

10. Si veda il copione di *Saving the Beauty*, presso l'archivio di *SCT Centre*.

drammaturgica dei vissuti dei partecipanti che si mostrano nella loro immediata autenticità. Entro la cornice della performance i gesti usuali, come ad esempio le mani delle donne che accarezzano, aiutano, si chiudono a pugno, o il gesto dei selfie che scandisce la sequenza dei ragazzi in partenza dalla comunità, sono risignificati: la dimensione performativa, il montaggio dei segni, il percorso narrativo cucito dal dramaturg in accordo con i partecipanti-attori, la relazione con gli spettatori rinnovano il senso di quelle azioni quotidiane. Lo spazio della scena è segnato da pochi oggetti, semplici ma densi di significati e rinvii. È il caso della scena con le valigie, costruita per la sequenza delle donne migranti; o anche il caso della scena dei Pinocchietti per i bambini accompagnati dalle mamme. D'altro canto i partecipanti-attori sono chiamati in causa in prima persona con i loro nomi propri, citati nelle battute introduttive in funzione veridittiva: si tratta precisamente di loro e della loro esistenza, che il teatro trasfigura e propone contemporaneamente sia nella loro puntuale umanità sia come metafore e possibilità. Gli spazi in alcuni casi suggeriscono anche sequenze di tipo rappresentativo, realizzate nell'orizzonte ludico dei linguaggi teatrali che sono piegati a sostenere l'espressione dei singoli e dei gruppi. È il caso, per esempio, del giardino in cui è collocata la quarta scena, in cui lo spazio suggerisce una scena di nozze in giardino. Inoltre si osserva che la possibilità che la performance sia rallentata nel suo svolgimento, per ragioni impreviste, legate alla qualità estemporanea dei movimenti dei gruppi numerosi, è comunque contemplata dalla partitura drammaturgica che, per esempio, prevede un "eventuale racconto jolly" nel caso in cui gli spostamenti producano ritardi e sfasamenti temporali.¹¹ La relazione con gli spettatori-partecipanti trova, infine, occasioni per innescare processi più profondi di conoscenza, anche nella condivisione di semplici cibi e bevande: nel percorso, si innesta una drammaturgia conviviale che apre spazi comunitari nel gesto primordiale dell'offerta e del consumo di cibo da parte del gruppo. Il viaggio nel Distretto Sociale Barolo non chiede, dunque, un'attitudine estetica allo spettatore (Rossi Ghiglione, 2013), ma innesci una partecipazione percettiva e affettiva, attiva sul piano fisico e logico-razionale, che si conclude piuttosto sul piano etico e conoscitivo.

4. Relazioni circolari: partecipanti-attori e partecipanti-spettatori

In un processo creativo e relazionale che di norma è innescato dagli incontri fra i responsabili della drammaturgia, che possono avere funzione di dramaturg o di dramaturghi, e i gruppi, e prosegue mettendo a frutto i materiali performativi emersi nella fase laboratoriale, facendone oggetto di montaggio drammaturgico, cambia radicalmente la funzione del soggetto in

11. Copione di *Saving the Beauty*, p. 15, conservato presso l'archivio di *SCT Centre*.

scena che è allo stesso tempo autore, attore, partecipante, nella dimensione del Teatro Sociale e di Comunità, che scardina e rimescola le consuete distinzioni di ruoli del teatro dei professionisti. In modo speculare, anche il ruolo e la presenza degli spettatori sono rimessi in discussione e la loro attività spesso non si limita alla visione ma aggiunge forme di azione e quindi di partecipazione, secondo un'attitudine che è divenuta sempre più cruciale nel teatro degli ultimi decenni del Novecento, dopo l'avvento di quella svolta performativa delle arti, collocata da Erika Fischer-Lichte (2014) a partire dagli anni Sessanta, per la quale tutto il sistema delle arti conobbe un cambiamento teso a valorizzare non tanto la nozione di opera quanto la dimensione dell'evento e a sottolineare la qualità partecipativa del fruitore-spettatore (Carpani, 2020; Fischer-Lichte, 2014). Nel caso delle performance *site-specific* che qui esaminiamo l'azione più evidente che gli spettatori-partecipanti compiono è il cammino in gruppo da uno spazio all'altro. Condivisione di passi, di ritmo, di fiato, di fatica, il cammino in gruppo è tensione verso un obiettivo comune, è scambio di esperienze, è la capacità di riconoscersi nella necessaria radice di relazioni costitutive per la nostra esistenza. Camminare è un'azione performativa che determina un rovesciamento di prospettiva: gli spazi quotidiani diventano oggetto di un attraversamento extraquotidiano che apre modi inediti di percepire e narrare i luoghi, rinnovando lo sguardo su di essi. Mentre i gruppi percorrono gli spazi, infatti, la lentezza del passo e la concentrazione sull'azione semplice e originaria del camminare innesca la costruzione di nuove forme per osservare e ascoltare i luoghi, grazie anche alla consapevolezza del tempo eccezionale e festivo in cui la performance è sperimentata.

Se osserviamo la performance *Porte soglie passaggi*, realizzata da SCT Centre nell'ambito del progetto *Cantiere Teatrale San Giovanni Antica Sede* e agita il 20 giugno 2007 nella struttura dell'ospedale oncologico torinese¹² (Pagliarino, Rossi Ghiglione, 2007), possiamo cogliere i tratti del cambiamento sia nei singoli partecipanti, sia nei gruppi, sia nella relazione con gli spazi. Si tratta di una performance che pone al centro l'opposizione salute/malattia che costituisce il vissuto cruciale dei gruppi che si raccolgono nell'ospedale, pazienti, medici e infermieri e lavoratori in genere: nel luogo di cura i due opposti si incontrano e scontrano, e l'edificio costituisce la soglia e il confine che separa le due condizioni esistenziali. È un confine reale che si apre, sul piano simbolico, alla capacità di alludere al passaggio radicale vita-morte (*ibidem*): la drammaturgia di comunità, curata da Rossi Ghiglione in collaborazione con Alberto Pagliarino, Michele Santoro e Antonella Enrietto, ha esplorato tutta la rete di relazioni che abitano l'ospedale e lo ha osservato nella duplice natura di luogo chiuso e contemporaneamente aperto verso l'esterno. Ogni tappa nel cammino compiuto dagli spet-

12. La performance è stata poi ripresa il 23 settembre dello stesso anno all'interno della programmazione del festival Torino Spiritualità.

tatori è sia un gesto concreto sia un'azione metaforica, parte integrante del tessuto drammaturgico della performance: il passaggio da un luogo all'altro del complesso ospedaliero è scoperta di spazi, osservazione e attraversamento di porte e di confini, che si offre come azione mimetica delle storie e della condizione esistenziale che sono raccontate. Gli spettatori-partecipanti compiono infatti azioni simili a quelle narrate dagli attori e agite dai soggetti che costituiscono i gruppi presenti nell'ospedale. La qualità partecipativa della presenza degli spettatori è in questo modo rafforzata dalla memoria corporea, innescata dall'azione fisica che il pubblico compie durante la performance: lo spettatore attraversa fisicamente quelle soglie che sono oggetto della narrazione teatrale, sperimenta i percorsi degli ammalati e dei curanti e conseguentemente il suo corpo rinforza l'immagine mentale generata dalle parole. Grazie a questo processo, lo spettatore-partecipante entra temporaneamente nella comunità del luogo di cura: mentre prova alcuni gesti e alcune azioni che in quello spazio quotidianamente si compiono, lo spettatore non si limita a uno sguardo estraneo e a un ascolto dall'esterno, ma incarna la fatica di quei passi e si proietta nelle esperienze narrate. Nella performance, il processo della narrazione teatrale di comunità diventa strumento di indagine e di ricostruzione di sé sia per i pazienti, i medici e le infermiere, sia per gli attori professionisti che intervengono, sia per gli spettatori. I racconti verbali intrecciano le storie dell'edificio e delle persone che lo vivono: *Porte Soglie Passaggi* narra le vicende della costruzione dell'ospedale, la storia dei luoghi in cui sono ambientate le tappe del percorso compiuto da attori e spettatori, i racconti di vita di medici, infermieri, ammalati, suore, parenti. La forma delle parole si presenta in prevalenza come monologo, ma non mancano le battute in prima persona, brevi accenni di dialoghi, canti che fungono da cesura tra le sequenze; il percorso narrativo si conclude con un lungo elenco di dediche rivolte a chi lavora e a chi riceve cure nell'ospedale, una lista che nell'accumulo di immagini e di storie conduce alla conclusione in musica con una doppia canzone. Lo spettatore è così accompagnato nell'esperienza di incontro con la comunità ospedaliera, sottratta all'anonimato frettoloso e radicata entro storie precise, dettagli, voci, immagini, pensieri, nomi propri. Per ogni protagonista la narrazione si situa in un corpo, svela momenti cruciali della vita, è intessuta di particolari, di battute, di nomi di farmaci e di desideri o ricordi puntuali. Gli spettatori-partecipanti compiono un viaggio fisico nello spazio dell'ospedale e nel tempo delle narrazioni, un percorso di conoscenza che è anche un itinerario emotivo e affettivo. Ascoltano, osservano, annusano, toccano gli oggetti e gli spazi mentre attraversano l'ospedale: è la conclusione conviviale della performance a chiudere il cerchio sensoriale e a suggellare la radicalità dell'incontro, con la condivisione di pane, vino e companatico. L'ultima sequenza vede, infatti, la distribuzione di cibo e bevande: nel gesto antico del convivio, nella scelta di alimenti semplici e di forte valenza simbolica, i gruppi sperimentano una condizione temporanea di comunità in cui cadono le distanze fra chi agisce e chi guarda. Tutti

compiono le medesime azioni. Lo scambio vitale dei cibi è l'esito visibile di un cammino che ha nutrito il gruppo dei partecipanti sul piano spirituale e relazionale, facendo crescere conoscenze inaspettate. Sotto il profilo simbolico, l'azione che conclude la performance suggella un tempo di festa e di abbondanza, di pienezza di senso, mentre ricuce la separazione tra chi guarda e chi agisce: il tempo conviviale riunisce tutti nella prospettiva del dono e dello scambio.

In modo simile alla performance creata per l'ospedale di San Giovanni Antica Sede di Torino è strutturato un ulteriore progetto di *SCT Centre*, ideato per un luogo di cura: *Albergo della luce*, realizzato per e con l'OTAF di Sorengo, nel Canton Ticino, nel 2017.¹³ Anche in questo caso lo spazio della comunità che accoglie persone disabili si apre al contatto con gli spettatori esterni nel tempo eccezionale della performance, in un'occasione in cui condividere i racconti di vita che sostanziano l'identità dei singoli, dei gruppi e degli edifici. Il complesso di costruzioni che costituisce l'OTAF diventa luogo teatrale, spazio in cui attivare nuove forme di relazione e di protagonismo dei soggetti partecipanti, fra attori professionisti, attori-autori non professionisti, spettatori esterni e interni. Anche in questo caso si tratta di una performance itinerante che chiede agli spettatori un'attitudine partecipativa nella disponibilità ad ascoltare, osservare, seguire, spostarsi, ricevere piccoli oggetti, condividere cibi e bevande, incontrare attori, ospiti, educatori, e anche i genitori degli ospiti della comunità, attraverso la mediazione delle voci registrate. Gli inserti di materiali audiovisivi documentari e di registrazioni audio contribuiscono a definire la qualità autentica dei racconti teatrali, radicalmente agganciati alle storie di vita e alla storia dell'istituzione. La narrazione di comunità diventa gradatamente visibile e gli spettatori possono ricostruirla attraverso le tappe del loro percorso, nel quale sono guidati dal montaggio delle storie, che alterna i diversi piani narrativi, sia istituzionali che personali dei vari componenti della comunità. La drammaturgia è una sinfonia di voci: i molti punti di vista dei racconti sono cuciti in modo da accostare immagini evocative e ricordi puntuali, testimonianze, episodi precisi, pensieri e riflessioni dei protagonisti, segmenti della storia dell'istituzione. Dal prisma degli sguardi di ciascun soggetto che racconta e dalla tessitura delle azioni performative, affiora un ritratto della comunità che si anima di volti, voci, gesti, immagini, suoni, spazi. La performance trasforma l'accostamento di frammenti drammaturgici in un racconto visibile e percepibile, genera un tempo e un'occasione di incontro, nutre e plasma le relazioni al suo interno e alimenta lo scambio con gli spettatori-partecipanti. Attraverso i linguaggi teatrali e la dimensione simbolica dell'azione scenica, nell'occasione eccezionale dell'incontro con gli spettatori, la narrazione corale diventa tempo e strumento per la conoscenza

13. Si veda www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/ e il copione conservato presso l'archivio di *SCT Centre*.

di sé, per la costruzione identitaria dei singoli e del gruppo, per lo scambio e la relazione con gli spettatori-partecipanti.

Il percorso delle esperienze di Teatro Sociale e di Comunità sviluppate da *SCT Centre* mette in evidenza un ulteriore cambiamento che investe la figura del drammaturgo – conduttore: nelle pratiche che abbiamo osservato, la composizione drammaturgica è frutto di ascolto, interviste, interazioni, testimonianze, laboratori, raccolta di materiali verbali, musicali e visivi, osservazioni sugli spazi, proiezioni sugli spettatori. Tutti gli elementi sono poi montati a partire dalla necessità espressiva dei gruppi, dalle qualità degli spazi e dalle concrete possibilità performative dei singoli componenti della comunità. La figura del drammaturgo, in questo modo, si ridefinisce nei termini del dramaturg di ascendenza tedesca, come ruolo che stimola l'espressività dei partecipanti, raccoglie i materiali drammaturgicamente attivi di cui i diversi soggetti sono portatori, propone un dispositivo formalmente organizzato come un itinerario a tappe, lo plasma come una struttura elastica, capace di accogliere l'imprevedibilità, l'errore, l'incertezza, il rallentamento che possono caratterizzare l'azione dei performer non professionisti. Infatti il dramaturg non si limita a costruire la scrittura della performance ma deve innestare anche una competenza registica, che tenga insieme tutti i linguaggi visivi e uditivi della performance, che ne governi il ritmo e l'andamento e la capacità di generare immagini sceniche e azioni efficaci. In ultima analisi il conduttore drammaturgo si muove all'intersezione fra drammaturgia e regia, nella dialettica del rapporto con il gruppo da cui fiorisce l'esperienza performativa e nella radicale relazione con gli spettatori. Anche per questo spostamento di confini fra i ruoli artistici della scena tradizionale, che d'altro canto connota molte forme di teatro partecipativo proposte sulle scene dei professionisti negli ultimi decenni (Bishop, 2015), le esperienze di Teatro Sociale e di Comunità mostrano l'attitudine generativa che le caratterizza e l'apertura di prospettive feconde, a riprova delle costanti e crescenti convergenze, scambi e interazioni fra il teatro a vocazione professionale e il Teatro Sociale: fenomeni che la storiografia teatrale deve ormai considerare entro un orizzonte unitario (Carpani, Innocenti Malini, 2019).

Bibliografia

- Apollonio M. (1956), *Storia dottrina prassi del coro*, Morcelliana, Brescia.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernardi C., Carpani R. (2022), "Coral-mente. Pensiero teatrale, formazione performativa, teatro sociale all'Università Cattolica di Milano", in Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di), *I teatri universitari nei territori del sociale. Storie, azioni, progetti*, Bulzoni, Roma, pp. 55-75.
- Bernardi C., Innocenti Malini G. (eds.) (2021), *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.

- Bishop C. (2015), *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Roma.
- Carpani R. (2020), *Tra finzione e realtà: attori, non attori e spettatori nel teatro del XXI secolo. Questioni aperte*, in «Comunicazioni sociali», 2, pp. 266-277.
- Carpani R., Innocenti Malini G. (2019), "Introduction", in Carpani R., Innocenti Malini G. (eds.), *Playing Inclusion. The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion*, in «Comunicazioni Sociali», 1, pp. 3-20.
- Carpani R., Peja L., Pontremoli A. (2022), "Teatro e performance. Il contributo dell'Università Cattolica alla nascita della disciplina e al suo sviluppo", in Barzanò A., Bearzot C. (a cura di), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica: storia, temi, protagonisti*, Atti della Summer School 2021, EDUCatt – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, Milano.
- Cioffrese D. (2023), *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- Dalla Palma S. (2001), *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.
- Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma.
- Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma.
- Guccini G. (a cura di) (2005), *La bottega dei narratori*, Dino Audino, Roma.
- Guccini G., Petrini A. (a cura di) (2018), *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Guzzetta J. (2023), *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*, Accademia University Press, Torino.
- Innocenti Malini G. (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Cue Press, Imola.
- Locatelli S. (2017), "Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio", in Locatelli S., Provenzano P., *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 3-63.
- Meldolesi C., Molinari R.M. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.
- Pagliarino A., Rossi Ghiglione A. (2007), *La drammaturgia di comunità. L'esperienza dell'ospedale San Giovanni Antica Sede di Torino*, in «Comunicazioni sociali», 3, pp. 407-420.
- Pontremoli A. (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.
- Valeri V. (1979), "Festa", in *Enciclopedia Einaudi*, Giulio Einaudi, Torino.

2. Il teatro, «sventura attraversabile». **Scrittura e ruoli del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità**

di *Davide Cioffrese*¹

1. Vent'anni di *SCT Centre*, trenta di narrazione. Alessandra Rossi Ghiglione dramaturg

Il 2023 segna il ventennio di *SCT Centre*, ente che nel corso di tale periodo ha avuto occasione di instaurare una miriade di collaborazioni con numerose istituzioni italiane e straniere, attive in una grande varietà di settori ma sempre pienamente inseribili nel contesto di quel Welfare Culturale – di arte come pratica che promuove salute – che il Centro ha eletto come sfera privilegiata del proprio operato. I suoi raggiungimenti sono stati molti e significativi, dimostrando la capacità di un medium di matrice teatrale-performativa di promuovere benessere in contesti e platee anche molto diversi tra di loro (quartieri periferici, piccole comunità montane, ricoverati oncologici, giovani neuropsichiatrici ecc.), ma tutti egualmente in grado di beneficiare di forme di processualità creativa condivisibile e partecipativa. A tali meritevolissime attività, tuttavia, il Centro è stato in grado di affiancare consciamente anche la promozione di un'innovazione strettamente connessa al suo mezzo d'elezione, ancora più che ai suoi obiettivi di benessere culturale. Un'innovazione che potremmo dire squisitamente teatrale: la valorizzazione della figura del dramaturg. Professionista nato in una frammentaria Germania settecentesca e diffusosi da lì a realtà teatrali straniere con tempistiche e accezioni diverse (interlocutore privilegiato del regista, mediatore della sua compagnia, ricercatore di materiali, consulente letterario, adattatore di drammi, “talent scout” di drammaturghi, figura di riferimento per il pubblico e altre ancora),² il dramaturg è un ruolo menzionato

1. Professore a contratto in Storia del teatro presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia.

2. Si vedano i volumi Meldolesi C., Molinari R.M. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano; Cioffrese D. (2023), *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Milano-Udine.

con frequenza nei circoli teatrali del nostro Paese, ma tuttora carente di una definizione univoca come di un effettivo riconoscimento istituzionale. Verso tale professionista, in compenso, *SCT Centre* ha dimostrato fin da subito una spiccata attenzione e un particolare riguardo. Cortesie frutto, tra altri fattori, anche del retroterra di effettiva dramaturg di una delle sue fondatrici, Alessandra Rossi Ghiglione. Rossi Ghiglione avvia la propria carriera negli anni Novanta nell'ambito del teatro più "tradizionale", e in particolare in quello allora neonato del cosiddetto teatro di narrazione: è collaboratrice drammaturgica di spicco per due grandi attori-narratori quali Marco Paolini e Marco Baliani; collabora pure, nell'ambito di una teatralità differente, con Pippo Delbono, artista che all'epoca operava con una compagnia di attori ancora non professionisti, destinati a diventare tali solo alla prova del tempo. E queste collaborazioni influenzano profondamente tanto il metodo di lavoro di Rossi Ghiglione quanto quello del Centro da lei fondato e di coloro che progressivamente vi si sono affiliati.

Per tutti e tre gli interpreti sopra citati Rossi Ghiglione riveste un ruolo di accompagnatrice creativa, di consulente testuale, di ricercatrice di materiali e fonti pertinenti che possano arricchire e sfaccettare il processo spettacolare. Nel caso della collaborazione con i narratori Paolini e Baliani, poi, la dramaturg assume il ruolo di facilitatrice e *orientatrice* dell'esperienza creativa, aiutando i due interpreti a trovare i nessi tra i loro vissuti personali e le storiche vicende di cronaca italiana che vanno a portare in scena – il primo con *Il racconto del Vajont* (1993), sul disastro idrico del 1963; il secondo con *Corpo di Stato* (1998), sull'uccisione di Aldo Moro nel 1978 – e a esplorarli con la maggiore libertà creativa possibile:

Rispetto a *Vajont* l'elemento per me di lavoro e di attenzione – che poi è quello che ho messo anche in *Corpo di Stato* – era comprendere come poteva mettersi in relazione il dato della Storia, con la S maiuscola, con la storia di quel particolare performer: e quindi istituire un dialogo artistico, ma prima di tutto umano, con Marco Paolini e con Marco Baliani, per *andare a comprendere dove, nella biografia personale, ci fossero le ragioni e le necessità di raccontare quella storia*. Penso che questa possa essere una delle funzioni fondamentali di un dramaturg. *Andare a consentire all'autore, all'ideatore, di comprendere la necessità profonda senza la quale l'esercizio rimarrebbe puramente tecnico, professionale, e si perderebbe la ragione profondamente artistica*.
C'è un tema, credo, di *orientamento* che il dramaturg fa.³

Collaborando con Paolini, Baliani e coi registi che li hanno seguiti nei due allestimenti (rispettivamente Gabriele Vacis e Maria Maglietta), Rossi Ghiglione ha modo di esplorare le potenzialità di accompagnamento, arricchimento e facilitazione che il dramaturg è in grado di offrire nel contesto del

3. Rossi Ghiglione A., intervista 31/03/2021. I corsivi qui e nelle altre citazioni, a scanso di indicazioni diverse in nota, sono miei.

teatro di narrazione. Ambito che, oltretutto, si rivela ideale per accogliere ed elaborare vicende altrimenti difficili da inscenare, dagli smisurati traumi collettivi del nostro vissuto nazionale alle difficoltà spesso taciute di comunità più ridotte o circoscritte. In entrambi i casi, del resto, la formula della narrazione rivela con chiarezza la possibilità, per Rossi Ghiglione intrinseca al teatro, di farsi “sventura attraversabile”⁴: luogo dove soffermarsi su una fonte di disagio comune, rendendola oggetto di riflessione con gli spettatori, e, si spera, dove esorcizzarne almeno in parte l’ombra, trasferendo il dolore dei singoli su un piano collettivo perché possa essere rielaborato, perché ciascuno possa trarre sollievo dalla sua messa in scena e condivisione. È una percezione *catartica* del medium teatrale e della narrazione; qualcosa che riconduce, per la dramaturg, alle matrici del teatro occidentale, alla tragedia greca come «occasione di rielaborazione di un’esperienza collettiva tragica».⁴ E si tratta, con tutta probabilità, di una delle più significative lezioni per l’operato di *SCT Centre*, spesso collocabile in situazioni di marginalità, disagio o indifferenza: altrettante *sventure* che, con le sue realizzazioni, il Centro tenta di rendere *attraversabili* per quanti ne sono afflitti.

La collaborazione con Pippo Delbono, d’altra parte, costituisce una delle prime e più significative esperienze di lavoro di Rossi Ghiglione con gruppi di artisti non professionisti, oltretutto caratterizzati da fragilità di vario tipo (cognitive, fisiche o percettive). Una tipologia collaborativa basata sulla necessità profonda di sviluppare uno sguardo attento e analitico rispetto alla “personalità” e alla “dinamica creativa” della microcomunità di interpreti:⁵ uno sguardo che diverrà genetico e costitutivo per la quasi totalità dei lavori del Centro.

2. Dramaturg e Teatro Sociale e di Comunità: un professionista, tanti ruoli

Tali esperienze, come anticipato, Rossi Ghiglione le porta con sé quando, nel 2003, fonda *SCT Centre* assieme ad Alessandro Pontremoli dell’Università di Torino. E le ricadute di un simile curriculum sono tangibilissime nella maggioranza delle realizzazioni del Centro: le modalità della narrazione teatrale costituiscono la base di numerosissime creazioni – mi limito qui a ricordare *Terra di Racconti* (2000-2003), *Il Postale del Tempo* (2007), *Albergo della Luce* (2017) e *L’arte bella* (2021, oggetto della sezione successiva) –, attingendo al vissuto delle comunità di volta in volta coinvolte nei progetti, distillandolo con il loro contributo e trasponendolo in prodotto scenico di matrice epica; il lavoro con gruppi via via cangianti di non professionisti (a seconda dei casi potenzialmente caratterizzati da fragilità o marginalità), poi,

4. *Ibidem*, intervista 14/09/2023.

5. *Ibidem*, intervista 31/03/2021.

è la base fondativa dell'attività del Centro e della metodologia del Teatro Sociale e di Comunità da questo proposta.

L'esperienza di dramaturg di Rossi Ghiglione imprime il suo fortunato segno su tutti i vent'anni dell'attività di *SCT Centre*. Ma che configurazione e quale mansionario va ad assumere tale ruolo all'interno delle attività realizzate dal Centro? Nei lavori di Teatro Sociale e di Comunità, secondo Rossi Ghiglione, il professionista di dramaturgie è imparentabile, innanzitutto, all'ambito della *scrittura*:

forme di scrittura scenica e [...] figure professionali come quella del dramaturg [...] sono molto più pertinenti ai processi di drammaturgia che avvengono nel TSC rispetto alla tradizionale modalità di scrittura teatrale di matrice anglosassone, in cui l'autore drammatico è separato dal processo di creazione teatrale (Rossi Ghiglione, 2013, p. 9).

Se nel teatro più tradizionale il dramaturg è spesso percepito come consulente e interlocutore ideale del drammaturgo, o tutt'al più come adattatore di un suo testo, nell'ambito del Teatro Sociale e di Comunità questi sembra tendenzialmente e più drasticamente *sostituire* il drammaturgo. Non si tratta, tuttavia, di una prevaricazione. Il dramaturg qui non sostituisce il drammaturgo in senso lato, ma solo una sua tipologia: quella, associata da Rossi Ghiglione al mondo anglosassone, dell'autore separato dal processo di creazione teatrale, fornitore di un testo che poi viene elaborato da regista e attori in sua assenza.⁶ Una drammaturgia di tal genere, *a priori*, è impensabile per il Teatro Sociale e di Comunità, per una formula di teatro che deve accogliere le storie e le narrazioni delle comunità coinvolte dai suoi processi creativi all'interno del suo tessuto costitutivo. Le sue sono le necessità di una *scrittura partecipativa*, di una partitura collettiva e corale aperta alle suggestioni dei partecipanti, a una miriade di fonti diversissime tra loro, e capace di conciliarle in un tutt'uno organico. Un drammaturgo di stampo classico, abituato a una scrittura "preventiva", potrebbe non disporre degli strumenti necessari a gestire una tale mole di impulsi. Un simile contesto, d'altra parte, costituisce lo spazio d'azione privilegiato del dramaturg, professionista di per sé maggiormente predisposto – o abituato – a una scrittura plurale, analitica e dialogica (Rossi Ghiglione, 2013), ad adattare materiali altrui, a valorizzare fonti e spunti provenienti da altri, a modificare il proprio testo su base continuativa per assecondare i cambiamenti e le evoluzioni del lavoro collettivo lungo tutto il suo corso, dall'incipit alla conclusione. E il suo primo e più significativo ruolo nel contesto del Teatro Sociale e di Comunità è quello di documentatore del processo creativo, di tesoriere dei materiali e delle suggestioni forniti dai vari partecipanti (Rossi Ghiglione, Pagliarino, 2007). Sono

6. Sull'accezione anglosassone del dramaturg, spesso fatto coincidere con il cosiddetto "Literary Manager", si veda Cioffrese D., *Il dramaturg in Italia*, pp. 71-131.

proprio questi elementi, scoperti per emersione progressiva, a costituire la base e l'ossatura della creazione collettiva e della sua restituzione finale al cospetto di un pubblico, strumentale a sancire una corretta e completa riuscita dell'intero processo.

Ma la restituzione, nell'ambito metodologico del Teatro Sociale e di Comunità, costituisce un secondo e non meno rilevante terreno di prova per il dramaturg. Questi, oltre che documentatore del processo e adattatore della mole di materiali raccolti nel suo corso, ha da essere pure il garante della qualità teatrale di tutto il suo insieme, e quindi del suo esito spettacolare: il valore anche artistico della creazione, del resto, è un elemento di primaria importanza per *SCT Centre* (Rossi Ghiglione *et al.*, 2019). Le competenze, le conoscenze e la sensibilità del dramaturg vanno orientate a inquadrare gli spunti e i contributi dei partecipanti in una struttura che sia artisticamente valida all'atto della restituzione, che disponga di una sua autonomia spettacolare e che possa essere compresa e fruita con successo anche da spettatori estranei alle comunità di riferimento. Il professionista di *dramaturgie*, attivo com'è lungo tutto il processo di lavoro, vanta pertanto ricadute anche su una seconda tipologia testuale, esulante dalla pagina scritta: quella, già richiamata da Rossi Ghiglione, della *scrittura scenica*, dello spettacolo quale *testo* autonomo dotato di senso e coerenza teatrali (Mango, 2003):

[una delle] *finalità del dramaturg è quella di facilitare [...] un processo creativo che organizzi una comunicazione formale di tipo performativo. Una comunicazione che componga tutto questo in qualcosa che sta in piedi, e che dice qualcosa a qualcuno che non è parte di quel gruppo.*⁷

Una simile posizione, nel contesto di *SCT Centre*, implica fin da subito un'ulteriore necessità per il dramaturg: quella di bilanciare la volontà di espressione e auto-narrazione dei partecipanti, tendenzialmente non avvezzi al teatro e alle sue convenzioni (e coinvolti, a seconda dei casi, come fornitori di spunti affidati in scena ad attori professionisti oppure, nel contesto di realizzazioni a matrice più "festiva", come effettivi interpreti della restituzione; Rossi Ghiglione *et al.*, 2019), con una struttura che sicuramente non potrà accoglierla in toto e nella sua forma grezza, che dovrà filtrarla e declinarla in canoni teatrabili e fruibili anche da altri. La sproporzione di sapere e competenza teatrali tra la comunità dei non professionisti e il dramaturg, del resto, tende a essere considerevole. I primi, generalmente, sono neofiti o cultori occasionali, il secondo è un professionista. Ed è proprio su quest'ultimo, quindi, che ricade la responsabilità di colmare tale baratro conoscitivo nella maniera più equilibrata possibile, garantendo la teatralità del processo creativo senza però esercitare un'eccessiva influenza sui partecipanti, senza agire troppo drasticamente sulle loro possibilità di espressione:

7. Rossi Ghiglione A., intervista 31/03/2021.

se deve essere virtuoso, *il processo di teatro sociale deve consentire alla comunità di prendere la parola [...] il tema è quello di consentire la creazione a qualcuno che è coinvolto nel mettere in atto, ma che per statuto professionale non fa questo*. Consentirne la creazione e il protagonismo [...] È necessario [...] rafforzare il potere di chi il teatro non lo sa fare come mestiere, ma lo può fare perché il teatro è possibile per tutti [...]

[come dramaturg] *io devo utilizzare il mio sapere su come funziona il teatro senza andare a fermare il processo creativo in cui coinvolgo il partecipante*. E questa credo che sia la complessità.

Allora perché il dramaturg? Perché il dramaturg, secondo me, è strutturato per questo. È strutturato, come posizione professionale, come *facilitatore dell'emersione creativa*.⁸

3. L'arte bella. Un'infermiera sulla scena della pandemia

Le competenze di documentazione, scrittura e mediazione del dramaturg nel Teatro Sociale e di Comunità mi sembra emergano con particolare evidenza in uno dei lavori più recenti di *SCT Centre, L'arte bella. Florence Nightingale e la sfida dell'assistenza infermieristica* (2021). Prodotto nel contesto del Progetto Caring 2020 con la co-ideazione di Valerio Dimonte, presidente del Corso di laurea in Scienze Infermieristiche dell'Università di Torino, *L'arte bella* ha coinvolto un gran numero di infermieri e studenti di infermieristica, configurandosi come un processo teso a rafforzare un rapporto – già da tempo coltivato presso l'ateneo torinese – tra medicina e studi umanistici, riuniti nel segno congiunto delle *medical humanities*. Lo spettacolo è la narrazione di due vicende parallele: quella di Florence Nightingale (1820-1910), nobildonna inglese che si sottrae agli agi della sua esistenza familiare per farsi faticosamente fondatrice e modello dell'odierna professione infermieristica, e quella di Teresa, che tale professione si è trovata a viverla in uno dei suoi momenti più bui, l'emergenza pandemica del 2020. *L'arte bella* rappresenta una realizzazione molto particolare per il Centro, configurandosi come il primo spettacolo ad aver coinvolto insieme, in scena, un'interprete professionista, Antonella Enrietto – co-fondatrice con Rossi Ghiglione della compagnia Teatro Popolare Europeo (2005) e storica attrice di *SCT Centre* –, e una non professionista, Teresa Siena, infermiera che gli effetti dell'emergenza sanitaria li ha vissuti sulla sua pelle e che è stata chiamata a farsi portavoce della sua categoria sul palco; il lavoro, in aggiunta, presenta una circuitazione da spettacolo tradizionale, forte di numerose repliche (circa venticinque in tre anni) nei teatri di diverse città italiane.⁹ Condizioni d'allestimento così peculiari hanno offerto un ottimo terreno di prova per le competenze di dramaturg di Teatro Sociale e di Comunità di Rossi

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*, intervista 14/09/2023.

Ghiglione: chiamata, oltretutto, a dividere la sua contribuzione tra il ruolo di dramaturg del processo e quello di effettiva regista della sua realizzazione scenica. Focalizzandoci, in questa sede, solo sulla prima delle due posizioni, è possibile constatare il ricorso della dramaturg a tutte le capacità descritte nella sezione precedente, e conseguentemente la multiforme declinazione di tale ruolo adottata nella genesi di *L'arte bella*.

Rossi Ghiglione ha agito, in prima battuta, come documentatrice del processo, raccogliendo e gestendo la mole di spunti emersi nel suo corso. Spunti provenienti da una disparata varietà di fonti, suddivisibili sostanzialmente in quattro macrocategorie: materiali storiografici connessi alla vita e all'attività di Nightingale; suggestioni degli studenti in infermieristica dell'Università di Torino, chiamati a offrire le loro riflessioni sul progetto tramite la compilazione di alcuni questionari; testimonianze dirette dei curanti dell'Ospedale Mauriziano Umberto I, già sede di diverse realizzazioni del Centro, presso il quale è impiegata anche Teresa Siena; infine le parole attinte dalle improvvisazioni delle due interpreti, svoltesi in presenza della regista/dramaturg.¹⁰

È spettata a lei, poi, la ricomposizione di tale varietà di fonti all'interno del tessuto narrativo della drammaturgia, di un testo scenico recitabile che potesse condensare tutto il lavoro compiuto in un'ora di spettacolo, risultando teatrabile e coinvolgente per un pubblico di persone estranee al processo. Un obiettivo raggiunto, per esempio, mettendo in dialogo tra loro e facendo interagire armoniosamente in scena i vari livelli della documentazione da lei raccolta: è il caso dell'incontro/scontro tra alcune delle lapidarie prescrizioni attinte direttamente dagli scritti di Nightingale, fondamento della deontologia infermieristica, e la contemporaneità lavorativa più complessa incarnata in scena da Teresa:

Nightingale [Antonella] [...] *Tenete per voi il vostro dubbio e date ai pazienti la vostra determinazione. E soprattutto state sempre sopra voi stesse!*

Infermiera Teresa [...] ma tu vai fuori di testa così! Non lo sai che mascherare sempre i propri sentimenti è riconosciuto come uno dei maggiori motivi di burn out professionale!¹¹

Nella gestione della varietà di fonti, poi, si intravede pure il ruolo di garante esercitato da Rossi Ghiglione rispetto all'espressione non professionale. La dramaturg si è confrontata, ora direttamente ora con la mediazione di Valerio Dimonte, con un'ampia comunità di infermieri (composita di professionisti già formati e studenti costretti prematuramente al servizio dalla pan-

10. *Ibidem*. Fondamentale nella raccolta delle prime due categorie di fonti è stato Dimonte, che ha fornito il materiale relativo a Nightingale e mediato le riflessioni degli studenti.

11. Copione dello spettacolo, p. 13; il corsivo nel testo rappresenta una citazione diretta delle opere di Nightingale.

demia), invitandola ad assistere a varie fasi dell’allestimento e coinvolgendola in un dialogo continuativo.

Dialogare con loro non tanto per chiedere se la fonte fosse trattata bene da un punto di vista storico, ma per confrontarsi con una *comunità di curanti*: comunità di curanti che ha nella figura di Nightingale il proprio mito fondatore e che nella storia del Covid ha incontrato il proprio limite professionale, ha dovuto ridiscutersi.¹²

Raccolte le testimonianze di tale categoria, Rossi Ghiglione si è applicata per accoglierle nel tessuto scenico e drammaturgico: affidandole prevalentemente alla bocca di Teresa, che in quanto testimone diretta delle difficoltà pandemiche ha potuto accorpate le esperienze dei colleghi alle proprie. L’inclusione in scena di Teresa, del resto, è stata un’ulteriore garanzia delle possibilità espressive della sua categoria lavorativa, essendo lei presente sul palcoscenico nella triplice – e nel corso dello spettacolo continuamente cangiante – accezione di infermiera, rappresentante della categoria infermieristica e individuo.¹³

Le prime due tipologie, di fatto, sono sinergiche l’una all’altra, frequentemente e volutamente indistinguibili: le fatiche di Teresa sono state, in buona parte, quelle dei suoi colleghi. Un’attività smisurata e smisuratamente stressante, collocata in un frangente storico che ha paralizzato quella di quasi chiunque altro, e costretta a confrontarsi come non mai da vicino con la concretezza della morte (quella dei pazienti malati e l’eventualità della propria):

le notti infinite di 12 ore, scandite dal suono dei ventilatori, dagli allarmi delle pompe siringhe, le voci nella penombra, il silenzio, le confessioni, i pettegolezzi, i “ti voglio bene” sussurrati perché non te l’ho mai detto e forse è giunto il momento di dirtelo perché magari prendo il Covid e muoio [...]

ho fatto tutto il possibile? È la domanda che ti fai spesso, soprattutto con il Covid, e poi a seconda dei giorni ti rispondi. E a volte ti dici che no, non hai fatto tutto bene.¹⁴

L’arte bella, non per nulla, ha costituito anche una formula di denuncia verso una situazione di tal genere: verso l’abbandono e il silenzio generale che durante il Covid-19 hanno circondato la categoria infermieristica, la sua rabbia, il suo stress. Teresa sul palco ha finalmente avuto occasione di dare voce alle proprie preoccupazioni, alle proprie paure, coincidenti con quelle degli altri curanti gravati dalla situazione pandemica, e ha potuto farlo davanti alle grandi platee dei teatri cittadini che hanno accolto lo spettacolo nella

12. Rossi Ghiglione A., intervista 14/09/2023.

13. I sostanziosi contributi di Teresa e Antonella alla drammaturgia in corso d’improvvisazione sono il motivo del loro accreditamento, accanto a Rossi Ghiglione, per i testi.

14. Copione, pp. 23-24.

sua circuitazione. Si è fatta portavoce della sua categoria lavorativa, rendendo labile il confine tra le sue esperienze professionali e quelle di tutti coloro che, all’Ospedale Mauriziano, le hanno condivise con lei (gruppo circoscritto le cui fatiche, forse, possono risultare esemplificative di quelle vissute da tanti altri infermieri durante la pandemia). Alcuni degli spunti del lavoro, tuttavia, sono stati forniti direttamente da lei, frutto delle sue esperienze personali: è il caso, ad esempio, del “miracolo” accaduto a Luigi, un malato di Covid-19 comatoso e in condizioni critiche che ha iniziato il proprio processo di recupero – culminato nella guarigione e nel ritorno a casa – grazie alla fulminante intuizione di Teresa di fargli sentire la musica del suo gruppo preferito, i Pink Floyd.¹⁵

Una parte considerevole dell’attività di improvvisazione di Antonella e Teresa, coordinata e veicolata nella drammaturgia da Rossi Ghiglione, è stata dedicata al racconto e alle testimonianze dell’infermiera, mossa dal bisogno di condividere la propria esperienza pandemica e farla incontrare con l’altrui. Proprio alle improvvisazioni si deve, ad esempio, la posa raffigurata sulla locandina dello spettacolo: quella con cui Antonella, abbigliata nel severo abito di foggia ottocentesca di Nightingale, culla la testa di Teresa tra le proprie mani. Un gesto elaborato a partire da una reazione umana spontanea, suscitata durante le prove a seguito di un racconto particolarmente doloroso di Teresa, al quale Antonella – la *persona*, non l’attrice – ha reagito istintivamente con una carezza.¹⁶ Una posizione materna, di *cura*, accolta e conservata nel tessuto scenico. Anzi, valorizzata e dotata di sempre maggiore spazio e spessore al suo interno una volta appuratane l’efficacia e l’icasticità tramite il feedback degli spettatori, dopo le prime repliche: destinate, per precisa scelta dei curatori, a platee di neoiscritti alla Facoltà di Infermieristica torinese, a giovani scampati alle fatiche pandemiche dei loro colleghi più anziani. A futuri membri di quella comunità di curanti alla quale lo spettacolo è dedicato.

Nella preparazione di *L’arte bella*, tuttavia, la dramaturg Rossi Ghiglione si è trovata a rivestire un ulteriore ruolo, diverso da quelli enucleati nella sezione precedente (anche se loro complementare). La presenza in scena di una non professionista come Teresa – pur dotata di qualche esperienza pregressa in ambito teatrale – ha presentato per lei una necessità aggiuntiva: quella, sì, di favorire e valorizzare nello spettacolo le sue possibilità di espressione, ma pure quella di *dosarle*, di limitarle. Di evitare che in scena Teresa desse troppo, che il suo desiderio di raccontarsi risultasse autolesionista, che la spingesse a un’eccessiva rivelazione di sé. La “sventura attraversabile” rappresentata dal teatro può certamente essere catartica, ma c’è anche il rischio che risulti distruttiva.

15. Ivi, pp. 24-25; Rossi Ghiglione A., intervista 14/09/2023. La stessa Antonella Enrietto ha avuto occasione di infondere lo spettacolo delle proprie esperienze personali, “esponendosi” non meno di Teresa (*ibidem*).

16. Copione, p. 25.

*Ho cercato [...] di proteggere Teresa nello spettacolo. Lei dice una serie di cose forti, ma sempre in una misura che sia sostenibile per lei. Questo è fondamentale [...] [Il dramaturg è] quello che, sapendo che il teatro è un attraversamento potentissimo per una persona, sa misurare l'espressione, sa darle dei limiti, dei confini. E sa che quei confini sono necessari, sia dal punto di vista dell'esperienza umana sia dal punto di vista teatrale.*¹⁷

In un'esperienza come *L'arte bella*, giocata sul sottile equilibrio del dicibile e del non dicibile (per l'opinione pubblica, per la categoria dei curanti, per l'individuo), Rossi Ghiglione ha dovuto essere anche altro. La lista di ruoli del dramaturg di Teatro Sociale e di Comunità – drammaturgo/adattatore, documentatore, garante dell'espressione della comunità – ha dovuto accogliere anche quello di *calibratore* dell'esperienza di Teresa, della non professionista scenica (e professionista della cura) che a *L'arte bella* ha voluto consegnare sostanziosi brani del proprio vissuto personale e professionale. Che allo spettacolo e alla sua dramaturg si è affidata per *riattraversare* la propria esperienza pandemica, cercando di guardarla con uno sguardo diverso, e di scoprirvi un senso.

Bibliografia

- Cioffrese D. (2023), *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Mango L. (2003), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Meldolesi C., Molinari R.M. (2007), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Fabris M.R., Pagliarino A. (a cura di) (2019), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, FrancoAngeli, Milano.
- Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (2007), *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma.

17. Rossi Ghiglione A., intervista 14/09/2023.

3. La *Parata del Minestrone*, ovvero il gioco sovversivo del teatro

di *Fabrizio Fiaschini*¹

1. L'invenzione del *Minestrone*

La prima *Parata del Minestrone* prende vita, quasi vent'anni fa, nel 2005, nello storico quartiere torinese delle Vallette, in seno a un progetto teatrale rivolto agli anziani (*Lo splendore delle età*), nato dalla collaborazione fra più soggetti diversi: il CRUT – Centro Regionale Universitario per il Teatro, il Master in Teatro Sociale e di Comunità dell'Università di Torino, *SCT Centre*, la celebre compagnia danese dell'Odin Teatret e gli ospiti della RSA «Villa Le Primule», situata nel cuore del quartiere stesso.²

Come spesso accade per le creazioni più riuscite e innovative, l'idea scaturisce da una necessità concreta, come risposta immediata e spontanea all'ascolto autentico delle persone e dei luoghi. Nella cultura popolare piemontese, ancora ben radicata nella memoria degli anziani, la preparazione e il consumo del minestrone corrispondeva infatti a una ritualità collettiva che, soprattutto nelle piccole comunità, coinvolgeva, in alcune occasioni festive, l'intero paese: gli ortaggi venivano raccolti porta a porta in una sorta di questua gastronomica e poi cucinati in piazza in un'unica pietanza offerta a tutti come segno di unità e solidarietà del corpo sociale.

Alla luce di questa testimonianza, trasmessa dalle generazioni che ne custodivano il ricordo, Alberto Pagliarino, curatore del progetto, decide, in collaborazione con Kai Bredholt e Luciano Gallo, di riproporre il rituale

1. Professore in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Pavia.

2. Sulla genesi della parata nel quadro più ampio dell'attività ventennale di *SCT Centre* si rimanda a *20 anni di Teatro Sociale e di Comunità. La storia di SCT Centre (2003-2023)*, SCT Centre, Torino 2023, ma si veda anche Pagliarino A. (2011), *Teatro, comunità e capitale sociale: alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne, Roma; Rossi Ghiglione A., Pontremoli A., Pagliarino A. (a cura di) (2011), *Fare teatro sociale*, Dino Audino, Roma; Rossi Ghiglione A., Fabris M.R., Pagliarino A. (2019), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project: Methodology, Evaluation, Analysis*, FrancoAngeli, Milano.

originario del minestrone, riconfigurandolo però in un nuovo dispositivo performativo che potrebbe essere ricondotto a ciò che Richard Schechner definisce, in prospettiva antropologica, *restoration of behaviour*: la rappresentazione di una sequenza di azioni e di comportamenti che appartengono al patrimonio storico di una cultura, la cui eredità non viene tuttavia riesumata in senso banalmente folclorico, ma reinventata in forme imprevedibili che interrompono il *continuum* della tradizione per intercettare differenti scenari socio culturali e a nuovi orizzonti etico valoriali di riferimento (Tomasello, 2018).

La *Parata del Minestrone* non intende dunque restituire l'antica consuetudine della questua di paese, ma la trasforma in uno stravagante corteo metropolitano di anziani e bambini che percorrono con suoni e canti la topografia disordinata dei loro spazi quotidiani (strade, piazzette, parchetti, condomini, un mercato ortofrutticolo), invitando gli abitanti, per lo più ignari di qualsiasi sentimento comunitario, a uscire dal chiuso delle loro case per partecipare, con l'offerta delle verdure, alla cena e alla performance serale nella RSA. Allo stesso modo, cucinare insieme il piatto povero che viene poi mangiato nel contesto spettacolare della festa, non vuole celebrare (e tantomeno commemorare) la rifondazione di un'identità che, al pari del mito della periferia, di fatto non esiste più, ma presuppone il più umile e praticabile intento di ricucire legami di cura e prossimità fra lo spazio pubblico, gli abitanti e la presenza degli anziani della RSA, sottraendoli all'aura di solitudine e invisibilità che avvolge la struttura in cui vivono.

Non vi è quindi nessuna nostalgia e nessun *revival* nel riproporre l'usanza del minestrone comunitario, ma piuttosto la riarticolazione di quell'atto fondativo nel gesto ludico artistico di una performance che profana il passato per cogliere le istanze di un futuro ancora in attesa di compimento. Sulla scia della distinzione avanzata da Aleida Assmann, la *Parata del Minestrone* non assume pertanto la memoria come archivio statico e inerte di tracce e sedimentazioni culturali affidate al mortifero rimpianto di un tempo perduto, ma come archivio vivente capace di attualizzare le latenze del desiderio nella produzione di nuovi atti di appartenenza che inducano il "corpo abitante" ad attivare strategie relazionali di cambiamento (Assmann, 2002).

Posta al centro della tensione memoriale che nutre la doppia polarità della rievocazione del passato e dell'anticipazione del futuro, la *Parata del Minestrone* innesca quindi nella realtà una sospensione spazio temporale che sposta il presente dal modo indicativo della certezza al modo congiuntivo della possibilità: lo "spazio di vita" diventa dunque uno "spazio di gioco", dove le relazioni fra le persone e le cose non appaiono più "come sono", ma "come potrebbero essere", liberando così le loro potenzialità nascoste e la loro disponibilità a essere ripensate in forme inedite di partecipazione, resistenti a qualsiasi omologazione sociale e culturale.

2. Minestroni e Macedonia

Svincolata da ogni obbligo memoriale di natura commemorativa e dall'eterno ritorno di un presente sempre uguale a sé stesso, la *Parata del Minestrone*, nella sua apparizione improvvisa fra le vie delle Vallette, rompe di colpo le consuetudini e scombina le carte, introducendo, nella visione stereotipata della realtà, uno sguardo strabico che, grazie alle potenzialità della performance, ribalta le narrazioni scontate dei luoghi e delle persone che li abitano.

A conferma della sfumatura goliardica del nome, l'irruzione ludica della *Parata* non si pone dunque solo come irriverente parodia del rito, ma come una vera e propria azione anarchica di trasgressione, irriducibile a qualsiasi formalizzazione di ordine etico ed estetico. Anzi, la sua cifra è proprio quella di un'operatività giocosa affrancata da qualsiasi funzionalismo predeterminato, in senso artistico o sociale. In virtù di questa sua autonomia produttiva, la *Parata* non teme pertanto di essere liberamente manipolata e trasgredita, adattandosi di volta in volta, con formidabile mimetismo, alle diverse conformazioni territoriali e alla pluralità dei contesti comunitari che chiedono di essere protagonisti del loro cambiamento.

Lo dimostra in modo emblematico la lunga durata del suo infaticabile nomadismo. Già l'anno successivo al debutto, nel 2006, la *Parata del Minestrone*, in concomitanza con la stagione estiva, si carnevalizza in una stravagante *Parata della Macedonia*, animata da una questua di frutta che sostituisce quella degli ortaggi. Non si tratta tuttavia di un banale mascheramento di facciata. Nella sua nuova veste di *Macedonia*, la struttura del dispositivo si consolida e si rafforza, amplificando l'infrazione teatrale dello spazio e del tempo: il percorso si allunga per comprendere altri luoghi del quartiere, aumentano le persone coinvolte (bambini, giovani, famiglie, anziani, ma anche parrocchie e associazioni locali) e si dilatano i tempi del processo laboratoriale che porta all'allestimento del corteo.

Ma soprattutto cresce il fervore della dimensione partecipativa: si moltiplicano i pupazzi e gli apparati effimeri di paglia che erano stati realizzati collettivamente nella prima edizione; l'offerta della frutta non passa solo per il classico porta a porta, ma prende le forme esilaranti di un lancio liberatorio dalle finestre, atteso in strada dalle acrobazie di grandi lenzuola bianche. L'itinerario codificato e il ritmo del corteo vengono inoltre spesso interrotti da azioni improvvisate dai cittadini, come quando un pensionato dirotta il flusso dei partecipanti verso il cortile interno del palazzo dove abita, per mostrare il suo piccolo altare fiorito per la Madonna: un tesoro di devozione fino a quel momento ignorato a tutti, a cui viene dedicato un canto popolare e una coroncina di paglia.

Specularmente rovesciato, invece, l'assetto e lo stile che la *Parata del Minestrone* sviluppa nel gennaio del 2007, nello sforzo di accogliere e rielaborare le narrazioni e il paesaggio della piccola comunità norvegese di Røros,

radicata nelle memorie operaie di un'identità mineraria storicamente fondante, le cui tracce residuali rischiavano però di perdersi del tutto nella geografia umana e sociale di un presente in repentina trasformazione. Accade dunque che, nel buio e freddo inverno nordico, la parata si conforma ai ritmi silenziosi e assorti della terra imbiancata, illuminata dalla notte. Si sposta così, al frusciare delle slitte sulla neve, il drappello di questuanti che, davanti a ogni casa, allestisce la sua semplice liturgia notturna di luce, con lanterne di ghiaccio e canti tradizionali, a cui le famiglie rispondono con l'intimità semplice e calorosa dell'accoglienza e il dono degli ortaggi che serviranno per la festa del minestrone (questa sì, fragorosa e incontenibile), allestita nella Casa della Cultura cittadina. Al movimento tumultuoso e gioioso della folla si sostituisce dunque l'avanzare quasi impercettibile del piccolo gruppo di performer, all'esplosione dell'euforia la sospensione del raccoglimento, alla *communitas* indistinta del rito pubblico, il rito privato di ogni singola occasione d'incontro e di riconoscimento.

Ancora diversa, nel 2012, la versione della *Parata* che si sviluppa, nuovamente in forma di *Macedonia*, nel quartiere umbertino di piazza Brin a La Spezia. In questo caso, il lavoro di ricucitura fra le persone, i luoghi e l'orizzonte comunitario non riguarda tanto una specifica situazione di margine (come nel caso degli anziani della RSA), e neppure una dimensione memoriale saldamente connotata (come per la cittadina mineraria di Røros), ma piuttosto lo sradicamento di uno spazio storicamente rappresentativo dell'urbanizzazione di primo novecento, dissolto da tempo nella disgregazione del tessuto abitativo contemporaneo, fino a ridursi all'anonimato di una piazza disorientata, letteralmente spartita, pezzo per pezzo (anzi panchina per panchina), fra gruppi eterogenei e reciprocamente diffidenti (le famiglie di antica generazione, la nuova immigrazione magrebina e sudamericana, persone senza fissa dimora). Da snodo nevralgico di aggregazioni e condivisioni urbane, l'elegante Piazza Brin è diventata quindi, nell'immaginario collettivo, zona conflittuale di separazione, luogo *off limits* da evitare, segnato inevitabilmente da una forte stigmatizzazione sociale (piazza pericolosa di spaccio, di delinquenza, di immigrazione, ecc.).

In questo contesto frammentato e compromesso, la *Parata*, ispirandosi alle varietà di frutta che compongono la macedonia, non cerca di assecondare l'approccio paternalistico, vagamente buonista, di una riconciliazione sociale fittizia e impraticabile, ma, al contrario, punta ad accogliere e a esaltare i contrasti socioculturali, ribaltati però di segno nel rovesciamento ludico della performance. Nel gioco teatrale della questua, il principio di separazione che connota l'impronta divisiva della piazza, anziché essere addomesticato in nome di una presunta unità, viene dunque rimarcato (anzi, per certi aspetti enfatizzato) nella reciprocità delle differenze. Solo che, questa volta, la sottolineatura delle distanze non isola le persone nei confini rassicuranti e bellicosi della difesa narcisistica ed esclusiva di sé, ma le apre al riconoscimento dell'altro e delle sue qualità: ogni singolo frutto donato e tagliato

porta con sé i segni della sua origine, ma la macedonia è di tutti, senza distinzioni e appartenenze.

3. Minestrone di comunità

Alla luce di questa sintetica ricognizione su alcune emblematiche metamorfosi della *Parata*, nella doppia variante del *Minestrone* e della *Macedonia*, è evidente che la sua invenzione non può essere liquidata come una semplice trovata originale. Al contrario, il dinamismo eccentrico e imponderabile della sua operatività non immediatamente finalizzata e l'articolazione rigorosa, ma nello stesso tempo ibrida e permeabile, della sua struttura, rende la *Parata* un dispositivo performativo particolarmente adatto ad accogliere la complessità dei processi partecipativi contemporanei a matrice comunitaria, nella loro dimensione fluida, fragile, e per molti aspetti sfuggente.

La conformazione attuale delle più interessanti spinte di *agency* collettiva si presenta infatti alternativa non solo alle comunità tradizionali ad alto potenziale identitario, come pure alla militanza ideologica dell'attivismo del secolo scorso, ma anche a modelli più recenti di associazionismo, connotati da un marcato sforzo di riconoscibilità e di delega istituzionale. Al contrario, il profilo comunitario a cui la *Parata* dà corpo e voce è piuttosto quello di una galassia multiforme di alleanze spontanee di cittadini, tanto luminose quanto difficilmente riconducibili a modelli predefiniti. Si tratta per lo più di aggregazioni informali e temporanee, molto solidali e poco politicizzate: strutturalmente esili, ma estremamente determinate, sostenute dal desiderio concreto di “stare” e “fare” insieme, a partire da problemi da risolvere, nell'orizzonte di un'autonomia produttiva che confluisce in processi co-creativi di azione sociale diretta, al di là del principio di delega ai decisori pubblici.³

La loro contingenza e indipendenza rivela dunque la fisionomia di comunità mimetiche in continua metamorfosi, particolarmente sensibili, nei processi di trasformazione della realtà, all'utilizzo dei linguaggi culturali e performativi, nelle forme materiali e immateriali che di volta in volta emergono rispetto all'urgenza dei bisogni. In altre parole, quello che la *Parata* mette in evidenza è un movimentismo di base che scaturisce dalla gemmazione spontanea di processi auto-attivi, animati dalla coesione di “corpi abitanti” in apparenza deboli, ma assai informati e motivati. La loro credibilità

3. Su questi temi, cari agli studi sulla rigenerazione urbana, si rimanda, per i rapporti con il dispositivo della performance, a Calvaresi C. (2022), “Spazi di comunità e city making”, in Fiaschini F. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma, pp. 151-172; si veda anche, Calvaresi C., Alga C. (2020), “Periferie senza paura e azione sociale diretta”, in Laino G. (a cura di), *Quinto rapporto annuale di Urban@it. Politiche urbane per le periferie*, il Mulino, Bologna, pp. 1-9.

sociale e culturale non si fonda pertanto su una riconoscibilità esteriore di tipo istituzionale, ma su rapporti di prossimità e su relazioni discorsive: su una logica di scambio di saperi e di risorse che non presuppone e neppure ambisce alla specializzazione ma, nello stesso tempo, non va confusa col dilettantismo.

Lo dimostra chiaramente il fecondo innesto, all'interno del dispositivo della *Parata*, della modalità performativa del "baratto", sperimentata per la prima volta, fra il 1974 e il 1975, dall'*Odin Teatret* di Eugenio Barba in Sardegna e nel Salento. Nel contesto antropologico e sociale di quegli anni, il baratto rappresentò il *medium* per sancire lo scambio, e quindi l'incontro, fra due culture e due comunità profondamente diverse: la microsocietà nomade, in ogni luogo straniera, degli attori professionisti, con il suo bagaglio di saperi teatrali, e la società stanziale dei residenti, con il suo patrimonio, in via d'estinzione ma ancora vivo e persistente, di musiche, canti e danze. Invece, nella sua attualizzazione contemporanea, il baratto, pur conservando il principio dell'incontro e dello scambio, non privilegia più il confronto diretto con la tradizione, ma l'invenzione di nuove forme di performatività di gruppo, fondate sulla libera riappropriazione e manipolazione di saperi e memorie svincolate da rigide appartenenze comunitarie.⁴

Si spiega così l'immediata risonanza del baratto nella *Parata del Minestrone*. La sua efficacia si giustifica infatti nel divenire veicolo di quelle pratiche performative di protagonismo e di cittadinanza che, citando De Certau, coltivano l'"invenzione del quotidiano" (2000): un'attitudine ludico sovversiva di consumo e riappropriazione del valore d'uso, ossia della capacità di servirsi liberamente della cultura e dei suoi meccanismi produttivi, attraverso azioni destrutturanti che ne riconvertono il significato e la funzione, verso modelli inediti di coabitazione e di governance, di sviluppo ecologico e di Welfare Culturale.

Ciò che la *Parata del Minestrone* rende visibile è pertanto «un modo di pensare applicato a un modo di agire; un'arte di combinare indissociabile a un'arte di utilizzare» (De Certau, 2000, p. 22), operando trasversalmente fra lavoro e tempo libero: «un'attività astuta, dispersa, che però s'insinua ovunque, silenziosa e quasi invisibile, poiché non si segnala con prodotti propri, ma attraverso le modalità di usare quelli imposti dall'ordine economico dominante» (*ibidem*), così da modificare progressivamente, attraverso le tecniche indiscipline della produzione artistica, gli assetti obbligati dello spazio organizzato.

4. Sull'invenzione del baratto si vedano almeno D'Urso T., Taviani F. (a cura di) (1977), *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-1977*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino; Santoro V. (2017), *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Squilibri, Roma; Acca F. (2013), *Alle origini del baratto. L'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e Teatro», 4, pp. 177-209.

4. Minestrone e Teatro: tre parole

Non è tuttavia solo l'intima corrispondenza con l'attuale morfologia dei processi partecipativi di comunità a caratterizzare l'originalità e l'incisività della *Parata del Minestrone* (o della *Macedonia*). Nella metafora gastronomica del nome si celano infatti alcuni dei tratti e delle istanze che, nel corso del Novecento, hanno fondato, e tuttora alimentano, l'essenza e il valore del teatro, nella sua manifestazione più ostinatamente autentica e radicale.

La prima associazione riguarda l'importanza e la qualità dello scarto. Come è noto, il minestrone non nasce da materie prime pregiate, ma dall'assemblaggio di scarti e nessuna ricetta può imporsi sulle altre, proprio perché tutto dipende dalla stagionalità delle verdure e dalla disponibilità degli avanzi. Allo stesso modo, anche per il teatro non esiste un'unica ricetta: nella sua grammatica più schietta ed elementare (quella che Peter Brook definiva "rozza") (Brook, 1968), il teatro si fa sempre con quello che c'è: con le persone, gli spazi e i materiali che la vita mette a disposizione in quel momento, senza bisogno di uniformarsi a linguaggi o modelli artistici predefiniti. Inoltre, in questa sua obbedienza incondizionata verso la realtà, il teatro non privilegia tanto l'unità e la compiutezza di una rappresentazione ideale quanto l'incorporazione e l'assemblaggio concreto dei suoi scarti: delle sue parole disarticolate, dei suoi gesti scomposti, delle sue sequenze disorganizzate, con sistematica attrazione per le parti più nascoste, rimosse e dimenticate, da cui scaturisce il balenare dell'ignoto e la folgorazione dell'inatteso. Sta dunque nel montaggio degli scarti, nell'associazione non lineare di frammenti in apparenza distanti e incoerenti il segreto del teatro, il suo prendere forma per analogia di azioni incongrue e instabili.

Una rivelazione che si cela soprattutto in ciò che è stato usato e dimenticato, che sembra ormai privo di senso, ma proprio per questo denso di vita e di memoria. È l'*objet trouvé* di Kantor, riemerso dall'angolo buio di noi stessi: rotto, spezzato e deformato, partecipa di quella "realtà del rango più basso"⁵ che, nella sua desolazione e degradazione, costituisce in verità la rivelazione della nostra condizione effimera e transitoria e della sacralità dell'esistenza.

Ma è anche l'oggetto dimenticato del gioco teatrale dell'infanzia caro a Benjamin, proprio perché i bambini:

si sentono irresistibilmente attratti dal residuo, che si tratti di quello che si forma nel lavoro del muratore, del giardiniere o del falegname, del sarto o di chiunque altro. In questi prodotti di scarto essi riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro. Con essi non imitano tanto le opere degli adulti, quanto piuttosto mettono in rapporto tra loro questi materiali di scarto in modi

5. Sulla nozione di realtà del rango più basso, mutuata dal concetto di realtà degradata di Bruno Schulz, si veda Kantor T. (1979), *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, p. 241.

nuovi e imprevedibili. In questo modo i bambini si formano il loro mondo di cose, un piccolo mondo nel grande (Benjamin, 2020).

La seconda prerogativa che accomuna minestrone e teatro riguarda la loro comune povertà: “piatto povero” si dice infatti del minestrone, e “povero” è stato ripetutamente definito il teatro nel corso del Novecento.⁶ Per comprendere bene il significato del termine è tuttavia necessario precisare che, in entrambi i casi, la povertà deve essere intesa sotto due aspetti differenti, sinergici fra loro: la povertà come mezzo, come materia che innerva la pratica del teatro (come le verdure povere di cui si compone il minestrone), e la povertà come fine, come ispirazione e meta a cui deve tendere la ricerca del teatro (come il minestrone, in tavola, diventa il piatto povero condiviso da tutti).

Nella prima accezione, la povertà del teatro coincide con la sua essenzialità: con la verità di un’azione ricondotta al “grado zero” della sua performatività, ossia della sua pura e semplice effettuazione nello spazio, al netto di qualsiasi sovrastruttura rappresentativa e recitativa. Solo così, in questo stato di totale povertà, l’azione teatrale diventa anche atto di *parresia*: un atto sincero di pubblica testimonianza, senza alcuna ostentazione spettacolare. Proprio come nel caso della nascita della *Parata*, quando il corteo spontaneo e sincero dei cittadini si trasforma di colpo in un’alleanza rivoluzionaria di corpi che libera il quartiere dalle sue convenzioni omologanti.

Per ciò che riguarda invece le finalità, la povertà del teatro consiste nel rifiutare l’ostentazione spettacolare, in termini artistici o sociali, riportando l’idea stessa di “fine” al cuore della sua stessa operatività, del suo processo: nessuna finalizzazione di ordine etico o estetico caratterizza infatti azioni trasformative come la *Parata*, se non quella di avere restituito il dispositivo ludico della performance all’uso da parte di tutti, in modo tale che quella libertà di gioco riveli in sé, nel piacere stesso di giocare, le sue potenzialità di cambiamento della realtà.

Infine, la terza associazione che lega il minestrone al teatro tocca il concetto di *ensemble*: se infatti il minestrone è un insieme di ortaggi diversi ridotti a un unico composto, il teatro vive della sinergia performativa fra attori che non si limitano a esprimere i propri talenti individuali, ma concorrono alla coesione e alla sintesi compositiva di gruppo, evocando quella forma drammatica primigenia e fondativa che la memoria del teatro ci ha tramandato nel principio drammaturgico del coro.

6. Il riferimento chiave è ovviamente a Grotowski e al suo *Per un teatro povero*. La prima edizione italiana del libro è del 1970 (Bulzoni, Roma). La più recente edizione dei testi di Grotowski è quella curata da Carla Pollastrelli, in 4 volumi, per La Casa Usher (vol. 1: *Grotowski. Testi. La possibilità del teatro (1954-1964)*, 2015; vol. 2: *Grotowski. Testi. Il teatro povero (1965-1969)*, 2015; vol. 3: *Grotowski. Testi. Oltre il teatro (1970-1984)*, 2016; vol. 4: *Grotowski. Testi. L’arte come veicolo (1984-1998)*, 2016).

In questo senso, se il significato di coro viene poi ulteriormente precisato nella prospettiva dello scarto e della povertà, il concetto riscopre una sua declinazione teatrale, viva e attuale, che risponde pienamente al dispositivo della *Parata*. Lo aveva già intuito con profetica lucidità Mario Apollonio, quando, nel 1947, nella *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro di Milano*, considera il rapporto fra “coro” e “teatro” una prerogativa necessaria e ineludibile per fare della città:

il luogo dove la comunità, adunandosi liberamente a contemplare e a rivivere, si rivela a se stessa; dove s’apre alla disponibilità più grande, alla vocazione più profonda: il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere: di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni (Locatelli, Provenzano, 2017, p. 118).

Nella concezione di Apollonio, il coro non è dunque semplicemente un *ensemble* composto di artisti, ma un vero e proprio dispositivo drammaturgico di comunità: un polo culturale generativo di processi performativi di cittadinanza dove non vige più la distinzione fra attori e spettatori, fra professionisti e amatori, ma prevale l’apporto partecipativo e la condivisione dei saperi dell’intero corpo abitante, in vista della rigenerazione complessiva della *polis*.

Si potrebbe pertanto affermare che, nella sua centralità, la presenza del coro, se da un lato custodisce e trasmette i principi della teatralità, dall’altro li rende disponibili a un utilizzo che travalica i confini stessi del teatro, traducendoli in pratiche comunitarie di *agency* culturale e sociale. Come affermava Sisto Dalla Palma, il valore della polarità drammaturgica fra coro e teatro per il rinnovamento della città

non riguarda solo la permanenza di una comunità teatrale in un ecosistema urbano, ma soprattutto la capacità di essere una sorta di neurotrasmettitore all’interno di questo, ricevendo, elaborando impulsi e restituendoli attraverso un processo che rende significativo, cioè portatore di senso, il rapporto tra un drammaturgo, un ensemble e la collettività che li esprime (Dalla Palma, 1999, p. 75).

In questa direzione, è evidente che la *Parata*, nelle sue diverse metamorfosi, accoglie e rielabora i presupposti di una nuova coralità in cui la matrice teatrale viene ogni volta riassorbita nelle forme culturali di una drammaturgia festiva che non distingue la dimensione artistica da quella sociale e politica, ma tutto concorre a dar corpo alle parole di tutti in un unico atto di responsabilità e di cura verso il bene comune.

5. Epilogo

In uno dei suoi geniali monologhi, Giorgio Gaber ironizzava sul minestrone, preso a modello di sana alimentazione e di estetica gastronomica:

prendiamo per esempio un minestrone, sì un bel minestrone, con dentro tanta roba, tanta verdura, bello anche da vedere, anche come fatto culturale, per dire. Sì, tu ce l'hai lì davanti, fumante, colorato, pieno di sedani, rape, finocchi, carote, eccetera eccetera eccetera ... E mangi, anche perché hai fame e quindi lo mangi. Sì, mangi tutto, anche se non è che del minestrone ti interessa tutto. Certo, non puoi mica metterti lì a selezionare, a dividere con le mani: sarebbe, difficile, scomodo, e anche maleducato. Quindi mangi tutto, anche se in realtà, del minestrone ti interessa [...] A me personalmente, del minestrone interessa la carota, è evidente che mi interessa la carota per le sue proprietà eccezionali d'altronde ben note. La carota, questo prezioso ortaggio, fa bene, irrobustisce il nervo ottico. Sì, fa bene ai bulbi: ti vengono due bulboni che vedi! È importante vedere, anche politicamente: questa vista che cresce, che si sviluppa, individua il nemico da combattere. Sì, e poi, a parte questo, la carota ha anche delle proprietà benefiche particolari per quanto riguarda la materia grigia, la funzione cerebrale, cioè fa bene al cervello, sviluppa l'intelligenza. Quindi uno del minestrone mangia tutto, anche se, in realtà, gli interessano le carote (Gaber, 1974).⁷

Per Gaber, ciò che rende il minestrone detestabile, nel suo pluralismo democratico e inclusivo, è l'insensata costrizione a mangiare tutti i suoi ingredienti, senza possibilità di distinguere e assimilare solo ciò che piace: quello che, come le carote, si ritiene di maggiore beneficio. Anzi, il minestrone, in combutta con il corpo, rischia di fare ancor peggio, trattenendo nella digestione le parti che più disgustano, magari proprio i piselli, a discapito delle carote:

Ma i piselli cosa li trattiene a fare? A me dei piselli non me ne frega niente, e magari lui trattiene i piselli. Ma il pisello è banale, è anticulturale! No, io non capisco perché lui deve trattenere quello che vuole lui e non quello che io so che mi fa bene. A me i piselli fanno schifo, per esempio, e butta via le carote che sono così rivoluzionarie... Maledizione, guarda che corpo stupido! (Gaber, 1974).⁸

Nel suo icastico sarcasmo, il *Minestrone* di Gaber evidenzia pertanto un ultimo e decisivo aspetto della *Parata*, e più in generale del teatro: la sua natura scomoda e conflittuale. Per quanto spesso connotate da una trascinate e caotica esuberanza festiva, le azioni di drammaturgia comunitaria e di Teatro Sociale non puntano in realtà all'ingenua celebrazione identitaria di un'ap-

7. Gaber G. (1974), *Il minestrone*, in *Per oggi non si vola*, traccia 3, Carosello Records, trascrizione della registrazione.

8. *Ibidem*.

pagante fusionalità culturale dove tutto e tutti partecipano indistintamente al bene comune, ma, all'opposto, rendono visibili i margini e le fratture, i luoghi e i segni del disagio, del dissenso e delle distanze, dando voce anche alla fatica, alla tristezza e alla rabbia. D'altra parte, a ben vedere, lo scarto è sempre il residuo di una separazione e di un rifiuto, la povertà implica la rinuncia e la corallità non opacizza, ma mette in risalto le differenze.

In altre parole, il desiderio aggregativo e le spinte trasformative che la *Parata del Minestrone* innesca e rende visibili nelle complesse geografie della vita comunitaria, non prefigurano le forme illusorie di un mondo possibile in cui le diversità e gli antagonismi si annullano in una sorta di edenica riconciliazione collettiva: gli spazi sottratti o negati, i contesti divisivi, le situazioni di isolamento non si risolvono quindi in generiche situazioni di partecipazione, ma in situazioni di relazione. In questa direzione, lo spazio creativo generato dal *Minestrone* non è più proprietà esclusiva di qualcuno e neppure luogo anonimo di tutti, ma spazio di reciproco confronto e ascolto, tanto più intenso e autentico quanto più la collaborazione risulta difficile e improbabile.

Nella *Parata del Minestrone*, dunque, non è possibile mangiare solo le carote, separandole dai piselli, ma non si cerca neppure di frullare tutto in un'unica poltiglia: si tratta invece di gustarle insieme, l'una e l'altra, nel contrasto dei sapori e nel reciproco valore nutritivo. Certo, è probabile che la mente, di fronte alla proposta di provare cibi che tende a rifiutare, faccia resistenza psicologica, accampando le sue più razionali giustificazioni, ma per fortuna il corpo è meno sofisticato e, specie quando ha fame, digerisce tutto. Proprio come il teatro, che, come è noto, è per eccellenza l'arte dei corpi: stupido corpo, benedetto corpo.

Bibliografia

- Acca F. (2013), *Alle origini del baratto. L'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e Teatro», 4, pp. 177-209.
- Assmann A. (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna.
- Benjamin W. (2020), “Libri per l'infanzia vecchie e dimenticati”, in Schiavoni G. (a cura di), *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giometti & Antonello, Macerata, pp. 17-18.
- Brook P. (2002), *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano.
- Calvaresi C. (2022), “Spazi di comunità e city making”, in Fiaschini F. (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma, pp. 151-172.
- Calvaresi C., Alga C. (2020), “Periferie senza paura e azione sociale diretta”, in Laino G. (a cura di), *Quinto rapporto annuale di Urban@it. Politiche urbane per le periferie*, il Mulino, Bologna, pp. 1-9.
- Dalla Palma S. (1999), *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.
- De Certau M. (2000), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Milano.

- D'Urso T., Taviani F. (a cura di) (1977), *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-1977*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino.
- Locatelli S., Provenzano P. (2017), "Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della città di Milano, in «Politecnico», gennaio-marzo 1947", in Locatelli S., Provenzano P. (a cura di), *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Pagliarino A. (2011), *Teatro, comunità e capitale sociale: alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Fabris M.R., Pagliarino A. (2019), *Caravan Next. A Social Community Theatre Project: Methodology, Evaluation, Analysis*, FrancoAngeli, Milano.
- Rossi Ghiglione A., Pontremoli A., Pagliarino A. (a cura di) (2011), *Fare teatro sociale*, Dino Audino, Roma.
- Santoro V. (2017), *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Squilibri, Roma.
- SCT Centre (2023), *20 anni di Teatro Sociale e di Comunità. La storia di SCT Centre (2003-2023)*, Torino.
- Tomasello D. (a cura di) (2018), *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola.

4. Gioco dell'OCA Remix

di *Oliviero Ponte di Pino*¹

Casella 1. Le regole del gioco

Questo testo si può leggere o giocare in vari modi:

- in sequenza, dalla prima all'ultima casella;
- a ritroso, dall'ultima alla prima casella;
- munendosi di un dado e avanzando del numero di caselle, determinato dal punteggio di ogni lancio;
- seguendo le istruzioni nell'ultima riga di ogni casella.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 15.*

Casella 2. Il Nuovo e Molto Dilettevole Giuoco dell'Oca

Nel 1580 Francesco I de' Medici donò al Reggente di Spagna un tabellone con il *Nuovo e Molto Dilettevole Giuoco dell'Oca*, accompagnato da due dadi, un teschio, una coda, un ponte, un labirinto o un'oca.

Il Gioco dell'Oca ha origini antichissime: forse nell'antico Egitto, forse in Cina, con un gioco chiamato *Shing Kunt t'o* (ovvero "la promozione dei mandarini"), forse *Snake and Ladders*, assai diffuso in area anglosassone... C'è chi sostiene che sia stato inventato dai Templari che proteggevano i pellegrini in cammino verso Santiago de Compostela. È un percorso iniziatico, un insegnamento sulla vita, sul destino e sulla sua casualità.

Nella forma tradizionale più diffusa, il percorso ha 63 caselle in forma di spirale – o forse è un labirinto, o forse un serpente che si morde la coda, il mitico *ouroboros*. A ogni turno, ciascun giocatore avanza di un numero di

1. Presidente dell'Associazione Culturale Ateatro ETS e docente all'Accademia di Belle Arti di Milano.

caselle determinato dal lancio dei due dadi. Ogni 9 caselle è raffigurata un’oca: chi atterra su una di quelle caselle, avanza di un numero di caselle pari al punteggio ottenuto all’ultimo lancio; per evitare che il giocatore che ottiene 9 con il primo lancio arrivi immediatamente alla fine del percorso, se con i due dadi ha totalizzato 6 e 3 arriva alla casella 26, mentre se ha totalizzato 5 e 4 va alla casella 53. Chi arriva alla casella 6 (“il ponte”) paga la posta e va alla casella 12; alla casella 19 (“casa” o “locanda”) paga la posta e resta fermo per un turno; alle caselle 31 (“pozzo”) e 52 (“prigione”) rimane fermo finché non arriva un’altra pedina, che viene a sua volta “imprigionata”; alla casella 42 (“labirinto”) paga la posta e torna alla casella 39; alla casella 58 (“lo scheletro”, ovvero la morte) paga la posta e riparte dalla casella di partenza. Per vincere è necessario arrivare esattamente sulla casella 63. Chi la supera con il lancio dei dadi, torna indietro di un numero di caselle pari a quanto la somma dei due dadi oltrepassa la casella finale. Il risultato del gioco è totalmente determinato dal caso.²

Pare che Filippo II abbia apprezzato il dono.

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Lucio Argano & vai alla casella 4.*

Casella 3. Lo sapevate che... | Ascensore sociale

VIOLA: Lo sapevate che in Italia per un bambino che nasce nel 2021 in una famiglia povera ci vorranno cinque generazioni per raggiungere il reddito medio? Che vuol dire che alle condizioni attuali lui non lo raggiungerà mai, e nemmeno i suoi figli, e nemmeno i suoi nipoti, e neppure i suoi pronipoti. Ma... i figli dei suoi pronipoti potranno finalmente avere una vita media.

FABRIZIO: Ma sarà nel 2080!

VIOLA: Sì! Trent’anni fa non era così. Si chiama ascensore sociale e in Italia è quasi fermo.³

→ *Vinci/Perdi 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 6.*

Casella 4. Un testamento stravagante

Sono numerosi i romanzi e i film che si ispirano al Gioco dell’Oca, magari senza dichiararlo, come *Rat Race* (2001) diretto da Jerry Zucker, prota-

2. Per le numerose varianti del Gioco dell’Oca vedi il sito www.giochidelloca.it/, curato da Luigi Ciompi e Adrian Seville, con un database a oggi di 2.890 tabelloni.

3. Dal copione dello spettacolo *OCA. L’arte che allena il pensiero*. Per saperne di più sulla mobilità sociale: oecv.org.

gonisti Rowan Atkinson e Whoopi Goldberg, che a sua volta è un remake di *Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo* (1963), che a sua volta riprende *Il testamento di uno stravagante* (1899), un romanzo dove Jules Verne racconta di una gara, scatenata appunto da un insolito testamento, che mette sette concorrenti l'uno contro l'altro in una gara dove gli Stati Uniti diventano il tabellone di un gigantesco Gioco dell'Oca.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 5.*

Casella 5. Infotainment

Nel 1638 il francese Pierre Marriette inventò il primo Gioco dell'Oca didattico di cui si sia conservata memoria, il *Jeu Chronologique*, per insegnare la storia. Da allora la spirale è stata utilizzata per insegnare la geografia, le arti della guerra, l'araldica...

Negli anni Novanta un documentarista del "National Geographic", Bob Heyman, iniziò a utilizzare il neologismo *edutainment* per indicare la possibilità e la necessità di insegnare e imparare divertendosi. L'idea non era nuova: il gioco è per esempio al centro del metodo pedagogico di Maria Montessori.

Anche Marshall McLuhan aveva puntato nella stessa direzione: «È fuorviante ipotizzare che ci sia una differenza fondamentale tra educazione e intrattenimento. Questa distinzione serve semplicemente a sollevare la gente dalla responsabilità di approfondire la questione» (1967). Per l'autore di *Galassia Gutenberg*, chi distingue intrattenimento e educazione forse non sa che l'educazione deve essere divertente e il divertimento dev'essere educativo. Con l'avvento della rete (e dell'*e-learning*) e del *gaming*, le potenzialità dell'*edutainment* si sono enormemente diffuse, anche in relazione a tematiche complesse e sensibili.

Fondamentale nell'*edutainment* è la centralità di chi impara, il piacere di apprendere, l'utilità di quello che si impara, con gli eventuali benefici economici e sociali che ne derivano. Complementari a questo approccio sono il *learning by doing*, ovvero "apprendere facendo", un approccio attivo alla conoscenza che non dà nulla per scontato, l'acquisire conoscenza attraverso scambi informativi, l'apprendimento in gruppo.

Ma i giochi sono impregnati di ideologia e dunque non sono mai "puro intrattenimento": "il ludico è sempre politico". Come spiega Bown (2022), il potenziale sovversivo dei giochi "dipende dall'uso del godimento da essi generato" e mentre li usiamo plasmano le forme del nostro desiderio.

→ *Vinci 3 chili di sale in zucca & vai alla casella 8.*

Casella 6. Quiz | Impronta di carbonio

A livello di impronta di carbonio (o impronta ecologica) qual è l'impatto ambientale a parità di peso di un piatto di lenticchie rispetto a una bistecca di carne bovina?

- a) La metà.
- b) Dieci volte inferiore.
- c) 50 volte inferiore.

La risposta esatta è la c)

(Viene srotolato un lungo foglio di carta con delle impronte di piedi)

Per un piatto di lenticchie è necessario solamente un cinquantesimo degli alberi necessari ad assorbire i gas serra emessi per avere una bistecca nel nostro piatto.

Dobbiamo quindi evitare la carne e mangiare solo lenticchie? No! Dobbiamo però essere consapevoli delle ricadute dei nostri comportamenti e porvi attenzione in tutti gli ambiti della nostra vita: i trasporti, l'abbigliamento, l'alimentazione, la gestione delle utenze domestiche... Online sono disponibili molti servizi che ci danno le giuste indicazioni su come rendere virtuoso il nostro stile di vita.

→ *Perdi 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 11.*

Casella 7. Il Ponte

→ *Perdi 1 chilo di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Fabrizio Fiaschini, lancia il dado e torna indietro del numero di caselle indicato dal dado.*

Casella 8. Che cosa vuol dire giocare

Roger Caillois identifica alcune caratteristiche del gioco: la libertà dei giocatori e l'incertezza dell'esito, e l'essere improduttivo, regolato, fittizio. Riduce così i giochi a quattro modalità fondamentali: *agon, mimicry, ilinx, alea.*

La competizione, la guerra, la lotta. Vincitori e vinti.

L'imitazione, il travestimento, la mimetizzazione, la maschera. La rappresentazione.

La vertigine, l'ebbrezza, uscire dall'io, la perdita del controllo. Il dionisiaco.

Il caso, l'azzardo. L'imprevedibile.

Il gioco è – o meglio può essere, in diverse gradazioni – tutto questo.

Anche il teatro è un gioco, basato soprattutto sulla *mimicry*, a volte con qualche spruzzata di *ilinx* e un vago ricordo di *alea*, rappresentato dal “qui e ora” dell’evento, ovvero l’imprevedibilità dell’improvvisazione.

In teatro di solito manca l’*agon*. L’autore, il regista, gli attori sanno già come andrà a finire. E spesso anche il pubblico lo sa o lo indovina prima che cali il sipario...

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 32.*

Casella 9. Lo schema vuoto

Lo “schema vuoto” è un’idea drammaturgica delineata per punti, che viene messa in azione per riempire quella traccia. Per Michel Foucault sarebbe un “dispositivo”, per un produttore radiofonico o televisivo sarebbe forse un “format”.

Molte delle azioni teatrali di Giuliano Scabia sono basate su schemi vuoti: il punto di partenza è un piano d’azione la cui realizzazione varia a seconda dei luoghi, delle circostanze, delle figure coinvolte nella scrittura e nella realizzazione, e naturalmente del pubblico che partecipa all’esperienza.⁴

Nel corso della sua storia, *SCT Centre* ha usato e ideato diversi dispositivi: la narrazione teatrale e di comunità (a partire da interviste, testimonianze, letture), la parata con festa finale, la camminata nell’ambiente naturale o in spazi urbani (la “drammaturgia dei passi”), il baratto (ripreso dall’*Odin Teatret*), il “minestrone di comunità”... E naturalmente *OCA*, il gioco dell’oca teatralizzato nelle sue diverse applicazioni.

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 18.*

Casella 10. Tre format di performance su temi sensibili della contemporaneità

OCA. L’arte che allena il pensiero (2020-2021). Un percorso ludico e artistico di *capacity building* orientato allo sviluppo del pensiero critico dei cittadini.

OnStage (2022). Un progetto di *public engagement* interdisciplinare e interattivo, che mira a contrastare le discriminazioni basate sull’orientamento sessuale.

4. Uno dei grandi cicli romanzeschi di Giuliano Scabia, l’“ocaromanzo” pubblicato da Einaudi, ha per protagonista Nane Oca.

Green Ethics – Green Experience Through Theatre Inspiring Communities (2023). Sviluppa iniziative culturali di impegno civico per creare consapevolezza sul cambiamento climatico e promuove il pensiero critico e la proattività dei cittadini europei rispetto al Green Deal europeo.

→ *Vinci 3 chili di sale in zucca & vai alla casella 3.*

Casella 11. Vita quotidiana | Gentil sesso, di colore e non udente

Hai usato le espressioni “gentil sesso”, “di colore”, “dell’altra parrocchia”, “non udente”? Non puoi dire “donna”, “nero”, “omosessuale”, “sordo”?

Ti imbarazza?

Allora forse il problema è tuo...

→ *Perdi 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 20.*

Casella 12. Locanda

→ *Ti è venuta fame, a furia di camminare. Vinci 1 chilo di sale in zucca, vai alla casella 7 e scegli il menù.*

Casella 13. Attivismo culturale e ironia

Alberto Pagliarino è regista, autore, attore, oltre che ideatore e project manager di diverse iniziative di *SCT Centre*. Il “minestrone di comunità” è una sua idea. Spiega:

Credo che alla fine il grande tema del fare teatro e arte al di fuori dei contesti squisitamente culturali abbia due volti:

- da una parte l’idea che ha del teatro chi non si occupa di teatro e che in questi casi rappresenta la nostra committenza;
- dall’altra gli strumenti e le competenze necessari per fare arte con qualità al di fuori di spazi, di contesti e di obiettivi ai quali noi artisti non siamo abituati.⁵

Alcuni degli spettacoli che Pagliarino ha realizzato fuori da *SCT Centre* nascono dalla contaminazione del teatro con il giornalismo d’inchiesta. *Pop*

5. Si veda: www.ateatro.it/webzine/2022/05/30/poetica-competenze-finanziamenti-nei-progetti-del-social-community-theater-center/.

Economix Live Show è “il grande show della finanza che ha innescato la crisi”. *Blue Revolution* racconta “l’economia ai tempi dell’usa e getta” e dell’abuso della plastica.

Sono frutto del lavoro dell’Associazione Pop Economix, che vede la collaborazione di un teatrante come Alberto Pagliarino con giornalisti come Nadia Lambiase (esperta di economia) e Paolo Piacenza (che si occupa di temi economici e sociali). La sfida è affrontare argomenti “tristi” come la crisi economica e la crisi ambientale in forma avvincente e spettacolare, senza banalizzare contenuti complessi e considerati appannaggio degli specialisti.

Dietro a questa “divulgazione teatrale” c’è una vocazione pedagogica ispirata a un impegno civile.

Quello di Alberto Pagliarino è attivismo culturale condito di ironia.

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 14.*

Casella 14. Come si gioca a OCA

Lo “schema vuoto” di *OCA: l’arte che allena il pensiero* (poi ripreso nel 2022 per *OnStage* e successivamente per *Green Ethics*) prevede in primo luogo la scelta di un tema o di un focus da parte di *SCT Centre*: la discriminazione e le disuguaglianze, il cambiamento climatico e la sostenibilità...

Segue una fase di studio e ricerca, attingendo alle fonti scientifiche sui temi da affrontare. Successivamente questo materiale prende una forma narrativa, teatrale o giocosa: brevi scene, con il supporto delle musiche e degli oggetti necessari, che vengono abbinati alle caselle del gioco, che possono assumere diverse tipologie: “Quiz”, “Lo sapevate che...”, “Storie vere”, “Icone del nostro tempo”...

Lo spazio – un cortile, una piazza o un giardino pubblico, oppure una palestra, un teatro o un auditorium – viene perimetrato con caselle colorate (100 × 70 cm): per *OCA* gli studenti dell’Accademia di Belle Arti di Torino ne hanno realizzate 50, ma il format è adattabile ed è possibile utilizzare solo una parte delle caselle (in questo caso, sono 33). Il campo di gioco ha come limite esterno il percorso da esplorare.

Il pubblico viene diviso in due squadre, che si sfidano nel percorso, spinte dai lanci di un grande dado. Nel corso della partita, le squadre possono accumulare o perdere chili di sale in zucca sulla base delle loro risposte ai quiz e di altri eventi *bonus/malus* nel corso del gioco.

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 21.*

Casella 15. La locandina di OCA. L'arte che allena il pensiero

- Ideatore e Project Manager: Alberto Pagliarino
- Organizzatore sviluppo di comunità: Silvia Cerrone
- Drammaturgia e Regia: Alessandra Rossi Ghiglione
- Esperti tecnologici e contenuti: Maurizio Bertolini, Emanuela Ovcin
- Comitato esperti: Silvia Cerrone, Tiziana Ciampolini, Edoardo Frezet, Alberto Pagliarino, Francesco Pongiluppi, Donatella Sasso, altri in via di definizione.
- Conduttori laboratori di TSC: Maurizio Bertolini, Viola Zangirolami
- Comunicazione: Cecilia Allegra
- Partner principali: Corep+SCT Centre, Polo del '900, Snodi, Air, Accademia Albertina)

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 13.*

Casella 16. Il pozzo

→ *Perdi 1 chilo di sale in zucca. Torna alla casella 10.*

Casella 17. La partecipazione

Il meccanismo partecipativo di *OCA* viene innescato in diverse modalità. I cittadini vengono ingaggiati sia nella fase dell'elaborazione drammaturgica, sia come performer, sia come spettatori attivi.

Nella fase di ricerca e studio, vengono coinvolti gruppi di cittadini per focalizzare, approfondire e discutere i temi e i personaggi da inserire nella performance. Alla fase preparatoria di *OCA* nel 2020-2021 al Polo del '900 di Torino, hanno partecipato ai laboratori diversi studenti e studentesse delle scuole superiori, i "Giovani del Polo" e i ricercatori dell'Associazione AIR (Atelier Ideas & Research).

Nel corso dello spettacolo possono esibirsi in veste di performer, dopo un laboratorio o un breve periodo di prove, gruppi di cittadini: per esempio un coro, ma anche – come nel caso di Torino – un gruppo di donne italiane e migranti attivo nel territorio.

Infine, la performance è basata sul coinvolgimento attivo del pubblico, ingaggiato dal meccanismo ludico.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 10.*

Casella 18. La libertà è partecipazione?

La partecipazione culturale presuppone (e crea) cittadini attivi. Non solo allievi a cui trasmettere nozioni e tecniche, sudditi da indottrinare, consumatori ai quali far comprare oggetti del desiderio (indotto). Sempre più spesso i cittadini vengono coinvolti in processi di co-progettazione e co-creazione, con il coinvolgimento di soggetti diversi, reso possibile anche da forme di “individualismo cooperativo e altruistico”, ovvero il pensare a sé e vivere con gli altri (Beck, 2013). Ma la partecipazione comporta anche qualche rischio, come nota Claire Bishop:

Nelle diverse epoche, l'arte partecipativa ha preso forme diverse [...] Oggi la sua diffusione accompagna le conseguenze del crollo del comunismo reale, l'assenza di un'alternativa realistica di sinistra, l'emergere di un consenso “post-politico” e la sottomissione pressoché totale al mercato delle arti e dell'istruzione. Ma c'è un paradosso: ora in Occidente la partecipazione ha molto in comune con l'agenda populista dei governi neoliberali. Gli artisti che utilizzano i meccanismi partecipativi si oppongono esplicitamente al neocapitalismo liberale (in contrasto con l'individualismo e la società dei consumi), senza accorgersi che molti altri aspetti di queste forme artistiche si accoppiano con un'efficacia ancora maggiore alle forme più recenti del neoliberalismo (creazione di reti, mobilità, progettualità, emozionalità). (Bishop, 2015, pp. 276-277)

La cultura in generale e soprattutto la partecipazione si pongono contemporaneamente due obiettivi inconciliabili: da un lato creare comunità, dall'altro sviluppare lo spirito critico. È l'equilibrio difficile della democrazia. Che deve essere in grado di far emergere e di gestire le contraddizioni e i conflitti che attraversano la società, alla ricerca di una possibile sintesi.

Perdi 1 chilo di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Giulia Alonzo & vai alla casella 26.

Casella 19. Labirinto

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca. Leggi in questo volume l'intervista ad Alessandra Rossi Ghiglione & vai alla casella 23.*

Casella 20. Icone | Piero Calamandrei

È un giurista, antifascista. Durante il fascismo è uno dei 15 professori universitari su 1.251 in tutta Italia a rifiutarsi di sottoscrivere una lettera di sottomissione a Mussolini. È uno dei padri della nostra Costituzione.

Il 26 gennaio 1955 tiene a Milano un famoso discorso, per un pubblico di giovani studenti.

Nella nostra Costituzione c'è un articolo, che è il più importante di tutta la Costituzione, il più impegnativo soprattutto per voi che avete l'avvenire davanti. Dice così:

«È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli, di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana».

Rimuovere gli ostacoli che impediscono il pieno sviluppo della persona umana. Quindi dare lavoro a tutti, dare una giusta retribuzione a tutti, dare la scuola a tutti, dare a tutti gli esseri umani dignità di essere umano. [...] Una democrazia in cui non ci sia questa uguaglianza di fatto [...] non è una democrazia in cui tutti i cittadini veramente siano messi in grado di concorrere alla vita della Società [...].

C'è una parte della nostra Costituzione che è una polemica contro il presente, contro la Società presente.

Perché quando l'Articolo 3 vi dice: «È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli che impediscono il pieno sviluppo della persona umana», riconosce, con questo, che questi ostacoli oggi ci sono, di fatto e che bisogna rimuoverli. Dà un giudizio, la Costituzione, [...] contro l'ordinamento sociale attuale, che bisogna modificare, [...]

Ma vedete... La Costituzione è un pezzo di carta, la lascio cadere e non si muove. Perché si muova bisogna ogni giorno rimetterci dentro il combustibile. Bisogna metterci dentro l'impegno, lo spirito, la volontà di mantenere queste promesse, la propria responsabilità.

[...] Mi viene sempre in mente quella vecchia storiella, [...] di quei due emigranti, due contadini che traversavano l'oceano, su un piroscampo traballante. Uno di questi contadini dormiva nella stiva e l'altro stava sul ponte e si accorgeva che c'era una gran burrasca, con delle onde altissime e il piroscampo oscillava.

Allora, impaurito, domanda a un marinaio: «Ma siamo in pericolo?».

E questo dice «Secondo me, se continua questo mare, tra mezz'ora il bastimento affonda».

Allora lui corre nella stiva a svegliare il compagno: «Beppe, Beppe, Beppe».

«Che c'è?»

«Se continua questo mare, tra mezz'ora, il bastimento affonda.»

E quello risponde: «Che me ne importa, non è mica mio!».

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 22.*

Casella 21. Le regole di OCA

OCA ha adattato alcune regole del tradizionale Gioco dell'Oca. Per esempio:

- è diminuito il numero di caselle;
- si lancia un solo dado;

- le due squadre, oltre che muoversi lungo il percorso, possono accumulare o perdere punti;
- i due segnaposti vengono sostituiti da spettatori che si alternano nel corso della partita.

→ *Perdi 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 17.*

Casella 22. Quiz | Chi fa più volontariato?

In Italia fa più volontariato chi:

- a) Ha un reddito più alto della media.
- b) Ha una fruizione culturale più frequente.
- c) Ha almeno uno dei due genitori che ha fatto volontariato nella vita.

La risposta esatta è b).

Cultura, istruzione e la buona cittadinanza sono strettamente legati. Un Paese che investe in cultura è un Paese che investe anche in un cittadinanza attiva e impegnata. Ma non solo! La stessa ricerca sottolinea come chi fa volontariato abbia anche un benessere percepito più elevato. Allora che aspetti? In Italia sono già 1,7 milioni i volontari attivi.

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 25.*

Casella 23. Labirinto

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Giulia Innocenti Malini & vai alla casella 20.*

Casella 24. Cultura e democrazia

Nel giugno del 2023 la Commissione Europea ha pubblicato il report indipendente *Culture and Democracy: the evidence*.⁶ La ricerca, commissionata dal *Directorate-General for Education, Youth, Sport, and Culture*, aveva l'obiettivo di valutare il rapporto tra la partecipazione alle attività culturali e l'impegno civico, la partecipazione e la coesione sociale. A partire da 298 ricerche in 54 paesi (e poi concentrandosi su 74 studi), mettendole a confronto con i dati dell'Indicator Framework of Culture and Democracy e di Eurostat,

6. Per approfondimenti si rimanda alla pagina: op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/07370fba-110d-11ee-b12e-01aa75ed71a1/language-en.

gli studiosi guidati da William Hammonds di ECORYS sono giunti alla conclusione che (Hammonds, 2023) la partecipazione alle attività culturali rafforza la democrazia e la coesione sociale in modi diversi. Tra i benefici della partecipazione ad attività culturali figurano:

- maggiore probabilità di votare, fare volontariato e di partecipare ad attività, progetti e organizzazioni della comunità;
- lo sviluppo di atteggiamenti sociali positivi, associati a valori e identità civici e democratici, quali il senso di appartenenza alla comunità, la tolleranza, la fiducia e l'empatia nei confronti di persone di origini diverse;
- lo sviluppo di abilità e competenze personali e sociali come l'auto-espressione, la capacità di ascoltare gli altri, di capire prospettive diverse e di facilitare la risoluzione dei conflitti, tutte essenziali per il buon funzionamento delle democrazie. Tali abilità e competenze consentono alle persone di essere cittadini più attivi, forti e coscienti.

Le attività culturali contribuiscono a formare il capitale sociale, il collante che tiene insieme le comunità; contribuiscono a creare fiducia, tolleranza, solidarietà e coesione.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Rossana Becarelli & vai alla casella 18.*

Casella 25. L'Uomo Ragno

(Si mostra l'icona dell'Uomo Ragno)

L'Uomo Ragno è un ragazzo che si trova ad avere un grande potere dopo che lo ha punto un ragno radioattivo. È molto forte, si arrampica sui muri e lancia ragnatele dai polsi. E sfreccia tra i grattacieli di New York. E l'Uomo Ragno ha 16 anni e non sa che fare di questo suo potere.

Suo zio gli dice: «Peter, ricordati che da grandi poteri derivano grandi responsabilità».

E lui diventa l'Uomo Ragno.

Da grandi poteri derivano grandi responsabilità. E questo vale per i super eroi e pochi altri.

Ecco, la cittadinanza attiva è esattamente il contrario: se tutti si prendono una responsabilità, se ti prendi una responsabilità acquisisci un potere.

Per *cittadinanza attiva*, o *attivismo civico*, si può intendere sinteticamente l'insieme di forme di auto-organizzazione che comportano l'esercizio di poteri e responsabilità al fine di rendere effettivi diritti, tutelare beni comuni e sostenere soggetti vulnerabili. Le associazioni di consumatori, i gruppi di autoaiuto, le organizzazioni di volontariato, le iniziative civiche su Internet,

i gruppi per gli orti urbani, i movimenti per i diritti dei migranti, sono solo alcune delle forme che l'attivismo civico assume.

L'attivismo civico è un modo di acquisire il potere di cambiare le cose.

→ *Vinci 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 28.*

Casella 26. Il potere dell'ignoranza

Nel 1999 David Dunning e Justin Kruger hanno identificato una distorsione cognitiva che porta con sé un paradosso: hanno scoperto che la consapevolezza dei limiti delle nostre conoscenze avvantaggia gli ignoranti.

I due ricercatori americani hanno messo in relazione i punteggi reali e quelli percepiti da un gruppo di studenti di *college* a un esame: gli studenti che hanno una minore competenza reale tendono a sopravvalutare la loro performance, mentre quelli che hanno maggiore competenza fanno stime più realistiche o tendono a sottovalutarla.

Gli individui poco esperti e poco competenti non hanno consapevolezza delle proprie conoscenze e capacità. Le persone competenti hanno invece una maggiore consapevolezza dei limiti delle loro conoscenze e perciò coltivano lo spirito critico. Sono dunque inclini a dubitare del proprio sapere e tendono più facilmente a fidarsi delle opinioni altrui. La certezza ha più forza del dubbio. Grazie all'“effetto Dunning-Kruger”, l'ignorante risulta più convincente dell'esperto. Per dirlo con lo Shakespeare di *Come vi piace*, «Il saggio sa di essere stupido, è lo stupido invece che crede di essere saggio».

Le domande in apparenza ingenue di *OCA* sono state concepite per mettere in discussione luoghi comuni, pregiudizi, fake news. Insomma, per generare dubbi e sviluppare lo spirito critico. Con qualche rischio.

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 30.*

Casella 27. La morte

→ *Perdi 3 chili di sale in zucca & riparti dal Via!*

Casella 28. Vita quotidiana | Il bias della disponibilità

MAURIZIO: La Terra è piatta!

ALBERTO E FABRIZIO: Sì!

MAURIZIO: Gli umani non sono mai stati sulla Luna.

ALBERTO E FABRIZIO: Vero!

MAURIZIO: Le strisce degli aerei servono per avvelenarci.

ALBERTO E FABRIZIO: Assassini!

VIOLA: La scienza ha finalmente dimostrato che le donne sono più predisposte per lavori come la maestra e l'infermiera! Clicca qui per saperne di più.
(*Alberto clicca sull'occhio di Fabrizio che urla di dolore e sorpresa*)

MAURIZIO: Il coronavirus non esiste.

ALBERTO E FABRIZIO: Toh! (*fanno gesto dell'ombrello*)

VIOLA: Ma dove l'hai sentito?

FABRIZIO (*brescno*): Me l'ha detto mio cugino...

ALBERTO E FABRIZIO (*veneto*): L'ho sentito al bar...

FABRIZIO (*pmontese*): Mi sembra che l'ho sentito alla radio.

ALBERTO (*siculo*): L'ho letto su Facebook.

VIOLA: Daniel Kahneman, Premio Nobel, ha dimostrato che tendiamo a credere di più a un'informazione sentita più volte da fonti diverse, in tempi diversi, indipendentemente da quanto la fonte sia attendibile. Si chiama bias della disponibilità. È successo anche a te vero? Almeno una volta nella vita... Pensaci su!⁷

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 31.*

Casella 29. La complessità

I saperi e le tecnologie si moltiplicano, la quantità di dati e informazioni prodotta dall'umanità (e dai suoi dispositivi) continua a crescere. La realtà in cui viviamo si sta facendo sempre più difficile da decifrare e ci pone sfide dal sapore apocalittico, che appaiono insieme gigantesche e frammentate. È la complessità, dalla parola latina *complexus*, "ciò che è tessuto insieme", di cui parla Edgar Morin:

I componenti sono diversi, ma occorre guardare all'intera figura come un arazzo. Il vero problema (della riforma del pensiero) è che abbiamo imparato troppo bene a separarci. Meglio imparare a relazionarsi. Relazionarsi, intendo dire non solo stabilire una connessione da un estremo all'altro, ma stabilire una connessione che sia ad anello. Inoltre, nella parola "relazione", c'è il "re": è il ritorno del ciclo su sé stesso. Ma il ciclo è autoproduttivo. (1995, p. 108)

Con un paradosso, aggiunge Morin: «Se si potesse definire la complessità in maniera chiara, ne verrebbe evidentemente che il termine non sarebbe più complesso» (*ibidem*).

Ovvero, come aveva sintetizzato George Bernard Shaw, «Per ogni problema complesso, c'è sempre una soluzione semplice. Che è sbagliata». Ed è la proposta politica che di solito fa vincere le campagne elettorali.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Claudio Bernardi & vai alla casella 33.*

7. Dal copione dello spettacolo *OCA. L'arte che allena il pensiero*.

Casella 30. La Piramide dell'Apprendimento

La Piramide dell'Apprendimento (*Learning Pyramid*)⁸ è un modello teorico che classifica le varie modalità di apprendimento sulla base della conservazione delle conoscenze apprese. Venne proposta per la prima volta nel 1946 e successivamente rivista nel 1954 dall'educatore americano Edgar Dale, a partire dall'osservazione delle reazioni ai film dei suoi studenti e studentesse.

Il modello della Piramide della Conoscenza venne sviluppato nei primi anni Sessanta dal National Training Laboratories Institute (un centro per lo studio della psicologia comportamentale), per essere poi ripreso in numerose varianti. Viene rappresentato graficamente con una piramide a 7 livelli: alla base ci sono le forme di apprendimento che si ritenga abbiano maggiore efficacia nella ritenzione della conoscenza, al vertice quelle che si considerano meno efficaci.

1. Lezione frontale (5%): la forma di apprendimento più passiva, basata unicamente sull'ascolto, è il metodo più efficace per fornire rapidamente molte informazioni.
2. Lettura (10%): offre un elemento visivo e fornisce materiali su cui è possibile tornare in seguito per recuperare le informazioni e per approfondimenti.
3. Audiovisivo (20%): anche se si tratta di una forma di apprendimento passivo, incorpora elementi (immagini, lavagne a fogli mobili, presentazioni, proiezioni, video...) che migliorano la qualità dell'apprendimento.
4. Dimostrazione (30%): l'insegnante mostra agli studenti come svolgere una procedura, passo dopo passo, spiegando agli studenti che cosa sta facendo. È il primo metodo di insegnamento considerato "attivo".
5. Discussione (50%): chi partecipa a una discussione porta una molteplicità di punti di vista, risponde alle idee degli altri, si impegna in una autoriflessione per capire meglio, in un ambiente attivo e cooperativo.
6. Pratica (75%): consente di applicare nella pratica quotidiana quello che si è imparato, favorendo una comprensione più profonda e una memorizzazione a lungo termine.
7. Insegnare agli altri (90%): per trasmettere la conoscenza acquisita, è necessario avere una comprensione profonda dei concetti, anche nei dettagli. Interagire con gli studenti e rispondere alle loro domande approfondisce le conoscenze e rafforza la memorizzazione.

Pur essendo ampiamente adottato in numerosi programmi di formazione professionale e aziendale, questo schema è stato criticato perché i dati sperimentali su cui è fondato sarebbero andati perduti e la sua gerarchia non ha trovato conferma nelle successive ricerche su ritenzione e memorizzazione (ma anche per motivi di ordine semantico e metodologico).

Nelle versioni più diffuse della Piramide dell'Apprendimento, il gioco e

8. Si veda: www.dyndevic.com/it/news/learning-pyramid-cos-e-come-funziona-ELN-1707/.

il teatro non vengono presi in considerazione come metodi didattici, né nelle forme passive né in quelle attive. Come amava dire il regista Luca Ronconi: «Mi è accaduto spesso di discutere, anche con colleghi più importanti di me, quale possa essere la funzione del teatro. Non riesco, per quel che mi riguarda, a trovarne una che sia migliore di questa: un processo di conoscenza sviluppata attraverso l'esperienza».

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca & vai alla casella 29.*

Casella 31. Lo sapevate che... | Disuguaglianze

(Vengono in avanti Fabrizio, Viola e Maurizio, che è al centro e tiene alcuni oggetti tra le mani, in una cesta e li mostra: un libro, uno stetoscopio/una cassetta del Pronto Soccorso, un pallone da basket, un trenino giocattolo)

ALBERTO: Nel mondo ci sono tanti tipi di disuguaglianze. *(indicando Maurizio)*
Perché c'è... chi è più ricco. E chi è più povero. La disuguaglianza di reddito è la più famosa, ma non è l'unica.

FABRIZIO: Là dove abiti non c'è una biblioteca? *(prende il libro)*

VIOLA: Là dove abiti non c'è una stazione? *(prende il trenino).*

FABRIZIO: Là dove abiti non c'è un centro sportivo? *(prende il pallone)*

VIOLA: Là dove abiti non c'è un ospedale? *(prende lo stetoscopio e la cassetta pronto soccorso)*

ALBERTO: Disuguaglianza di accessibilità ma... potrebbe anche andarti peggio *(tira in mezzo Fabrizio)* Sei di Torino?

FABRIZIO: Sì.

VIOLA: Sei nato in collina?

FABRIZIO: No.

VIOLA: In periferia?

FABRIZIO: Sì, Vallette.

MAURIZIO: Ah ah ah! È stato calcolato che la tua speranza di vita è di tre anni più bassa di un altro che vive in collina.

VIOLA: Ma se sei un bimbo e tua mamma ha preso una laurea, hai meno possibilità di farti male per un incidente domestico. *(Fabrizio sospira)*

ALBERTO: Ma sapete a chi va sempre peggio? *(alla squadra)* Ditelo ditelo a chi va sempre peggio? La categoria più trasversale. Ditelo ditelo. Qualche idea? Sei una donna? Se sei una donna, bianca o nera, manager o operaia, in qualsiasi parte del mondo tu abiti in qualsiasi Paese, la tua vita sarà sempre più dura di quella di un uomo. Le disuguaglianze sono di reddito è vero, ma anche di accessibilità, di genere, di salute e istruzione e tante altre. Tutte disuguaglianze che crescono.⁹

→ *Perdi 2 chili di sale in zucca, leggi in questo volume il contributo di Roberta Carpani & vai alla casella 2.*

9. Dal copione dello spettacolo *OCA. L'arte che allena il pensiero.*

Casella 32. Dio gioca a dadi?

Albert Einstein non riusciva ad accettare le ipotesi della meccanica quantistica, basata sulla probabilità e non sul principio di causalità su cui si fondeva la fisica. Di un'azione, ci dice la fisica quantistica, possiamo calcolare la probabilità con cui si manifesteranno le sue conseguenze, ma non possiamo calcolare esattamente quali saranno.

Come scrisse nel dicembre del 1926 rispondendo al fisico tedesco Max Born, «La teoria dà buoni risultati, ma difficilmente ci avvicina al segreto dell'Anziano. Sono del tutto convinto che *Lui* non stia affatto giocando a dadi».

Forse Dio non gioca a dadi, ma molte tecnologie contemporanee sono basate su applicazioni della meccanica quantistica, come il laser, il transistor, il computer, la crittografia, la medicina nucleare, la tomografia a emissione di positroni (PET) e la risonanza magnetica nucleare (NMR), la nanotecnologia e l'energia.

→ *Vinci 1 chilo di sale in zucca & vai alla casella 24.*

Casella 33. Il vincitore

Il gioco finisce quando una squadra raggiunge con il lancio del dado la casella 50. Ma vince la squadra che ha accumulato più chili di sale in zucca. L'esito del gioco è basato in parte sul caso, in parte sulla competenza.

Bravo! Hai vinto. Ma conta i chili di sale in zucca che hai guadagnato!

Bibliografia

- Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma. (casella 9)
Ananthaswamy A. (2018), *What Does Quantum Theory Actually Tell Us about Reality?*, in «Scientific American», 3 settembre. (casella 32)
Beck U. (2013), *La società del rischio. Verso una seconda modernità* [1986], Carrocci, Roma. (casella 18)
Bishop C. (2015), *Inforni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* [2012], Luca Sossella, Roma. (casella 18)
Bown A. (2022), *Il sogno videoludico. Come i videogiochi trasformano la nostra realtà*, Luiss University Press, Roma. (casella 5)
Caillois R. (1981), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine* [1958], Bompiani, Milano. (casella 8)
Deleuze G. (2007), *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli. (casella 9)
Foucault M. (1977), *Le jeu de Michel Foucault*, ristampata in Foucault M. (2004), *Dits et Ecrits 1954-1988*, tomo III: 1976-1979, Gallimard, Paris. (casella 9)

- Gilovich T.D., Griffin D., Kahneman D. (2002), *Heuristics and Biases: The Psychology of Intuitive Judgment*, Cambridge University Press, New York. (casella 31)
- Groote J.F., Wiedijk F., Zantema H. (2016), *A Probabilistic Analysis of the Game of the Goose*, in «Siam Review», 58, 1, pp.143-155. (casella 1)
- Guidi R., Fonović K., Cappadozzi T. (a cura di) (2017), *Volontari e attività volontarie in Italia: Antecedenti, impatti, esplorazioni*, il Mulino, Bologna. (casella 22)
- Halpern P. (2016), *I dadi di Einstein e il gatto di Schrödinger. Due menti geniali alle prese con gli enigmi della fisica contemporanea*, Raffaello Cortina, Milano. (casella 32)
- Hammonds W. (2023), *Culture and Democracy: the evidence*, Luxembourg. (casella 24)
- Infante C. (2000), *Imparare giocando. L'interattività tra teatro e ipermedia*, Bollati Boringhieri, Torino. (casella 5)
- Kåre Letrud K. (2012), *A rebuttal of NTL Institute's learning pyramid*, in «Education», 133, 1, pp. 117-124. (casella 30)
- Marino M. (2022), *Il Poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La casa Usher, Firenze. (casella 9)
- Melilli S. (2022), *Learning Pyramid: cos'è e come funziona*, Dyn Device.
- McLuhan M. (1967), in *Hot and Cool*, a cura di Stearn G.E., Dial Press, New York. (casella 5)
- Morin E. (1995), *La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité*, in «Revue internationale de systémique», 9, 2, pp. 105-112. (casella 29)
- Pagliarino A. (2011), *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne, Roma. (casella 13)
- Pagliarino A., Lambiase N., Piacenza P. (2019), *Blue Revolution. L'economia ai tempi dell'usa e getta*, BeccoGiallo, Padova. (casella 13)
- Pascutti D. (2013), *Pop Economix. Il grande show della finanza che ha innescato la crisi*, BeccoGiallo, Padova. (casella 13)
- Ponte di Pino O. (2022), *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale*, FrancoAngeli, Milano.
- Ponte di Pino O. (2023), *Cultura. Un patrimonio per la democrazia*, Vita e Pensiero, Milano.
- Ponte di Pino O. (2024), *Il potere dell'ignoranza*, in «doppiozero», 22 gennaio. (casella 26)
- Postman N. (2021), *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo [1985]*, LUISS University Press, Roma. (casella 8)
- Scabia G. (2021), *Scala e sentiero verso il Paradiso. 30 anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, La casa Usher, Firenze. (casella 9)
- Scabia G. (1992), *Nane Oca*, Einaudi, Torino.
- Scabia G. (2005), *Le foreste sorelle. Nuove straordinarie avventure di Nane Oca*, Einaudi, Torino.
- Scabia G. (2009), *Nane Oca rivelato*, Einaudi, Torino.
- Scabia G. (2019), *Il lato oscuro di Nane Oca*, Einaudi, Torino.
- Seville A. (2008), *The Sociable Game of the Goose*, in «Board Games Studies Colloquium XI», pp. 1000-1014. (casella 1)
- Stewart I. (1993), *Dio gioca a dadi?*, Bollati Boringhieri, Torino. (casella 32)
- Tversky A., Kahneman D. (1973), *Availability: A heuristic for judging frequency and probability*, in «Cognitive Psychology», 5, 2, pp. 207-232. (casella 31)

5. La formazione in Teatro Sociale e di Comunità

di *Giulia Innocenti Malini*¹

1. Pluralità formativa: la scelta del paradigma relazionale

I cento progetti realizzati in questo ventennio da *SCT Centre* rendono l'idea di tutta la complessità e la ricchezza degli interventi messi in campo che vanno ben oltre la più diffusa idea di che cosa sia il teatro. Per comprendere il Teatro Sociale e di Comunità, nell'accezione praticata da *SCT Centre*, bisogna compiere molti passaggi che ridefiniscono il chi (soggetti, relazioni tra soggetti e ruoli), il come (metodi, pratiche di lavoro, forme di partecipazione, processi di cambiamento, istanze democratiche, interdisciplinarietà), il dove (spazi e luoghi) e il perché (finalità e obiettivi artistici e sociali) del teatro. In questa rivoluzione copernicana, la formazione ha un ruolo fondamentale, motivo per cui, senza pretesa di esaurire tutti gli aspetti, nelle pagine seguenti proveremo a evidenziarne i tratti caratterizzanti attraverso l'analisi delle esperienze formative realizzate.

Corso di formazione per operatori di Teatro Sociale Casa degli Alfieri, Torino, Asti, 2001-2004 | Master in TSC I Edizione, Torino, 2004-2005 | Master in TSC II Edizione, 2007-2008 | Teatro ed empowerment delle competenze relazionali e comunicative nelle relazioni di cura, Torino, 2008-2009 | Master in TSC III Edizione, Torino, 2009-2010 | Master in TSC IV Edizione, Torino, 2012-2013 | Acting New, Torino, 2013-2014 | Mathemart, Torino, 2015-2018 | Scuola Avanzata in TSC, Torino, 2016-2017 | Scuola Base di TSC, Torino, 2016-2017 | Scuola Base di TSC, Torino, 2017-2018 | Scuola Base di TSC, Torino, 2018-2019 | Scuola Base di TSC, Torino, 2019-2020 | #iorispetto, Milano, Torino, Palermo e Albano Laziale, 2018-2019 | Scuola Drammaturgia e Regia, Torino, 2018-2020 | TIM – Theatre in Mathematics, Torino, Bergen, Covilha, Chania, 2018-2021 | Creativa Scuola Base in TSC, Torino, 2020-2021 | La bella esta-

1. Docente di Teatro Sociale presso l'Università degli Studi di Pavia. La scelta del maschile plurale adottata nell'articolo è dettata dalla volontà di facilitare la lettura e non indica in nessun modo una prevalenza di genere.

te, Torino, 2020 | Progetto Jumpers, Torino, 2020 | #10eLode – Sentirsi bene per stare insieme, Mondovì, 2020-2023 | Summer Camp – NEXT LAND, Torino, 2020-2021 | Matemact, Torino, 2021 | La bella stagione, Torino, 2021 | FAD La conduzione dei gruppi teatrali: aspetti psicosociali nel lavoro teatrale e creativo con le persone, Online, 2021 | Bottega del Dramaturg, Online, 2021-2022 | Creativa Scuola in TSC, Torino, 2021-2022 | Cuap Corso Universitario di Aggiornamento Professionale, Torino, 2022 | FAD La Narrazione di Comunità, Online, 2022 | Prime Minister, Torino, Ivrea, Asti, Loano (SA), 2022 | Bottega del Dramaturg, Online, 2022-2023 | Creativa Scuola in TSC, Torino, 2022-2023 | Educatori cercasi, Torino, 2022-2023 | Scuola Drammaturgia e Regia, Torino, 2022-2023 | Bottega del Dramaturg, Online, 2023 | DeAR Theatre – Archivio digitale di Teatro Sociale e di Comunità per l'innovazione artistica e culturale, 2023 – 2025 | TIM2 – Theatre in Mathematics, Torino, Atene, Bergen, Chania, Covilhã, Roma, 2023-2026 (*Social Community Theatre Centre*, 2023, p. 105).

Fin da una prima analisi, le proposte sopra elencate mettono in luce diverse tipologie formative sia rispetto alle competenze e ai contenuti, che agli obiettivi, ai destinatari, ai contesti e luoghi di realizzazione, ai formatori e alle partnership che hanno animato gli interventi. Schematicamente possiamo ricondurre gli interventi a:

- Formazione per operatori e operatrici di Teatro Sociale e di Comunità:
 - Corsi propedeutici al Teatro Sociale e di Comunità.
 - Corsi di alta formazione al Teatro Sociale e di Comunità.
 - Master universitari di Teatro Sociale e di Comunità.
- Aggiornamento tramite la formazione di Teatro Sociale e di Comunità di professionisti che operano negli ambiti dell'educazione, formazione, cura, politica e management:
 - Corsi a supporto delle competenze relazionali (comunicazione, gestione del gruppo, ecc.).
 - Corsi a supporto delle competenze didattico-disciplinari (matematica).
 - Corsi per implementare strategie di intervento sociale e culturale (contrasto della discriminazione, team-building, problem solving, ecc.).
- Formazione di Teatro Sociale e di Comunità di studenti e studentesse in ambito sociosanitario e sanitario:
 - Corsi a supporto delle competenze relazionali (comunicazione, gestione del gruppo...).
- Formazione degli abitanti:
 - Corsi di formazione inseriti in progetti di intervento sociale e culturale in diversi contesti e realizzati con la mediazione del Teatro Sociale e di Comunità su competenze di *empowerment*, comunicazione, networking, competenze espressive e linguaggi delle arti performative.

La pluralità della proposta risulta coerente con le caratteristiche generali del Teatro Sociale (Bernardi, Innocenti Malini, 2021) che da sempre privilegia un paradigma metodologico funzionale alla natura relazionale, partecipativa e co-creativa delle sue finalità e delle sue pratiche (Donati, Colozzi, 2006). In questa prospettiva i processi formativi di *SCT Centre* si dimostrano coerenti rispetto al contenuto che propongono (il Teatro Sociale e di Comunità) e capaci di supportare l'emancipazione dei soggetti coinvolti nei progetti di Teatro Sociale e di Comunità integrandosi favorevolmente con i più diversi contesti di intervento.

Pur se caratterizzati da questa pluralità, gli interventi presentano una chiara linea formativa che evidenzia un consolidato corpo di valori e di criteri di metodo che investono e orientano le pratiche operative.

2. La formazione esperienziale intra- ed extra-setting formativo

Caratteristica irrinunciabile che *SCT Centre* sposa fin dall'inizio della sua storia e che qualifica il suo approccio è quella di tenere sempre in sinergia la valenza estetica del teatro con quella sociale e comunitaria (Rossi Ghiglione, 2011, pp. 230-231). Accanto e in funzione di questa scelta di campo, i processi formativi e gli interventi di Teatro Sociale e di Comunità si caratterizzano per una forte circolarità. Una proficua interazione tra formazione e azione che riprende e sviluppa la tradizionale formazione a bottega del teatro e la novecentesca formazione laboratoriale. Infatti, nell'approccio esperienziale e azionale, l'esperienzialità e la partecipazione attiva non si concludono nelle attività intra-setting formativo, come avviene nella classica prospettiva delle pedagogie attive, ma si estendono alle attività sul campo extra-setting formativo portando i formandi a sperimentarsi in situazioni reali di intervento in collaborazione con operatrici e operatori esperti. È una dinamica di formazione che pensa al formando e alla formanda in quanto attori sociali che sviluppano e modificano loro stessi, la propria cultura e la propria identità attraverso contesti interattivi, sociali e storici in cui interagiscono personalmente e professionalmente con diversi gruppi (ad esempio famiglia, quartiere, lavoro, scuola ecc.). Se si assume questa prospettiva, allora la formazione esperienziale risulta utile non solo allo sviluppo di competenze applicative e alla messa in pratica – e in prova – di quanto sperimentato e studiato nei setting più abituali di apprendimento, ma ancor più all'esercizio concreto del ruolo professionale, all'esplorazione delle proprie emozioni e degli schemi mentali quando ci si trova in situazioni reali e non simulate, alla effettiva capacità di collaborare positivamente con gli altri e le altre – siano essi operatori e operatrici teatrali e culturali, professionisti di altri ambiti, stakeholder territoriali, gruppi di partecipanti, amministratori pubblici, ecc. – nella realizzazione di progetti partecipati e comunitari di teatro. La formazione esperienziale nella sua declinazione intra- ed extra-setting formativo promuove un neces-

sario processo di affidamento reciproco tra formandi e formanti che produce coinvolgimento, corresponsabilità e co-apprendimento.

Un esempio emblematico è rappresentato da diverse edizioni della Scuola di base in Teatro Sociale di Comunità. La scuola si rivolge sia a persone professionalmente interessate ai primi rudimenti sul Teatro Sociale di Comunità sia a persone che vogliono fare un'esperienza di gruppo creativa, ludica, di benessere e in cui incontrare altre persone. La composizione del gruppo in formazione risulterà quindi mista integrando bisogni di formazione professionale diversificati (futuri operatori di Teatro Sociale e di Comunità insieme a educatori e personale sociosanitario) e bisogni di socialità, espressività e benessere di cittadini e cittadine “per riscoprire e riappropriarsi attraverso le arti del proprio corpo nella relazione con l'altro e per allenare il pensiero creativo come risposta a un tempo che continuamente ci chiede di fare scelte, trovare soluzioni alternative e reinventarsi”.² La Scuola inoltre prevede una fase a stretto contatto con la comunità territoriale in cui è collocata la sede del corso (il quartiere Aurora a Torino). Attraverso la collaborazione con le associazioni locali e i gruppi di abitanti vengono raccolte una serie di interviste e incontri che porteranno i formandi a progettare e realizzare la drammaturgia di un evento di comunità (uno spettacolo, una festa, un'installazione, una parata, un gioco o la combinazione di tutte queste forme).³ La performance sarà restituita con un momento pubblico alla comunità stessa alimentando un circuito virtuoso che genera rispecchiamento e legame sociale tra formandi, formanti e abitanti, così come co-apprendimento e partecipazione (Curry, Cunningham, 2000; Padovani, 2016).

3. Networking: fare formazione di comunità

Un altro elemento che emerge dall'analisi dei diversi interventi formativi di *SCT Centre* è proprio l'investimento nel promuovere la collaborazione con diversi stakeholder locali che sono, volta a volta, associazioni culturali, organizzazioni di volontariato, associazioni di promozione sociale, enti filantropici, fondazioni, imprese sociali (incluse le cooperative sociali), reti associative, Società di Mutuo Soccorso. Così come risultano variamente coinvolte le istituzioni pubbliche (scuole, presidi sanitari e socio sanitari, organi di rappresentanza, amministrazioni pubbliche), enti religiosi (oratori, parrocchie, scuole private) e gruppi informali di cittadini e cittadine.

Le collaborazioni con i diversi stakeholder è uno dei risultati cui aspira questo particolare modo di fare formazione di comunità ed è strettamente

2. Si veda: Social Community Theatre Centre, 2021-2022: *Scuola di formazione di base in teatro sociale e di comunità*, www.socialcommunitytheatre.com/en/projects/scuoladibaset-sc-21-22/.

3. *Ibidem*.

correlata agli obiettivi dell'intervento formativo dando luogo ad almeno tre importanti esiti:

- Rafforzamento delle reti locali preesistenti e loro implementazione grazie allo stimolo che danno i processi formativi che si muovono in seno alla comunità stessa e che promuovono incontri, confronti, scambi, momenti di convivialità, nuove progettualità, riconoscimento e partecipazione alla vita collettiva, con particolare attenzione ai soggetti a rischio di marginalizzazione.
- Integrazione tra i soggetti in formazione: nella prospettiva del co-apprendimento, questo significa che i partecipanti al corso sia in sottogruppi che individualmente sono messi nelle condizioni di agire e interagire con le comunità e le reti esistenti e in questo modo di apprendere specifiche competenze professionali e di vita. Ma anche le comunità e le reti si trovano in una situazione di apprendimento: grazie all'intervento formativo e all'interazione con i soggetti in apprendimento e con i formatori, esse rinforzano e sviluppano le loro risorse culturali e performative apprendendo nuovi/antichi modi di fare arte e cultura, accogliendo nuove voci della comunità. E infine, il soggetto che eroga formalmente il percorso formativo apprende nuovi elementi (soggetti, risorse, dinamiche, processi di comunicazione, ecc) relativi alle comunità di riferimento del laboratorio, così come nuovi e creativi modi di interagire con esse tramite le esperienze promosse dai corsisti.
- Sviluppo di collaborazioni e progettualità culturali e sociali che potranno essere successivi ambiti di applicazione sia per *SCT Centre* che per gli operatori e operatrici formati e le loro associazioni di riferimento.

Si tratta dunque di un vero e proprio processo di networking finalizzato, oltre che al networking stesso, agli obiettivi formativi dei percorsi proposti generando un modello di formazione che riesce a far dialogare le dinamiche laboratoriali più protette e custodite dal setting di gruppo con l'apertura alla comunità territoriale, nei suoi diversi aspetti e soggetti.

4. La formazione come ricerca

In questa prospettiva che non considera la formazione come un ambito separato di esperienza, ma come uno dei nodi di un sistema sociale e culturale complesso si colloca la volontà di far dialogare le applicazioni formative con i processi e gli esiti della ricerca più attuale nazionale e internazionale sul Teatro Sociale e sul Teatro di Comunità. E reciprocamente, fare degli interventi formativi un'occasione di ricerca sul campo partecipata. Questa intenzionalità si concretizza in un ampio sistema di riferimenti e collaborazioni al fine di valorizzare le buone pratiche, favorire lo scambio e il confronto, mo-

monitorare e valutare gli esiti e i processi, innovare e aggiornare gli interventi in modo che siano sempre connessi con i contesti. Oltre alle organizzazioni che si occupano fattivamente di progetti di Teatro Sociale, tra gli enti che collaborano alla riflessione e implementazione dei processi formativi ci sono alcune università italiane, tra cui l'Università degli Studi di Pavia e l'Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Milano che – come l'Università di Torino, ateneo entro cui si radica *SCT Centre* – da più di vent'anni si occupano di formazione nell'ambito del Teatro Sociale, sia attraverso i corsi curricolari sia con percorsi di alta formazione. Un'altra risorsa importante sono le collaborazioni con centri di ricerca specializzati in ambiti non teatrali, come è il caso di DoRS – Centro Regionale di Documentazione per la Promozione della Salute del servizio sanitario della Regione Piemonte e di Asl 3 di Torino.⁴

Un esempio emblematico della relazione con la ricerca di altri ambiti disciplinari è Next-Land, un progetto biennale di didattica innovativa sostenuto da diversi finanziatori e svolto in collaborazione con la Regione Piemonte e Obiettivo Orientamento Piemonte. A partire da ottobre 2022, Next-Land ha coinvolto ogni anno oltre 1.300 studenti di scuola secondaria di primo grado in attività progettate *ad hoc* da una rete di soggetti (Politecnico di Torino, Università degli Studi di Torino, Università degli Studi di Napoli Federico II, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Politecnico di Bari e Istituto Nazionale di Fisica Nucleare Sezione di Bari e di Torino e altri 40 partner) con l'obiettivo di stimolare gli studenti a considerare un possibile futuro professionale nel campo della scienza, contrastando stereotipi e disuguaglianze, ampliando prospettive e opportunità e promuovendo la loro capacità di essere cittadini attivi attraverso la conoscenza scientifica quale linguaggio per leggere la complessità e agire criticamente. Nell'ambito di questo progetto *SCT Centre* ha tenuto con gli studenti e le studentesse una serie di interventi di laboratorio di didattica della matematica attraverso il teatro.⁵

Per dare ulteriore slancio a queste relazioni generative *SCT Centre* e Università degli Studi di Torino, insieme a Officine Creative dell'Università degli Studi di Pavia e CIT – Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale Mario Apollonio dell'Università Cattolica di Milano hanno avviato la Scuola Nazionale di Teatro Sociale. La Scuola affonda le sue radici nelle attività di ricerca realizzate durante il progetto *Per-formare il sociale. Formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro* per indagare con approccio storico, metodologico e teorico il fenomeno del Teatro Sociale in Italia impegnando studiosi di cinque atenei italiani (oltre a quelli già nominati, anche l'Università della Sapienza di Roma e l'Università di Genova) dal 2016 al 2019.⁶ La

4. DoRS – Centro Regionale di Documentazione per la promozione della salute, *Teatro e Salute*: www.dors.it/tema.php?idtema=49.

5. Si veda Next-Land: www.next-level.it/progetti/next-land-2/?cn-reloaded=1.

6. Per un quadro più completo degli esiti del progetto si vedano le pubblicazioni: Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di) (2021), *Performing the social*, cit.; Cavaglieri L., Gandolfi

Scuola Nazionale mette in sinergia conoscenze, competenze, ricerca interdisciplinare, esperienze sul campo, reti di collaborazioni e relazioni per elaborare progettualità formative altamente professionalizzanti che contribuiscano a colmare il vuoto istituzionale e formale nel riconoscimento sia della specificità professionale dell'operatore e dell'operatrice di Teatro Sociale sia del suo iter formativo.

In questo momento la Scuola ha attivi tre percorsi propedeutici di formazione al Teatro Sociale siti nei tre atenei di riferimento e il Master interateneo di primo livello *Performance e Teatro Sociale*.⁷

5. Per una drammaturgia del processo formativo

L'ampia proposta formativa in capo a *SCT Centre* risulta dunque caratterizzata da un approccio di tipo drammaturgico che si manifesta in un'intenzionalità sistemica e processuale fatta di interconnessioni e i rimandi che collegano le diverse azioni. Gli interventi promuovono lo sviluppo di soggetti sia individuali, che gruppalmente che collettivi con la consapevolezza della loro interrelazione e reciproca dinamica di influenzamento. I contenuti formativi spaziano nei progetti in modo armonico e coerente tra competenze teatrali, psicosociali, di sviluppo di comunità, di progettazione, di valutazione, di management, organizzazione, comunicazione e fundraising culturale, artistico e sociale di comunità. I processi sono seguiti dalle attività dei tutor e dei formatori specializzati, dalle equipe di supervisione ma anche da progettisti socio-culturali che mettono in relazione questi percorsi con i soggetti del territorio (networking formativo) e con i loro bisogni e desideri formativi nella prospettiva di fare del processo formativo una delle leve dello sviluppo collettivo. Si tratta dunque di una proposta formativa che viene pensata, progettata e realizzata

in un dialogo strettissimo, a ogni livello, tra pensiero e azione, tra ricerca culturale e impegno civile, nel desiderio di proporre a tutti coloro che domandano formazione non solo in-formazione, ma possibilità di cambiamento personale e professionale e reali opportunità di acquisizione di potere e responsabilità per sé, per le proprie comunità e per il proprio Paese (Rossi Ghiglione, 2011, p. 229).

R. (a cura di) (2022), *Per-formare il sociale. I teatri universitari nei territori del sociale*, Bulzoni, Roma; Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Per-formare il sociale. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma; Di Palma G., Scaturro I. (a cura di) (in corso di pubblicazione), *La pedagogia nel teatro sociale*, Bulzoni, Roma; Pontremoli A., Rossi Ghiglione A., Fabris R.M. (a cura di) (in corso di pubblicazione), *Performing arts, well-being e salute di comunità*, Bulzoni, Roma.

7. Per avere tutte le informazioni sul percorso formativo del Master si veda: portale.unipv.it/it/didattica/post-laurea/master-universitari/offerta-master-e-corsi-di-perfezionamento/performance-e-teatro-sociale.

È altresì sistemica la cura con cui vengono mantenuti e fatti crescere i rapporti di collaborazione con le persone che hanno seguito i percorsi formativi. Molte di loro continuano a collaborare con *SCT Centre* come operatori e operatrici di Teatro Sociale e di Comunità, sia come professionisti autonomi oppure in riferimento alle loro organizzazioni di appartenenza e anche come formatori e formatrici.

In conclusione, tutte le caratteristiche fino a ora evidenziate sembrano concorrere a una vera e propria drammaturgia formativa che anima in modo dinamico e processuale un sistema complesso e multilivello di soggetti, azioni e relazioni orientati allo sviluppo.

Bibliografia

- Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di) (2021), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.
- Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di) (2022), *Per-formare il sociale. I teatri universitari nei territori del sociale*, Bulzoni, Roma.
- Curry R.M., Cunningham P. (2000), *Co-Learning in the Community*, in «New directions for adult and continuing education», 87, pp. 73-82.
- Di Palma G., Scaturro I. (a cura di) (2023), *La pedagogia nel teatro sociale*, Bulzoni, Roma.
- Donati P., Colozzi I. (a cura di) (2006), *Il paradigma relazionale nelle scienze sociali: le prospettive sociologiche*, il Mulino, Bologna.
- Fiaschini F. (a cura di) (2022), *Per-formare il sociale. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma.
- Padovani L. (2016), *Partecipazione come forma di apprendimento*, in «Sentieri urbani», 7.21, pp. 39-43.
- Pontremoli A., Rossi Ghiglione A., Fabris R.M. (a cura di), *Performing arts, well-being e salute di comunità*, Bulzoni, Roma, in corso di pubblicazione.
- Rossi Ghiglione A. (2011), *La form/azione in teatro sociale e di comunità all'Università di Torino: un progetto culturale regionale*, in «Comunicazioni sociali», 2, pp. 229-240.
- Social Community Theatre Centre (2023), *20 anni di teatro sociale e di comunità. La storia di SCT Centre 2003-2023*, Torino.

6. Interdisciplinarietà e competenze trasversali all'Università degli Studi di Torino: un processo generativo fra ricerca, didattica e terza missione

di *Rita Maria Fabris*¹

1. Il Teatro educativo e sociale nei curricula universitari: il ruolo generativo del *laboratorio teatrale*

Ripercorrendo a ritroso le tracce depositate da *SCT Centre* nei corridoi di Palazzo Nuovo e poi di altri storici edifici dell'Università degli Studi di Torino, appaiono quasi come evidenze scientifiche i disegni delle cicogne che Karen Blixen prima e Adriana Cavarero dopo osservavano come risultati di intenzionalità, narrazioni e accidenti, inevitabilmente intrecciati nei progetti come nella vita (Cavarero, 1997). Seminali sono i discorsi e le prassi intorno a quel, diremmo oggi, dispositivo di trasformazione personale e comunitaria che è il laboratorio teatrale, penetrato con Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba nelle istituzioni universitarie italiane per rivoluzionare la didattica frontale e gerarchica con le azioni fisiche, il cerchio democratico e l'alternanza dialogica, i giochi corporei e gli scambi di ruolo, in un tempo rituale e in uno spazio protetto (Bernardi, 2004), «un approccio plurale alla performatività vista come esperienza chiave nella definizione dell'identità umana e del suo rapporto con la comunità» (Ferraresi, 2019, p. 76).

Dopo il successo dei teatri universitari, pratiche performative promosse da studenti e docenti dilagate col passare del tempo nei territori, e l'istituzionalizzazione delle cattedre di Storia del teatro negli anni Cinquanta, (Cavaglieri, Gandolfi, 2022), dai primi anni Settanta nelle università italiane nascono i DAMS e «si cominciano a organizzare seminari condotti da artisti della scena e più in generale gli episodi di contatto su questi fronti si intensificano sempre più» (Ferraresi, 2019, p. 78). Risale a Giuliano Scabia al DAMS di Bologna nell'a.a. 1973/74 la prima applicazione del laboratorio teatrale alla didattica universitaria. Dall'anno successivo intorno a Sisto Dalla Palma all'Università Cattolica e al CRT-Centro di Ricerca per il Teatro di Milano inizia a riunirsi un gruppo di ricerca e formazione che avvia

1. Università degli Studi di Torino.

un dialogo continuo fra teatro, università e comunità arrivando a fondare il Laboratorio Apollonio e, negli anni Novanta il percorso formativo *Anabasi* per attori e operatori con competenze di animazione teatrale e Teatro Sociale (Fiaschini, 2011).

L'attenzione alla generazione di competenze trasversali e non solo specialistiche per le professioni teatrali è un cambio di paradigma che si può osservare al DAMS di Torino, istituito nel 1996 all'interno della Facoltà di Magistero (poi Scienze della Formazione). Il dialogo delle discipline teatrali con le scienze umane non è nuovo, ma in questo contesto si istituisce nel 2001 l'insegnamento di *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale* con Alessandro Pontremoli che introduce con Alessandra Rossi Ghiglione il portato teorico-pratico dell'Università Cattolica e la co-ideazione di progetti di ricerca-azione e formazione.² *In primis* viene attivato sempre nel 2001, fra Asti e Torino, il Corso di formazione per operatori di Teatro Sociale Casa degli Alfieri. Si approfondiscono così, in ascolto dei bisogni dell'accademia e del territorio, i processi di apprendimento e formazione di base teatrale per le nuove generazioni iscritte ai Corsi di laurea in DAMS, Scienze dell'educazione e, per osmosi, al Corso di laurea in Educazione professionale, nato nel 2003 fra le Facoltà di Scienze della Formazione, Psicologia e Medicina e Chirurgia, e al Corso di laurea in Infermieristica.

Il dialogo con il CRUT – Centro Regionale Universitario per il Teatro facilita la trasformazione di seminari specialistici sulla regia teatrale e sulle tecniche dell'attore, integrativi della didattica del DAMS, in laboratori teatrali finalizzati all'empowerment delle *soft skills* per la formazione di operatori teatrali, educatori socio-culturali e sociosanitari, oltre che di infermieri. La formazione teatrale promossa da *SCT Centre* viene quindi riconosciuta non solo come didattica integrativa nei Corsi di laurea in DAMS, Scienze dell'educazione e Educazione professionale, dove l'insegnamento teorico-pratico assume il titolo di *Teatro educativo e sociale*, ma anche come attività didattica elettiva del Corso di laurea in Infermieristica. Certamente l'istituzione del Master in Teatro Sociale e di Comunità a partire dal 2004 mette a sistema i primi anni di confronto interdisciplinare e di domande intersettoriali (Rossi Ghiglione, 2011), secondo una metodologia di tavoli porosi alla complessità delle questioni aperte nel campo teatrale, educativo, sociale e sanitario. La disciplina del Teatro Sociale e di Comunità si fonda così in termini trasversali fra saperi e pratiche che attengono all'alveo delle discipline dello spettacolo, della sociologia, della semiologia, dell'antropologia, della psicologia di comunità, delle *medical humanities*, un campo di studi reticolare e connesso data la specificità liminale, di confine e di scambio simbolico della materia (Bernardi, 2004), che il laboratorio teatrale riconduce alla sua ontologia corporea e relazionale.

2. La bibliografia di riferimento dei corsi è: Pozzi, Minoia (1999), Bernardi (2004), Pontremoli (2005), Rossi Ghiglione, Pagliarino (2007), Rossi Ghiglione (2011; 2013).

2. Interdisciplinarietà, intersettorialità e competenze trasversali: dieci anni di sperimentazioni

La metodologia di ricerca scientifica sul campo, nella forma della ricerca-azione fra università e territorio, in anticipo sull'introduzione da parte del MIUR della Terza Missione (VQR 2004-2010), poi Public Engagement, ha permesso fin da subito all'équipe di docenti e ricercatori-practitioner di riconoscere e sviluppare le proprie *life skills*, inaugurando quella circolarità didattica innovativa che mentre trasmette contenuti, facilita i processi di apprendimento, di rielaborazione della materia e di problem solving, accompagnando le nuove generazioni verso saperi teorici e pratici ma soprattutto al saper essere. La teoria delle intelligenze multiple di Howard Gardner, l'intelligenza emotiva di Daniel Goleman e poi le neuroscienze e la scoperta dei neuroni specchio (Rizzolati, Sinigaglia, 2005) fondano le competenze trasversali (WHO, 1996) e riportano l'attenzione sulle componenti intrapersonale e interpersonale delle professioni educative e di cura, del ruolo strategico del personale docente, educativo e infermieristico.

Il laboratorio teatrale ha quindi costituito quello spazio protetto dove entrare in relazione con il corpo proprio e altrui, rielaborare i vissuti, comprendere le proprie potenzialità e limiti, riflettere sul ruolo professionale, sulla complessità dei contesti e delle relazioni lavorative.

Nell'ambito della didattica integrativa con gli educatori sono diverse le proposte nel corso dei vent'anni: dal Teatro Sociale alla danza educativa, dal teatro dell'oppresso al team building, le metodologie attraversate rispondono ai bisogni di una professionalità che si confronta con un totale di 150 ambiti lavorativi, fra équipe e servizi ambulatoriali, domiciliari, diurni e residenziali (Mozzanica, 2008) oltre ai servizi scolastici, che richiamano educatori per la carenza endemica di personale docente specializzato sul sostegno. Sintomatico l'ultimo evento realizzato da *SCT Centre* nel 2022 per il ventennale del Corso di laurea in Educazione professionale dal titolo *Educatori cercasi*. Emerge da questa breve analisi la necessaria preparazione che le arti offrono al corpo performativo nei suoi setting.³

Troviamo una maggiore sistematizzazione dei laboratori teatrali nell'ambito delle attività didattiche elettive (ADE) del Corso di laurea in Infermieristica che, in alcuni casi, coinvolge anche i Corsi di laurea interfacoltà di Educazione Professionale e in Medicina. Fin dal 2005 grazie alla formazione di infermieri in DAMS (Nicotera, 2006) e alla costituzione di un'équipe interdisciplinare (Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Valerio Dimonte, Pietro Altini, Raffaella Nicotera, Pietra Nicolichia) le domande di ricerca si concentrano sulla valutazione dell'esperienza teatrale nella formazione del personale che cura (Rossi Ghiglione, 2011; Garrino *et al.*, 2011).

3. Numerose le tesi di laurea triennali e magistrali sull'argomento, fra le quali segnaliamo Ventrice (2009) e Borlo (2015), oltre al recente contributo panoramico di Mazzocchi (2021).

I primi laboratori, in una trentina di ore, affrontano il tema del corpo e della complessità relazionale che ne deriva, offrendo uno spazio di elaborazione dell'esperienza di tirocinio e una possibilità di riflessione profonda sui significati che il corpo assume per ogni persona in formazione dentro e oltre i contesti di cura. Il sistema di valutazione adottato prevede questionari ex ante e ex post, una scheda di osservazione, restituzione riflessiva al termine di ogni incontro e registrazione audio video. Grazie all'ingresso di Patrizia Lemma e Alberto Borraccino del Dipartimento di Scienze della Sanità Pubblica e Pediatriche nell'équipe a partire dal convegno *Il teatro e la relazione di cura. L'esperienza teatrale nella formazione del professionista sanitario* (2010), la proposta formativa si approfondisce nel percorso annuale (75 ore) *Il teatro e l'empowerment delle competenze relazionali e comunicative nella formazione infermieristica di base*, con un programma di seminari propedeutici, laboratori teatrali, scrittura di narrazioni, creazione drammaturgica, rilettura metodologica, role playing, e una ridefinizione degli strumenti di valutazione in direzione biomedica (Borraccino, Nicotera, 2011) e di «realist review», un metodo di revisione sistematica delle evidenze scientifiche progettato per interventi complessi (Pawson *et al.*, 2005). Con l'acquisizione di tale metodologia di ricerca si arriva alla proposta di un *Laboratorio interprofessionale di Teatro Sociale ed educativo* rivolto al Corso di laurea in Infermieristica e al Corso di laurea in Educazione professionale. Un'altra direzione prende il progetto *Come mi senti? Il teatro per la cura delle discriminazioni* (2013-2014), sostenuto dal bando regionale FSE che, attraverso una raccolta di storie, intende informare studenti e studentesse di Torino, Cuneo e Ivrea che vi prendono parte sul tema delle discriminazioni sociali e sul diritto alle Pari Opportunità arrivando alla produzione dello spettacolo *Pietre*, accompagnato da una azione di Teatro Forum, presentato in tutti i distretti sanitari della regione Piemonte e in tre sedi universitarie per sensibilizzare il personale ospedaliero, i pazienti e la cittadinanza.

3. La sistematizzazione delle ricerche intersettoriali: dal progetto CO-HEALTH al PRIN Per-formare il sociale

Il fervente decennio di sperimentazioni di didattica innovativa universitaria, ma non solo, culmina nel 2013 con l'evento del 1° *Forum Teatro Salute & Benessere. La salute: rito e bene comune che nutre le persone e il capitale sociale*, realizzato in partenariato con DoRS Piemonte – Centro Regionale di Documentazione per la Promozione della Salute e ASL CN1 fra le OGR di Torino e il Teatro Toselli di Cuneo (9-11 ottobre 2013), che avvia CO-HEALTH: *Arte, Benessere e Cura. La formazione alle competenze comunicative e relazionali attraverso il teatro*, progetto biennale di ricerca-azione in ambito sanitario, promosso da SCT Centre | Dipartimento di Studi Umanistici con un partenariato intersettoriale ulteriormente ampliato rispet-

to ai progetti precedenti ad altri corsi di studio e a centri di ricerca, grazie al sostegno della Fondazione CRT: oltre al Corso di laurea in Infermieristica (Torino e Cuneo) e al Dipartimento di Scienze della Sanità Pubblica e Pediatriche, partecipano il Dipartimento di Culture, Politica e Società, il Corso di laurea in Medicina e Chirurgia, il Corso di laurea in Ostetricia dell'Università di Torino, la Fondazione Medicina a Misura di Donna e la SIPNEI – Società Italiana di Psico Neuro Endocrino Immunologia, con la collaborazione di DoRS Piemonte.

A partire dall'assunto che le *soft skills* sono centrali per un buon esito del percorso di cura del paziente, il progetto intende progettare, sperimentare e valutare un protocollo di formazione e intervento trasferibile rivolto a medici e infermieri per potenziarne le *soft skills* e in particolare le capacità di gestire la relazione con il paziente e con i parenti, di comunicare il percorso di cure e di svolgere un efficace lavoro di équipe. Sono stati coinvolti gruppi interprofessionali di studenti di infermieristica, medicina e ostetricia, e di professionisti sanitari, attraverso alcune proposte che già in sede formativa permettessero l'incontro, il dialogo corporeo e il confronto in équipe multi-professionali. Uno studio pilota con strumenti di ricerca qualitativa condotto da Mario Cardano e Michele Cioffi del Dipartimento di Culture, Politica e Società ha messo in luce la questione centrale del trasferimento di competenze trasversali dal laboratorio teatrale al tirocinio in reparto, una fase critica del processo formativo che università e sistema sanitario stanno ancora studiando. Un'altra ricerca condotta da Patrizia Massariello per valutare, attraverso strumenti quali-quantitativi, la formazione teatrale dei professionisti sanitari ha rilevato un aumento del benessere soggettivo percepito in aree significative come il sonno, il tono dell'umore, l'autoefficacia.

Ad accompagnare il processo valutativo viene svolta una ricerca documentale sulle evidenze scientifiche da università e DoRS Piemonte, con l'obiettivo di verificare se esistano esperienze analoghe di applicazione del metodo del laboratorio teatrale nella formazione degli studenti e dei professionisti sanitari. Significativo in questo caso il trasferimento/adattamento della metodologia di ricerca della gerarchia a piramide delle 6S (Di Censo *et al.*, 2009) dall'area biomedica all'area umanistica.⁴ Al termine del progetto il convegno *CO-HEALTH. Arte, Benessere e Cura. La formazione alle competenze comunicative e relazionali attraverso il teatro* presso la Fondazione CRT (12 novembre 2105) sottolinea il valore del Teatro Sociale nella forma-

4. Sui motori di ricerca si sono incrociate le parole chiave individuate anche con il comitato scientifico. Attraverso uno screening preliminare sul titolo e sull'abstract, si sono rintracciate 269 evidenze, dalle quali sono stati selezionati 63 abstract e reperiti 29 full text da analizzare attraverso una griglia di domande rispetto a: quali prospettive di ricerca sono presenti (fenomenologiche, statistiche, economiche, ecc.)? Quali metodologie teatrali sono impiegate (Teatro dell'Oppresso, teatro di narrazione, role-playing, ecc.)? Quali strumenti di valutazione (qualitativa e quantitativa) sono adottati?

zione di operatori sanitari relativamente alle relazioni intrapersonale e interpersonale, all'empatia e alla capacità di apprendimento grazie alla metodologia teorico-pratico, di base corporea e performativa in grado di stimolare i circuiti cerebrali e la neuroplasticità, per il benessere e gli apprendimenti (Grossi *et al.*, 2011).

Successivamente l'équipe intersettoriale di Teatro Sociale e di Comunità e di neuroestetica partecipa al PRIN (Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale) *Per-formare il sociale. Formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro* (2015-2018), coordinato dall'Università Cattolica di Milano, insieme con le università di Roma La Sapienza, di Torino, di Pavia e di Genova. Nello specifico, *SCT Centre* e l'Università di Torino approfondiscono due linee di ricerca: la verifica neuroscientifica sui linguaggi della performance e della danza, inerente le proprietà e funzioni del Mirror Neurons System, in collaborazione con il NIT-Neuroscience Institute of Turin (Zardi, 2022), e le pratiche di *SCT Centre* nelle politiche di inclusione ed equità per contrastare le disuguaglianze di salute e promuovere processi salutogenici a partire da processi di valutazione multidimensionali, culminanti nel convegno internazionale *Teatro, salute e disuguaglianze* (1-2 febbraio 2018) (Pontremoli *et al.*, in corso di pubblicazione).

SCT Centre con la sua strategia interdisciplinare e relazionale si rivela fin dal 2001 una sorta di spin-off di innovazione scientifica, didattica e di terza missione in grado di forgiare non solo corsi universitari, percorsi extra-universitari, master, convegni ed eventi ma anche nuove generazioni di ricercatori-practitioner secondo quel «capability approach» definito da Martha Nussbaum e Amartya Sen (1993) e che ritroviamo nelle parole di Luca Dal Pozzolo: un processo di orientamento ad attraversare la complessità, riconoscendo le proprie competenze, integrandole con competenze nuove lungo l'arco della vita in una traiettoria di senso, di felicità, di futuro appagante, gratificante, soddisfacente (Cultural Welfare Center, *Le Bussole*, 27 aprile 2021). Se intendiamo le *life skills* come cultura immateriale che incide nelle scelte e negli stili di vita, possiamo facilmente riconoscerne il valore performativo e trasformativo fondamentale nella complessità contemporanea: un sapere in situazione che informa i comportamenti. Possiamo qualificare le competenze trasversali come sostanzialmente performative (Fischer-Lichte 2004), attualizzando la efficace formulazione della vita quotidiana come rappresentazione (Goffman, 1959) e riconducendole al principio di autodeterminazione che Georg Bertram (2014) assegna all'arte come prassi umana: lo spazio del teatro e della performance è il laboratorio riflessivo più efficace perché corporeo, comunitario, democratico dove si mettono in gioco parti di sé reali e potenziali, in un dialogo continuo fra passato, presente e futuro.

Gli effetti sono sfuggenti e non causali, difficili da validare scientificamente, multidimensionali, a rilascio lungo o immediato, generativi però di comunità professionali trasversali sempre più allargate.

Bibliografia

- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernardi C., Innocenti Malini G. (a cura di) (2021), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.
- Bertram G.W. (2017), *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Borlo S. (2015), *Danza educativa e di comunità: una risposta ai bisogni formativi degli educatori*, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Corso di Laurea magistrale in Programmazione e Gestione dei Servizi Educativi e Formativi, Relatore A. Pontremoli.
- Borraccino A., Nicotera R. (2011), "La valutazione dei processi artistici nell'ambito sanitario. L'esperienza del Corso di Laurea in Infermieristica di Torino", in Rossi Ghiglione A. (a cura di), *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino, pp. 153-170.
- Cavaglieri L., Gandolfi R. (a cura di) (2022), *Per-formare il sociale. I teatri universitari nei territori del sociale*, Bulzoni, Roma.
- Cavarero A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Di Censo A., Bayley L., Haynes R.B. (2009), *Accessing pre-appraised evidence: fine-tuning the 5S model into a 6S model*, in «Evidence-Based Nursing», 12/4, pp. 99-101.
- Ferraresi R. (2019), "Anni di teatrologia sotto pressione". *Per una storia della rifondazione degli studi italiani di spettacolo*, in «Il Castello di Elsinore», 80, pp. 67-87.
- Fiaschini F. (2011), *Il ruolo dell'università nei processi di formazione alle pratiche di teatro sociale*, in «Comunicazioni sociali», XXXIII.2, pp. 217-228.
- Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Carocci, Roma.
- Garrino L., Matricoti F., Nicotera R., Martin B., Borraccino B., Dimonte V. (2011), *L'esperienza teatrale nella formazione alle cure: analisi della letteratura*, in «Tutor», 11.2-3, pp. 74-83.
- Goffman E. (2009), *La vita quotidiana come rappresentazione* [1959], il Mulino, Bologna.
- Grossi E., Sacco P.L., Tavano Blessi G., Cerutti R. (2011), *The Impact of Culture on the Individual Subjective Well-Being of the Italian Population: An Exploratory Study*, in «Applied Research Quality Life», 6, pp. 387-410.
- Mazzocchi F. (2021), "Costruire relazioni. Educatori e teatro per il territorio", in Maccario D. (a cura di), *ESST: nuove traiettorie educative*, FrancoAngeli, Milano, pp. 158-168.
- Mozzanica C.M. (2008), "Il coordinamento pedagogico: elementi legislativi nazionali e locali: inquadramento normativo. Profilo del coordinatore nello scenario socio istituzionale", in Premoli S. (a cura di), *Il coordinamento pedagogico nei servizi socio educativi*, FrancoAngeli, Milano, pp. 135-148.
- Nicotera R. (2006), *Teatro e formazione infermieristica. L'esperienza teatrale nel percorso formativo dell'infermiere*, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Corso di Laurea triennale in DAMS, Relatore A. Pontremoli.

- Nussbaum M.C., Amartya S. (1993), *The Quality of Life*, Oxford University Press, New York.
- Pawson R., Greenhalgh T., Harvey G., Walshe K. (2005), *Realist review – a new method of systematic review designed for complex policy interventions*, in «Journal of Health Services Research & Policy», 10.1, pp. 21-34.
- Pontremoli A. (2005), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino.
- Pontremoli A., Rossi Ghiglione A., Fabris R.M. (a cura di), *Performing arts, well-being e salute di comunità*, Bulzoni, Roma, in corso di pubblicazione.
- Pozzi E., Minoia V. (1999), *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC, Cartoceto.
- Rossi Ghiglione A. (2011), *La form/azione in teatro sociale e di comunità all'Università di Torino: un progetto culturale regionale*, in «Comunicazioni sociali», XXXIII.2, pp. 229-240.
- Rossi Ghiglione A. (2011a), *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*, Ananke, Torino.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.
- Rossi Ghiglione A., Pagliarino A. (a cura di) (2007), *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma.
- Ventrice A. (2009), *Il teatro sociale: strumento per il miglioramento delle competenze relazionali?*, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Corso di Laurea magistrale in Programmazione e Gestione dei Servizi Educativi e Formativi, Relatore A. Pontremoli.
- Zardi A. (2022), *Danza e Scienze cognitive: pratiche, ricezione e cura*, Università degli Studi di Torino, Dottorato di ricerca in Lettere (indirizzo Spettacolo e Musica), XXXIV ciclo, Tutor A. Pontremoli.

Parte 4
Storica culturale

1. L'organizzazione olografica e ambidestra

di *Lucio Argano*¹

Un uomo si propone di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.

Jorge Luis Borges

1. Introduzione

Un anniversario è contraddistinto spesso dalla percezione di un punto di arrivo, un traguardo in qualche modo raggiunto e non privo di valore simbolico, oltre a rappresentare il momento giusto in cui tracciare magari un bilancio. Ma un anniversario può essere l'occasione per guardare il futuro e per comprendere quali lezioni si sono apprese, all'interno del vecchio adagio secondo cui se si vuole capire che direzioni prendere è bene voltarsi e guardare da dove si viene.

In questo caso si tratta della ricorrenza ventennale della nascita di *SCT Centre* sorto nel 2003 dal felice incrocio tra l'Università degli Studi di Torino, il Corep – Consorzio per la Ricerca e l'Educazione Permanente e il Teatro Popolare Europeo – TPE.

Il contributo che segue intende osservare l'esperienza maturata da *SCT Centre* nel suo complesso, indipendentemente dalle forme giuridiche e strutturali dei suoi tre attori, nella prospettiva dell'organizzazione, anche al fine di sviluppare qualche riflessione più in generale sulle realtà del settore culturale e creativo. Non si tratta di effettuare un'analisi organizzativa nei termini tradizionali, che in verità *SCT Centre* ha saputo realizzare recentemente per la parte del TPE con l'ausilio delle brave colleghe di *InVento Innovation Lab*, né di proporre una sorta di fotografia virato seppia, quanto piuttosto rilevare i fattori costitutivi dell'organizzazione *SCT Centre*, la sua filigrana, le *good practices* interiorizzate, i motivi di eccellenza, cercando anche di formulare qualche indicazione utile per il proseguimento di questa esperienza.

Servono alcune avvertenze d'uso. Per quanto potrà sembrare partigiano, fino quasi a manifestare una forma di "Sindrome di Stoccolma" verso *SCT*

1. Esperto di gestione e progettazione culturale.

Centre e la sua gente per la stima che nutro nei loro confronti, non c'è alcuna enfasi in quanto sarà considerato. Un'organizzazione è portatrice anche di contraddizioni, imperfezioni, errori, tensioni, conflitti che appartengono al suo insieme, alla sua natura umanistica prima che economica o settoriale, alla sua storia e questo riguarda anche una realtà comunque brillante come *SCT Centre* considerando che vent'anni non sono un battito di ali. La seconda avvertenza è che il tono scelto nella scrittura vuole essere una sorta di conversazione con il lettore e principalmente con le persone di *SCT Centre*, più che connotare l'ambizione di redigere un saggio.

Le organizzazioni possono essere lette utilizzando gli arnesi concettuali della retorica manageriale ed economica (Zan, 2007) e certamente alcuni di essi torneranno utili perché un'organizzazione pone questioni di management ed è un soggetto economico. In ogni caso è sempre difficile trovare una chiave univoca nella lettura delle organizzazioni poiché pur all'interno di un ambito, di una vocazione o di una forma seppure riconoscibili, esse mostrano la presenza al tempo stesso di elementi costanti e di variabili denotate dal rapporto mezzi-fini, dalla propria storia e dalla relazione evolutiva con il contesto.

Bisogna solo avere l'accortezza di stabilire la giusta distanza nello sguardo e superare ogni semplificazione o riduzionismo che equivale ad assegnare importanza a singoli aspetti piuttosto che all'insieme.

Iniziamo col dire che le organizzazioni del settore culturale e creativo, nella loro ampia eterogeneità per finalità, ambiti d'intervento, natura, dimensione, forma giuridica, come tratto comune sono dei sistemi aperti e tendenzialmente adattativi, requisito essenziale per sopravvivere e saper affrontare la turbolenza e l'incertezza di un mondo con la sua crescente complessità sociale, culturale, economica e tecnologica, inclusa la complessità che ogni settore produttivo si trascina, anche quello culturale.

Per complessità intendiamo «un fenomeno quantitativo determinato dal numero esponenziale di interazioni e di interferenze» (Morin, 1993), che origina instabilità, imprevedibilità, assenza di linearità, varietà, intensità e variabilità. Un sistema è un'associazione combinatoria di elementi diversi (*ibidem*), dunque un'entità concettuale o concreta costituita da un insieme di parti in interazione dinamica, organizzata in vista del raggiungimento di fini predeterminati. Esso è costituito da un limite (frontiere di un sistema e separazione dall'esterno), più sottosistemi (componenti e contenitori), una rete di comunicazione, numerose interrelazioni e interdipendenze, presenza di retroazioni. Il sistema denotato da un'organizzazione culturale si confronta a sua volta con un elevato coefficiente di complessità sia esterna, per la numerosità e la differenziazione di attori e fattori in gioco, sia interna a sé stesso. Sono complessi gli obiettivi da raggiungere per la loro diversità anche confliggente, i contenuti dell'azione culturale e i processi creativi e soprattutto la gestione di queste realtà (Argano, 2012).

2. Leggere le organizzazioni

Una lettura più suggestiva e forse più efficace delle organizzazioni è quella che impiega lo strumento della metafora (Oggiaro, 2004) dove è possibile stabilire il nesso tra due concetti legati da analogie nel quale il contenuto dell'uno si valorizza attraverso l'immaginario dell'altro.

Una delle metafore più utilizzate è quella dell'organizzazione raffigurata come una *macchina*, dove la sua esistenza e il funzionamento derivano dalla presenza di standard, con un orologio implacabile che ne scandisce il ritmo e dove i valori sono attribuiti alla precisione, alla regolarità, all'affidabilità. In questa configurazione regna la meccanica dei comportamenti all'interno di un ambiente stabile e di una parcellizzazione dei compiti. La sua rappresentazione visiva è restituita dai complicati ingranaggi di *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, dall'alienazione della catena di montaggio d'ispirazione fordista, dal disumano postulato esecutivo di Taylor con la sua organizzazione scientifica dove le persone sono modellate sulle esigenze organizzative. Non si può proprio dire che sia la restituzione di una organizzazione culturale e creativa.

Una seconda metafora associa l'organizzazione alla *burocrazia* e la raffigura come una gabbia di ferro, la culla dei formalismi, delle procedure, delle mansioni ripartite e dichiarate che denotano uno status. L'ordine è garanzia di efficienza, il principio delle norme è la religione e vige l'osservanza delle regole e delle logiche di conformità, dove ogni presidio è racchiuso dentro confini precisi. Scrive Max Weber (1922) che le organizzazioni sono strutture che coordinano le attività umane secondo regole e principi stabili. I valori di riferimento sono la fedeltà e l'obbedienza.

Per quanto siamo propensi ad assimilare questo tipo di organizzazioni generalmente alle istituzioni e alla pubblica amministrazione e non senza qualche buona ragione, i virus dell'organizzazione burocratica restano insidiosi per tutte le organizzazioni in un Paese come l'Italia che ha una postura e una proliferazione normativa di carattere prescrittivo, come ci ricorda Sabino Cassese (2022). Di fatto, quella che dovrebbe essere la regolazione può divenire invadenza fino a introdurre meccanismi di *management by law* se solo pensiamo alle esigenze di *compliance* nella realtà operativa di tanti settori della vita produttiva, incluso quello culturale. Motivo per cui non deve stupire che a volte anche all'interno di organizzazioni culturali quel virus si manifesta in tanti piccoli comportamenti e atteggiamenti, senza troppi anticorpi, ma fortunatamente non è il caso di *SCT Centre*.

Tra macchina e burocrazia siamo nella razionalità estrema, nella partizione e nella specializzazione, nella gerarchia improntata alla disciplina, al controllo e alla sanzione, nella resistenza al cambiamento, nell'utilitarismo, negli scambi individualizzati, nel flusso informativo veicolato dall'alto verso il basso.

Anche la *famiglia* è metafora dell'organizzazione riportando l'attenzione

alla centralità del fattore umano e delle relazioni interpersonali, al concetto di appartenenza, all'informalità, al riconoscimento sociale. In questa circostanza il presidio del clima interno e il soddisfacimento delle motivazioni individuali sono funzionali agli obiettivi dell'organizzazione (Oggiaro, 2004). Ma, senza addentrarci nella psicanalisi, questa rappresentazione al tempo stesso non può non considerare, come nella famiglia, la possibile presenza e il manifestarsi nelle persone di codici affettivi (Fornari, 1979) definibili come materno, paterno, fraterno e infantile, i quali agiscono come strutture decisionali inconscie condizionando le dinamiche e i processi decisionali dell'organizzazione in quanto verità private. La stessa analisi transazionale propone una teoria della personalità basata sull'idea di fondo che in ogni persona sono presenti tre diversi stati dell'Io: genitore, adulto e bambino (Berne, 1976) e che possiamo riscontrare anche nei comportamenti e negli atteggiamenti organizzativi. Inoltre, nell'organizzazione-famiglia un certo tipo di legami possono infondere una forza di gruppo ma, viceversa, possono anche determinare dei sottogruppi che entrano in conflitto tra di loro, minando l'efficacia organizzativa. La leadership paternalistica è un'altra patologia rilevabile, così come la possibilità che il termine famiglia possa diventare sinonimo di clan, termine derivante dal gaelico *clann* (discendenza, famiglia, tribù) ma riconducibile al latino *planta* (pianta), dove gli interessi sono comuni, l'appartenenza esclusiva ma i confini risultano per nulla permeabili.

C'è poi la metafora dell'organizzazione come *organismo* attraverso un'interpretazione biologica ed ecologica molto frequentata. Anche le città hanno subito questa lettura, con paragoni per cui la viabilità stradale è associata al termine arteria e la sostenibilità si ricollega al concetto di metabolismo urbano. Da questa metafora si possono trarre elementi interessanti: la varietà della specie, la natura sistemica, l'influenza tra struttura e funzioni, l'armonia difficile da realizzare, la relazione tra organizzazione e ambiente, l'evoluzione. Si nutre di un approccio situazionale e di omeostasi, ovvero l'autoregolazione dei suoi parametri e dei suoi flussi di energia. Il limite di questa visione dell'organizzazione è che lascia poco spazio all'azione creatrice degli uomini e parla di adattamento all'ambiente senza considerare che l'organizzazione stessa contribuisce alla costruzione del contesto.

È frequente la tentazione di trasferire dalla biologia a un sistema socio-politico (come una nazione) o a un sistema sociotecnico (come un'organizzazione) le categorie di *corpo* e *mente* desunte dall'uomo. Lo scopo non può che essere ludico ed euristico: giocare con questi concetti per ricavarne spunti comparativi e ipotesi circa il rapporto tra risorse tangibili e risorse intangibili.

Stando dunque al gioco, un'organizzazione possiede in effetti l'equivalente di un corpo (spazi, attrezzature, materiali, tecnologie, ecc.) e una sua mente (strategie, pianificazione, pratiche, relazioni, comunicazioni, rapporti con il pubblico, marketing, ecc.). Ma a mio avviso c'è qualcosa di ancora più importante oltre al corpo e alla mente ed è l'anima dell'organizzazione.

Parlare dell'anima di un individuo (e per traslazione di un'organizzazione) significa intendere qualcosa di diverso dalla sua mente, cioè dalla memoria, dall'immaginazione, dalla consapevolezza di sé, dall'emozione, dagli stati d'animo, dagli impulsi, dalle inclinazioni, dai desideri, dall'intelligenza, persino dalla sua creatività. L'anima va oltre tali singole capacità e la loro possibile somma aritmetica, mentre è la reciproca interazione, amalgama e sintesi di queste capacità che consentono l'espressione del livello di equilibrio, di bellezza, di etica, di efficacia riguardante quell'individuo, dunque quell'organizzazione, assegnando una sua singolarità e unicità. Per una organizzazione culturale e creativa, tornando in particolare a *SCT Centre*, l'anima è data da fattori distintivi come atmosfera, immagine, estetica, missione, valori, coesione, equilibrio, saggezza del gruppo. Ed è anche fatta di gioco e serenità, leggerezza e impegno, identità e radici, audacia e riflessione, immaginazione e responsabilità, fragilità e perfino speranza (De Masi, 2001).

Possiamo agganciare questa rappresentazione dell'anima a ciò che Edgar H. Schein (1984) chiama "cultura organizzativa" che viene intesa come l'insieme coerente di assunti fondamentali che un dato gruppo ha inventato, scoperto o sviluppato, imparando ad affrontare i suoi problemi di adattamento e sopravvivenza verso l'esterno e di integrazione interna, e che hanno funzionato abbastanza bene da poter essere considerati validi, e perciò tali da poter essere insegnati ai nuovi membri come il modo corretto di percepire, pensare e sentire in relazione a quei problemi. Dove c'è un gruppo c'è una cultura interna con i suoi codici taciti e manifesti, con il proprio patrimonio di idee, di suppellettili intellettuali, di riti, di costumi.

Se lo sguardo di Schein s'interroga su come il bagaglio culturale di un'organizzazione sia fonte di successo economico, noi qui, pur considerando la cultura organizzativa di *SCT Centre* come un asset e una componente importante del suo capitale immateriale, possiamo cambiare prospettiva affermando che il ruolo dell'anima dell'organizzazione, così individuata, contribuisce al senso delle azioni di *SCT Centre*, alla stessa sua ragione costitutiva, sino alla felicità di chi ci lavora e di chi ci si relaziona dall'esterno.

Ma possono esserci organizzazioni prive di anima? Certo, anzi spesso non c'è tanto la carenza quanto magari tentativi di emulazione o omologazione a culture organizzative altre e altrui.

L'anima, come avvenuto per *SCT Centre*, invece è originale, è frutto intenzionale di una volontà, di un carisma, in poche parole di amore e cura. L'anima vive per il fatto stesso che vive il gruppo, non si costruisce tutta assieme e va alimentata con dedizione e passione giorno dopo giorno, altrimenti appassisce. E l'anima di *SCT Centre* che s'incontra con l'anima delle persone che trova lungo il proprio cammino e con quella delle comunità dove presta il suo servizio, dunque si espone e s'arricchisce. La parola "anima" è femminile come il termine "organizzazione" e quindi ha una sua fecondità come capacità di procreazione. Essa sopravvive alle vicende del corpo e ai mutamenti della mente, è componente duratura. Pertanto, è una presenza

viva, emotiva, amorfa, armoniosa che, a sua volta, conferisce all'organizzazione vitalità, unità, profondità, sensibilità, simbolicità. Protesa al futuro, l'anima di *SCT Centre* è la madre della creatività felice. Se c'è un primo consiglio da dare a *SCT Centre* è quello di continuare a nutrire la sua anima.

Visto che stiamo usando il termine creatività associato a un'organizzazione, dopo aver passato in rassegna le progettualità e le iniziative svolte in questi vent'anni da *SCT Centre* penso di poter affermare intanto che siamo in presenza di un *gruppo creativo* (non solo nella componente del Teatro Popolare Europeo), dove la capacità creativa dei singoli, come mix di fantasia e concretezza, si mescola determinando una capacità creativa collettiva che è abilitata poi da come "gira" l'organizzazione.

Ma che cos'è un gruppo creativo e quali sono le sue qualità organizzative? Usciamo per un istante dalla produzione culturale ed entriamo in altri settori facendo un passo indietro nella storia e seguendo il racconto puntuale che Domenico De Masi (1989) fa di alcuni gruppi creativi europei tra la metà dell'Ottocento e Novecento.

Chi si trova a passeggiare per il lungomare di Napoli può notare a un certo punto un edificio bianco, ottocentesco, imponente ma non troppo austero, con un loggiato elegante che guarda il golfo. I napoletani lo chiamano "l'acquario" mentre gli scienziati mondiali sanno che è "la Stazione Zoologica", la prima del mondo, la più gloriosa, sorta nel 1872. In questo luogo si sono specializzati migliaia di studiosi, tra cui ben diciotto premi Nobel. Massimo punto di riferimento per i biologi di ogni latitudine, qui è nata la parola "ecologia".

Colui che la ideò, la costruì, la diresse per molti anni si chiamava Felix Anton Dohrn, che, assieme ai biologi, aveva voluto con sé un letterato, un pittore, un architetto, unitamente a chimici, fisici, botanici e, per omaggiare il suo padrino (un certo Felix Mendelssohn), nell'aula magna si eseguivano concerti di musica da camera destinati agli scienziati. I punti di forza di questo gruppo creativo erano dati da:

- leadership ispirata, forte personalità, volontà e determinazione del fondatore (A. Dohrn);
- capacità di promozione del gruppo e di accreditamento;
- attenzione ai componenti del gruppo in sede di reclutamento, formazione, integrazione delle diverse personalità e aspettative individuali, apertura ai giovani e alle donne (cosa rarissima in quei tempi);
- lavoro in équipe;
- assenza di burocrazia;
- capacità di favorire entusiasmo, motivazione condivisa e idealismo nei collaboratori;
- multifunzionalità rispetto alle esigenze interne, superamento della specializzazione e della suddivisione rigida dei compiti;
- massima inter e interdisciplinarietà, internazionalità;

- primato della creatività e culto del rigore scientifico;
- capacità di fare mix fundraising su base progettuale;
- elasticità della macchina operativa;
- ampia rete di contatti e relazioni.

Restando nel sud Italia, in una Sicilia poverissima nel 1884 un giovane talentuoso, Giovan Battista Guccia, sceglie la matematica come campo in cui creare nell'isola una istituzione eccellente, fuori dall'università e dai rituali degli schemi classici e accademici. Nasce così il Circolo Matematico che mette insieme in pochi anni tutti i matematici della Sicilia e i massimi matematici del mondo: da Bertrand a Klein, da Poincaré a Hilbert, da Enriques fino a Noether. Settimanalmente, nel palazzo arredato da Basile, ricco di una biblioteca specializzata e di una tipografia gestita a sua volta da tipografi matematici in grado di stampare senza errori anche testi pieni di formule, si tengono riunioni dedicate alle questioni fondamentali dell'algebra e della geometria. Peccato che oggi il Circolo Matematico di Palermo non sia più visitabile essendo stato distrutto dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Anche in questo caso ritroviamo lavoro di gruppo, entusiasmo, interdisciplinarietà, assenza assoluta di burocrazia, clima partecipativo, ottica sprovvincializzata, vasta tessitura di rapporti internazionali, tenacia e sistematicità del lavoro, forte coesione. L'internazionalizzazione era garantita, tra l'altro, anche da una rivista matematica prestigiosa intitolata *Rendiconti* che raccoglieva, vagliava severamente e pubblicava gli articoli più interessanti.

Potremmo proseguire con la Wiener Werkstatte (Vienna, 1903-1932) dove l'organizzazione era basata sulla forma della cooperativa come filosofia organizzativa piuttosto che strumento formale, sul lavoro a progetto con una forte interazione tra artisti e artigiani garantita dalla dimensione dei team progettuali muniti a loro volta di autoregolazione e autonomia, su una pianificazione strategica data da un programma di lavoro che era anche manifesto artistico, su un ecosistema relazionale interno basato su stima, confidenza, convivialità, informalità. Ma che dire, infine, della Staatliches Bauhaus (Berlino, 1919-1933), tornata di recente all'attenzione come riferimento di un programma d'intervento europeo, ulteriore gruppo creativo che faceva affidamento sulla rottura degli schemi, su processi di *learning by doing* (integrazione scuole, officine, sperimentazione), sul senso della comunità artistica, sul momento ideativo come collante e sovrastruttura del momento formativo e produttivo, sulla socializzazione di tutti i partecipanti e sulla dimensione estetica.

Perché la creatività si esprime in tutto il suo potenziale a livello di gruppo è evidente che servono stili, valori e dinamiche organizzative assunte a scelte di fondo, ma anche l'accettazione di evoluzioni interne, incluse quelle silenziose, che forgiavano nel tempo l'organizzazione stessa, come probabilmente è stato per *SCT Centre*.

3. Una metafora organizzativa per SCT Centre

L'idea che mi sono fatto, nel caso di *SCT Centre*, è quella di una metafora ancora diversa: l'organizzazione olografica. Questa definizione venne coniata da Gareth Morgan in uno dei più bei libri mai scritti sul pensiero organizzativo dal titolo *Images of Organization* del 1989 dove l'immagine dell'ologramma è conseguente all'idea di organizzazione come cervello (con un collegamento, quindi, alla metafora organica).

Un ologramma, da *holos* (intero) e *gramma* (trasferimento), è una figura nella quale ogni parte contiene l'intera informazione. Tagliando l'ologramma in più parti tutte mostreranno sempre l'oggetto per intero. La sintesi di questo concetto è ben rappresentata dalle parole di Morin (1993): «la parte è nel tutto, il tutto è nella parte». Il principio ologrammatico nell'ambito della teoria della complessità è importante poiché riguarda il modo in cui si percepisce la realtà esterna (ologramma della conoscenza) e le forme presenti in natura (ologramma della forma) e definisce, pertanto, il rapporto tra sistema complesso e ambiente (De Toni, Comello, 2005). Secondo la *Teoria di Santiago* la realtà (il tutto) entra nella parte (noi stessi) mediante la rappresentazione interna e gli schemi mentali che noi costruiamo e la stessa realtà è generata da questi processi (Maturana, Varela, 1980).

Nelle organizzazioni olografiche secondo Morgan (1989) possono essere rintracciati alcuni principi costitutivi e caratterizzanti, sebbene lui stesso osservi che siamo in presenza di un modello connotato da fenomeni di natura emergente e che si autoproduce, dove si realizza un paradosso, essere specializzati senza esserlo del tutto, così come riesce a fare un cervello.

Il primo principio contempla l'inserimento "dell'intero nelle singole parti" dell'organizzazione. Per *SCT Centre* questo avviene attraverso la visione, le aspirazioni, gli scopi, i valori e soprattutto la cultura interna con i suoi codici condivisi, in buona sostanza l'anima precedentemente descritta, che nel loro insieme costituiscono il DNA dell'organizzazione stessa e consentono la rappresentazione del sistema. Sono "parte del tutto" concetti chiave e guida di *SCT Centre* come comunità, formazione, creazione, *performing arts*, benessere (ampiamente inteso), salute, spazio (BAC), *empowerment* della persona.

Contribuisce al gioco "intero vs singole parti" anche l'intelligenza a rete, distribuita e decentrata, che permette di ottenere transazioni informative adeguate, utili e soddisfacenti. *SCT Centre* sembra mostrare al riguardo una buona intelligenza a rete che può valorizzare a sua volta (Gardner, 2006) l'intelligenza *sintetica*, l'intelligenza *creativa*, l'intelligenza *rispettosa* e l'intelligenza *etica*, quella che propone il portato dei valori e delle istanze soprattutto degli individui e delle comunità.

SCT Centre, rispetto a un sistema "a una mente", tipica dei modelli organici oltre che di tutte le altre rappresentazioni organizzative citate, si muove come un sistema "a molte menti", denotando quello che Gharajedaghi (1999) riporta a un "modello sociale". Bourdieu (1994) ci ricorda che un'or-

ganizzazione è struttura relazionale di agenti (campo sociale) e di pratiche che muta. Le posizioni dei soggetti nel campo conferiscono loro differenti margini di manovra, le loro pratiche rivelano la struttura dell'organizzazione (il senso pratico).

Anche Latour (1991) con uno sguardo antropologico aveva ribadito che l'organizzazione può essere considerata come una forma di coordinamento, per fini specifici, di *attanti* che si influenzano vicendevolmente e co-contribuiscono a stabilire la forma organizzativa (l'attore-rete).

Le diverse intelligenze che scaturiscono dalla rete interna di *SCT Centre* presentano buone possibilità così di originare pensiero riflessivo, vigile, attento, osservatore, valutatore; pensiero prammatico, dato dalla concretezza delle idee e dei percorsi; pensiero dualistico, ovvero pensare in parallelo, collegare fatti discordanti, tollerare ambiguità; pensiero originale, con il superamento degli schemi mentali tradizionali e delle convenzioni; pensiero creativo, alla ricerca di più possibilità (Fisk, 2007). Questo insieme possiamo chiamarlo pensiero sistemico, il quale segue il ritmo dell'organizzazione in quanto sistema (Tosca, 2020), dove sono le relazioni, la loro cura, a rappresentare una sorta di carburante, unitamente al clima interno dell'organizzazione.

Nel rapporto olografico tra intero e sue parti rileva anche la struttura organizzativa che può crescere pur restando piccola. *SCT Centre*, pur coinvolgendo tre soggetti diversi, origina una struttura snella, agile, a fisarmonica, che si declina in pratiche di lavoro su base progettuale e processuale, generando per ogni occasione dei *temporary systems* come nuove strutture ad hoc del lavoro. Al loro interno i gruppi di lavoro sono olistici, si riconfigurano ogni volta mantenendo la filosofia dell'organizzazione e sperimentano la differenziazione di contenuti e pratiche. Indubbiamente la percezione interna sarà sempre quella di risultare una struttura insufficiente rispetto, ad esempio, ai carichi di lavoro, alla gestione del tempo organizzativo, all'equilibrio tra tempo lavorativo e tempo vitale delle persone dove quest'ultimo appare sacrificato. Si tratta di una percezione quasi fisiologica nelle realtà culturali che sono tendenzialmente sotto strutturate ma dove a volte la questione riconduce a una migliore e diversa organizzazione del lavoro che deve tenere conto delle evoluzioni interne e delle attività (ad esempio la crescita di volumi). La dimensione a progetto appare inevitabile perché garantisce la sostenibilità economica finanziaria, l'accesso al mercato dei finanziamenti e la vita dell'organizzazione. Ciò che può riconoscere a *SCT Centre* è una grande capacità di gestire il proprio autofinanziamento testimoniata dai molti bandi vinti negli anni, sapendo svolgere bene la funzione di radar delle opportunità e quella della loro traduzione in progetti eleggibili ed efficaci, non nascondendo il fatto che questo processo rimane dispendioso in termini di costi, energie, tempo.

Rispetto a strutture organizzative autocratiche (basate sul potere), burocratiche (centralità delle regole), meritocratiche (con focus sulle competenze), *SCT Centre* ha trovato una sua sintesi tra *ad hoc* dove le persone agiscono in maniera autonoma su temi e problemi contingenti (i progetti) e un

modello *democratico* nel quale i membri dell'organizzazione, oltre a sentirsi ingaggiati, ne condividono le finalità, oltre a manifestare una forte adesione ai valori. In questa configurazione dagli stessi componenti è possibile ottenere intra-imprenditorialità culturale, investimento di capitale umano e fuga dalle cosiddette "routine organizzative", tra disposizioni e abitudini comportamentali (Becker, 2004).

Per un'organizzazione con una architettura olografica come *SCT Centre* trova giovamento il ricorso a strumentazioni tecnico operative che hanno un effetto *booster* sulle capacità individuali e collettive, come ad esempio l'*Agile Project Management* oppure il *Design Thinking*, così come hanno una loro rilevanza le *soft skills* ovvero quelle capacità trasversali in grado di garantire efficacia relazionale interpersonale e teamwork, così come le capacità utili a gestire situazioni contingenti se non emergenziali (*problem setting & solving*).

Occorre segnalare che in un'organizzazione olografica come s'intravede in *SCT Centre* si denotano in parallelo tre sub sistemi: quello culturale che è dato dai linguaggi e dalle pratiche artistiche; quello di costruzione sociale per le relazioni tra organizzazione e ambiente esterno attuate anche in forma coesiva e partecipativa con reciprocità interattiva e rapidità generando sistemi condivisi di significati; quello politico che richiede modalità concrete per gestire il coordinamento di azioni di individui con interessi potenzialmente diversi e anche conflittuali.

Il secondo principio dell'organizzazione olografica valorizza il tema della *ridondanza* che nel nostro caso è intesa come (Bergami, 2009):

- ridondanza di *informazioni*: per ricerca, accumulo, conservazione;
- ridondanza di *conoscenza*: anche data da prodotti della conoscenza tacita ed esplicita e da suppellettili culturali;
- ridondanza di *interazioni* e dei meccanismi loro riferiti;
- ridondanza di *competenze*: che esprime ed esalta la diversità;
- ridondanza di *approcci*: che consente di far convivere nei progetti culturali prospettive e logiche opposte.

La ridondanza si manifesta per *SCT Centre* negli scambi informativi, nei processi informali, nelle competenze, nella varietà delle attività lavorative, nei contenuti progettuali e creativi. È una ricchezza dove saper pescare facendo sintesi. Inoltre, se usata bene la ridondanza consente multifunzionalità che si traduce nella possibilità di presidiare diverse pratiche manageriali all'interno dell'organizzazione.

Un ulteriore principio delle organizzazioni olografiche riguarda i processi di apprendimento che sono continui e impiegano quella che viene definita *subroutine doppia*, ovvero capacità di riconsiderare le situazioni e mettere in discussione anche le norme operative, diversamente dalla subroutine unica in cui vi è capacità di rilevare e correggere gli errori ma in riferimento a norme precise.

SCT Centre sembra saper investire in apprendimento, e non solo per la presenza dell'Università e di Corep, favorendone le condizioni, e dunque appare come una *learning organization* (Argyris, Schön, 1978), protesa verso la capacità di *apprendere ad apprendere, apprendere per auto organizzarsi* e anche *imparare a disapprendere*, qualità importante in tempi di complessità e cambiamenti repentini per fornire risposte efficaci alle sollecitazioni dell'ambiente.

SCT Centre apprende per esplorazione piuttosto che per sfruttamento e consente l'apprendimento individuale dei suoi componenti anche mediante autoformazione e tra pari, favorendo quella collettiva dell'organizzazione seppure quest'ultima non derivi dalla somma di quanto appreso dai suoi membri (Bertini, 1994).

Importante per *SCT Centre* è anche la memoria organizzativa come capacità di conservare tracce delle proprie esperienze che va oltre un semplice processo documentale ma si basa sull'incorporazione di tali esperienze nel vissuto della struttura e delle sue persone (Oggiaro, 2004), anche mediante i miti interni, le valenze assegnate ai fatti accaduti, le narrazioni, il vaglio pubblico.

Sul fronte della strategia proprio perché così indirizzata verso l'apprendimento *SCT Centre* è attenta ai mutamenti del contesto ambientale, per cui non è spaventata dal cambiamento che può derivarne e si confronta con la possibilità di co-evolvere senza timore delle possibili destinazioni. Ciò le consente prontezza di reazione e capacità di rigenerarsi. C'è inoltre consapevolezza dei limiti per il raggiungimento degli obiettivi che si traduce in ponderatezza. L'abilità dell'organizzazione di riconoscere le opportunità provenienti dall'ambiente esterno e di tradurle in nuove attività viene definita "absorptive capacity", capacità di assorbimento organizzativa. Essa dipende molto dal livello di conoscenza interna (anteriore) e dall'abilità delle persone di saper sfruttare tale elemento. Lo sviluppo di questo tipo di conoscenza è anche *path-dependent*, derivante da una determinata traiettoria dal punto di vista storico dell'organizzazione, di cui non fare rimozione.

Sul piano operativo un altro principio olografico, che vale anche per *SCT Centre*, è la presenza del minimo delle regole e solo quelle ritenute basilari, perché questo tipo di organizzazioni hanno bisogno di spazi di libertà procedurale per dare il meglio di loro stesse. Certamente *SCT Centre* ha saputo poi costruirsi dei meccanismi operativi semplificati e sartoriali rispetto alla gestione del quotidiano. Inevitabile il possibile conflitto con le procedure legate a imposizioni esterne (la già richiamata *compliance* alle norme e la stessa gestione dei finanziamenti) con le quali serve trovare nessi fluidi e punti di equilibrio senza stravolgere l'autenticità organizzativa.

La comunicazione nell'organizzazione olografica assegna importanza alla circolarità dei flussi comunicativi, alla coerenza tra comunicazione interna ed esterna, alla responsabilità sociale e anche ambientale, alla comunicazione reticolare come strategia cooperativa, ma sono proprio i meccanismi di comunicazione interna che vanno rafforzati, in modo continuo e informale.

Si è fatto riferimento al tema dell'auto organizzazione, principio stavolta della complessità in generale ma che torna nell'organizzazione olografica perché l'intelligenza in rete consente di costruire il tutto nelle parti in modo da auto-organizzarsi e riprodursi.

Un fenomeno raccontato da Steven Johnson (2004) e riferito alla natura può meglio spiegare cosa sia l'auto organizzazione. Se nel periodo estivo con il suo clima caldo e secco vi recate in un bosco fresco e umido, a terra o sul legno delle cortecce potete notare una massa dall'apparenza sgradevole di colore rosso arancio che si chiama *Dictyostelium*. Avendo il tempo di osservarla per più giorni potrete notare che si muove lentissimamente. Ma se per caso cambia il clima volgendo al freddo o all'umido è facile che non la troviate più. Sparita? Evaporata? Niente del genere. È solo un espediente biologico. In verità quella massa è formata da unità monocellulari molto semplici che normalmente si riuniscono in un unico organismo nutrendosi di foglie e legno marcio ma quando l'ambiente diventa meno ospitale ma più ricco di cibo ridiventano singole creature, restituendo un singolare comportamento coordinato di gruppo. La cosa più interessante è stato scoprire come facessero. Dopo aver pensato che il meccanismo fosse regolato da alcune cellule pacemaker con un ruolo guida, poi si è compreso che invece si era in presenza di un sistema di comunicazione e interazione tra cellule che dava luogo a comportamenti autonomi ed emergenti dal basso. Per semplificare e di molto, immaginate un gigantesco giro di telefonate e di messaggi tra tutte.

L'auto organizzazione si manifesta quando avviene la comparsa di nuove strutture e nuove forme di comportamento in sistemi aperti (contrastano l'aumento di disordine ed entropia), ma organizzativamente chiusi (conservano autonomia, identità, unicità), lontani dall'equilibrio (De Toni, Comello, 2005).

Tale fenomeno si riscontra straordinariamente nella natura e nei sistemi viventi come si è visto (ma si pensi ad esempio anche agli stormi di uccelli in volo) e si caratterizza come un processo *bottom-up* senza interventi esterni o disegni prestabiliti, favorito da retroazione positiva (tendenza all'allontanamento dall'equilibrio), da interazioni locali munite di poche e semplici regole e da comportamenti di collaborazione e competizione (De Toni *et al.*, 2011).

Il settore culturale da diversi anni, grazie soprattutto alle organizzazioni maggiormente afferenti al Terzo Settore e con il profilarsi di una alleanza sempre più forte con la comunità e i cittadini che diventano protagonisti dei processi culturali, ha ridisegnato il funzionamento delle stesse organizzazioni culturali, già di per sé stesse piatte e snelle, costruendo meccanismi orizzontali e partecipativi nella gestione e nella governance. Nella *Tab. 1* è possibile riscontrare le differenze tra il modello manageriale tradizionale e il modello complesso in relazione agli effetti dell'auto organizzazione.

L'olografica è un'organizzazione che si preoccupa di integrare, piuttosto che frazionare, flessibile più che totalmente efficiente secondo i canoni del

management perché una parziale rinuncia all'efficienza operativa permette di conservare una grande capacità di adattamento, elemento che favorisce appunto l'auto-organizzazione.

SCT Centre con l'importanza che assegna al lavoro in rete proteso verso ogni forma e direzione e con la metodologia e la tipologia di attività che fanno parte del suo portfolio è di suo indirizzata verso l'auto organizzazione, da cui non può che ricavare vantaggi.

Parlare di auto organizzazione può sollevare un tema in materia di ordine e disordine. La logica presume che il buon funzionamento di un'organizzazione derivi da una qualsivoglia forma di ordine. Nelle organizzazioni meccaniche o burocratiche è amministrato dall'alto, nell'organizzazione famiglia è frutto di compromessi, in quella organica deriva dall'equilibrio tra funzioni.

Per Morin (1993, p. 89) l'ordine è «tutto ciò che è ripetizione, costanza, invarianza, tutto ciò che può essere posto sotto l'egida di una relazione altamente probabile inquadrato sotto la dipendenza di una legge», dando luogo a staticità, fossilizzazione, mentre il disordine è «irregolarità, deviazione rispetto a una struttura data, aleatorietà, imprevedibilità» che però conduce all'anarchia.

Tab. 1 – *Modello manageriale tradizionale e complesso in relazione all'auto organizzazione*

Modello TRADIZIONALE (che riduce la complessità)		
<i>Regole del sistema</i>	<i>Organizzazione semplificata</i>	<i>Risposte semplici</i>
Minimizzare le connessioni	Processi decisionali semplici	Adattarsi è l'obiettivo
Separazione delle risorse umane	Pochi <i>decision makers</i>	Visione ristretta delle possibilità
Partecipazione minima	Pochi informatori	Capacità di prevedere
Regole per ogni parte separata	Poche interpretazioni	Cambiamento = distruzione
Meccanismi di controllo	Poche informazioni	Sensibilità bassa all'ambiente
Procedure di standardizzazione	Valori omogenei Riduzioni del conflitto	
Modello COMPLESSO (che assorbe la complessità)		
<i>Regole del sistema</i>	<i>Organizzazione complessa</i>	<i>Risposte complesse</i>
Massimizzare le connessioni	Processi decisionali complessi	Co-evolvere è l'obiettivo
Connessione delle risorse umane	Molti <i>decision makers</i>	Visione allargata delle possibilità
Partecipazione massima	Molti informatori	Emergenza
Autonomia per ogni elemento	Molte interpretazioni	Cambiamento = co-evoluzione
Meccanismi di controllo minimi	Molte informazioni	Sensibilità alta all'ambiente
Procedure minime	Valori diversi Conflitto visibile	

Fonte: rielaborazione da Ashmos, Duchon, McDaniel, Huonker, 2002

Tra ordine e disordine c'è una terra di mezzo, quella chiamata *orlo del caos*, dove risiede la complessità e possono emergere fenomeni rilevanti e anche auto organizzazione. È soprattutto in questa zona intermedia che è riposta la capacità creativa e d'innovazione per un'organizzazione culturale,

come stato critico che però è denso di opportunità. Come ho avuto modo di osservare per altre organizzazioni culturali, nello spazio intermedio (ma potremmo aggiungere anche ai bordi o negli interstizi che sono spazi di lavoro interessanti), è possibile esplorare ciò che il biologo Stuart Kauffman (2005) ha definito “il possibile adiacente”. È qui che possiamo rintracciare quanto è a un passo da ciò che conosciamo e applichiamo, quanto si ricollega alle pratiche culturali e sociali ad esempio di *SCT Centre*, quanto fornisce nuove risposte (ma anche nuove domande), quanto rende maggiormente nitide le esigenze a cui fare fronte. Il fatto che *SCT Centre* si rivolga a persone, alle comunità, a soggetti in condizioni di bisogno, amplifica il possibile adiacente ed esplicita quell’aspetto così intrigante della complessità che è il concetto delle possibili biforcazioni. Viene alla mente la Biblioteca di Babele, il racconto fantastico di Jorge Luis Borges nel 1941 dove è descritto un universo onirico rappresentato nella forma di una gigantesca e infinita biblioteca che, articolata in innumerevoli stanze esagonali e sviluppata in orizzontale e in verticale, sembra un labirinto, con ogni sala contenente un preciso numero di libri, tutti delle stesse pagine, tutte contenenti lo stesso numero di segni grafici, dando luogo così a tutti i libri possibili.

Serve ricordare la valenza etimologica della parola “possibile”: non c’è certezza e come dicono De Toni e De Zan (2020) non è una cavalcata nella prateria. Perché vi sia innovazione culturale o sociale (fuori da un discorso economico dove essa è suffragata dal successo del mercato e dai profitti) occorre che vi siano risultati concreti che nel nostro caso incidono profondamente sulle persone e sugli altri sistemi. C’è una questione di orizzonte temporale e un’altra ancora di rilevazione degli effetti che pone in agenda le metriche e le logiche di misurazione degli impatti. Senza questa consapevolezza il limite è quello dell’autoreferenzialità o della scarsa capacità di definire il concetto d’innovazione, come spesso si riscontra nei progetti culturali esibiti a fronte di bandi e call. E non bisogna dimenticare che l’innovazione, anche in campo culturale e sociale, può essere il prodotto di una disubbidienza verso una regola, un paradigma, oppure verso la cultura dominante. Forse un consiglio a *SCT Centre* di essere un poco disubbidienti non è del tutto sbagliato.

Collocarsi nella zona intermedia tra ordine e disordine richiede l’accettazione delle contraddizioni e la presenza in contemporanea di concetti inconciliabili passando dalla cultura dell’*or* a quella dell’*and*, decretando la così fine del “bianco o nero” (Amietta, 1991) e superando le dicotomie.

Osservandone l’attività e la progettualità negli anni, per *SCT Centre* l’innovazione è stata vissuta come un’attività trasversale sul piano artistico, sociale, del modello culturale e metodologico. In questo modo *SCT Centre* è riuscita a sostare sull’orlo del caos attivando una sua risposta circolare e contestuale rappresentata da due circoli virtuosi e interconnessi che si bilanciano: quello della creazione e quello della condivisione (De Toni, Comello, 2005), come è rilevabile dalla *Tab. 2*, a loro volta supportati anche dalla circolarità di una costante pratica di *ricerca-azione* distintiva di *SCT Centre*.

In questo ci si può confrontare con la complessità libera, muovendosi anche in acque sconosciute, rispetto alla complessità ordinata che è addomesticata o a quella governabile che può essere affrontata (De Toni, Rullani, 2018).

Tab. 2 – SCT Centre e variabili dei circoli della creazione e della condivisione

	Circolo della creazione	Circolo della condivisione
Missione	Creare	Condividere
Obiettivo	Creazione di nuovi contesti progettuali, processuali e relazionali	Miglioramento di contesti sociali e relazionali
Leva	Capacità creativa	Capacità relazionale
Azione	Immaginare il futuro	Gestire il presente
Effetto	Discontinuità	Continuità
Stato	Distruzione creativa, innovazione radicale e incrementale (<i>exploration</i>)	Efficacia delle azioni, efficienza operativa
Condizione	Disordine	Ordine

Fonte: nostro adattamento da De Toni, Comello 2005, p. 507

C'è un'altra particolare caratteristica che può riscontrarsi nella vita di questi venti anni di *SCT Centre* e che diventa molto interessante come prospettiva nella cornice delle organizzazioni del settore culturale e creativo: la capacità di essere un'organizzazione ambidestra.

Nel momento in cui mi è stato chiesto di scrivere questo contributo il titolo assegnato parlava di "organizzazione ibrida". Per organizzazioni ibride s'intendono in genere quei modelli imprenditoriali che tengono insieme la mission sociale con attività di natura commerciale (Venturi, Zandonai, 2014). Nella riflessione che ne è seguita mi sono chiesto quale fosse uno spazio d'ibridazione per *SCT Centre* talmente forte da connotarla con questo aggettivo (oggi divenuto anche un poco retorico). A parte le diverse forme giuridiche coinvolte (poco interessante), certamente l'unione tra ricerca e pratica, l'alleanza tra una realtà universitaria, un centro di formazione e una realtà di produzione culturale, e la compenetrazione tra mondi che mescolano la creazione artistica, il Teatro Sociale, il Welfare Culturale potevano giustificare una qualche natura ibrida. Nello scrivere alla fine ho considerato queste caratteristiche come un assunto più che come *label* per leggere diversamente e in modo più profondo il fenomeno organizzativo. E così, guardando tra le pieghe, l'organizzazione *SCT Centre* mi è apparsa essere contraddistinta da forti potenzialità di ambidestrisimo che è esso stesso una forma ibrida.

Tale definizione appartiene alla pratica dei paradossi molto utilizzata nella teoria organizzativa (Smith, Lewis, 2011) per comprendere fenomenologie che possono apparire contraddittorie.

Le organizzazioni ambidestre sono quelle che si muovono nel dualismo di saper condurre sia l'attività di *exploration* come capacità di accedere e competere in nuovi mercati ed esplorare nuove opportunità e idee, sia quella di *exploitation* ovvero saper sfruttare le competenze caratteristiche di cui si dispone e i processi maturati e presidiati all'interno di ambiti (mercati) che si frequentano e si conoscono (Benner, Tushman, 2003).

Il primo a coniare il termine ambidestritismo fu Robert Duncan (1976) per sottolineare la capacità di una impresa di valorizzare i propri asset contemporaneamente alla ricerca di nuove opportunità. Anche in questo caso la metafora torna utile pensando al mito di Giano, il dio romano degli inizi e delle transizioni raffigurato con due facce dove una guarda al passato e l'altra è rivolta al futuro (O'Reilly, Tushman, 2004).

L'ambidestritismo riconduce, inoltre, al tema delle *dynamic capabilities* nelle organizzazioni che offrono la possibilità di integrare, costruire e riconfigurare le competenze interne ed esterne per affrontare ambienti che cambiano rapidamente (Teece *et al.*, 1997).

SCT Centre può essere ambidestra in maniera strutturale perché ha la capacità modificare la propria struttura velocemente in modo duttile e sinergico in relazione alle strategie o ai progetti che porta avanti, ma può praticare l'ambidestritismo contestuale che riguarda la possibilità di favorire la capacità comportamentale dei singoli (Gibson, Birnikshaw, 2004) nell'assumere iniziative incrementando cooperazione, comunicazione, multifunzionalità e autonomia. In questo modo si dedicano sforzi e tempo simultaneamente all'allineamento e all'innovazione e si possono implementare cambiamenti incrementali e radicali (Tushman, O'Reilly, 1996).

Tra l'altro Rogan e Mors (2014), hanno dimostrato come un approccio focalizzato proprio sul network interno possa spiegare alcuni aspetti relativi alla capacità dei membri di un'organizzazione di saper gestire la dicotomia tra *exploration* ed *exploitation*.

Per *SCT Centre* si tratta di far convivere due *mindset*, uscendo da eventuali comfort zone, il che può abilitare anche una maggiore differenziazione delle attività senza essere sfrenati. L'importante è rendere questo approccio parte del proprio DNA e non solo un passaggio strategico (Decastri, Turati, 2020). Per *SCT Centre* può significare l'adattamento della sua metodologia d'intervento a differenti e nuovi contesti progettuali in modo prototipale per favorire l'*exploration*, così come sfruttare maggiormente quanto capitalizzato in termini di iniziative pregresse, anche nella forma del "catalogo", come buon esempio di *exploitation*.

SCT Centre deve essere consapevole, tuttavia, che con una postura ambidestra inevitabilmente aumenta la rischiosità culturale della sua attività, che può riguardare:

- rischio di *pertinenza*: i target consueti sono poco interessati alle attività proposte;

- rischio di *fattibilità*: la struttura non può gestire, scalare o avere accesso a risorse chiave o partner utili;
- rischio di *efficacia*: le attività non riescono a produrre significati ed effetti;
- rischio di *adattabilità*: le attività non sono adeguate al contesto.

L'ambidestrisimo pone anche il tema della qualità delle prestazioni che riguarda per *SCT Centre* il miglioramento di quattro dimensioni: la qualità dell'esperienza che si vuole offrire, la qualità dell'*engagement*, nelle sue forme e nei destinatari, la qualità del fit (corrispondenza con le leve strategiche dell'organizzazione) e, infine, la qualità dello "stage" che vuole dire sia la parte front-line (nello svolgimento delle azioni) così come quella del back-end (il funzionamento gestionale).

4. Sfide future e consigli per l'uso

Volendo rafforzare le sue prerogative di organizzazione olografica e ambidestra *SCT Centre* può seguire, a giudizio di chi scrive, alcune piste di lavoro.

In primo luogo, *SCT Centre* deve rinnovare la potenza del suo *dream*. Il sogno è la dimensione dell'immaginario individuale che è esplorativa, a differenza del mito che rappresenta quella collettiva ed è evocativa. Nel mezzo c'è la *vision* che costituisce il sogno condiviso dell'organizzazione. Essa è un'immagine mentale di una condizione auspicabile e desiderabile dell'organizzazione come prefigurazione del futuro e in un certo senso è l'immagine guida, il quadro del futuro a cui aspirare idealmente. La *vision* dovrebbe recuperare il senso del sogno iniziale che ha dato luogo alla nascita dell'organizzazione *SCT Centre* come aspirazione, elemento galvanizzante, influente motore di iniziativa (De Toni, Barbaro, 2010). Per costruire una visione condivisa che rappresenti una immagine importante dell'organizzazione nella sua proiezione futura occorre che essa sia rinnovata (De Toni, Comello, 2005) da parole nuove che la rendano emozionante, da azioni che la rendano tangibile, percorribile, realistica e da relazioni in grado di renderla di tutti. Un buon abbandono immaginifico e una morbida volontà costruttiva non guastano, anche perché pensare in piccolo è molto più faticoso.

In secondo luogo, non sembra che l'equivalente di quello che viene chiamato *modello di business* per *SCT Centre* abbia una grande necessità di essere messo in discussione. Dovendo indicare il ruolo di *SCT Centre* vedo chiaramente che è un *agente culturale di trasformazione sociale* che opera, per l'appunto, nell'arena sociale.

Casomai serve riflettere sulla gamma del sistema di offerta tra formazione, perfezionamento, produzione, ricerca, gestione dello spazio, nella duplice direzione di come valorizzare l'*exploitation* e come interpretare l'*exploration*. Lo spazio per un allargamento delle attività o per la loro diversifica-

zione sembra esserci purché un eventuale sviluppo (non solo un aumento di taglia) sia sostenibile rispetto alla struttura organizzativa per evitare rischi d'implosione, coerente con l'anima dell'organizzazione, privo di eccessive improvvise fughe in avanti. È utile comprendere quali possono essere le strategie *go to market* ma bisogna prima capire quali sono i *market* naturali e primari dell'organizzazione. In questo senso sarà ugualmente importante capire il ruolo che può avere la transizione digitale per *SCT Centre*.

Ciò che sembra davvero urgente, invece, per *SCT Centre* consiste nel lavorare maggiormente sul proprio posizionamento. Non tanto su quello valoriale che appare nitido quanto su quello rispetto agli ambiti (mercati) di riferimento, quello del *brand* (dopo vent'anni inizia a esserci un *brand*) e quello della comunicazione che sostiene i tre precedenti. L'approccio deve essere strategico anziché tattico e rispetto alla comunicazione vale a livello *corporate* (*SCT Centre* in quanto tale), nella narrazione, nella promozione delle singole iniziative. Lo sforzo è anche quello di scavalcare la dimensione domestica territoriale e profilarsi orgogliosamente in quella nazionale, unitamente a un capillare lavoro di *stakeholders engagement*.

In terzo luogo, sul piano organizzativo serve incentivare l'auto organizzazione per esaltare meglio sia la multifunzionalità e la responsabilizzazione, sia gli apporti dell'intelligenza interna al complesso delle azioni dell'organizzazione (processi decisionali, operazioni gestionali, formulazione delle strategie, costruzione delle attività, ecc.). I processi di lavoro sono per definizione migliorabili a condizione che vi si metta davvero mano. La convinzione che l'organizzazione diventi più efficiente automaticamente per iniezioni di nuove persone è tutta da dimostrare per il semplice fatto che poi queste persone vanno a loro volta inserite (da riflettere bene sulla parola *inserimento*) e poi, cosa non banale, organizzate. Ne consegue che un allargamento della struttura organizzativa sulla corta distanza può restituire il sollievo di ridurre un carico di lavoro mentre invece va meditato con una prospettiva di medio/lungo termine e merita una riflessione rispetto a ciò che oggettivamente occorre, a cosa va presidiato, perché, in che modo e soprattutto rispetto a quali competenze. Questo esercizio va fatto con pragmatismo, decisione, focalizzazione, evitando che si origini un dibattito dispersivo o, peggio ancora, una metafisica dell'organizzazione.

Se, come penso, *SCT Centre* negli anni ha saputo costruire un vivaio di persone sintonizzate sulla sua realtà, sulla sua filosofia e sui suoi valori, è lì che vanno pescate forze nuove, senza però tralasciare il ricorso a possibili expertise qualificati esterni su specifiche necessità organizzative, come già avviene nell'ottica dei progetti, enfatizzando proprio il networking collaborativo.

Quest'ultimo è indispensabile anche sul piano della flessibilità strategica, che si nutre di due cose: potenziamento dell'intelligenza interna (che c'è già) assieme all'intensificazione della cooperazione esterna. Quest'ultima è data da una rete di alleanze più strutturate e dunque strategiche, una rete di

partenariati situazionali, progettuali e dunque episodici, una rete consolidata di fornitori (dentro la quale ci sono anche professionisti), una rete legata ai partner della comunicazione.

In quarto luogo, *SCT Centre* deve affinare la sua capacità di lettura dei contesti superando gli strumenti logici dell'analisi e delle previsioni per virare verso l'osservazione critica dei dinamismi, delle tendenze, sapendo soprattutto cogliere i segnali deboli, i cambiamenti della società e i fenomeni emergenti e lavorando per scenari, mettendo a frutto proprio la sua intelligenza diffusa e la capacità di apprendimento.

In quinto luogo, sul piano della sostenibilità economico finanziaria è indubbio che una realtà come *SCT Centre* meriti maggiore solidità. La logica perversa dei bandi come linea prioritaria di *revenue* presenta lo scoglio di come finanziare la struttura e la spesa corrente non legata a singole attività. Indubbiamente *SCT Centre*, come tutte le organizzazioni culturali che non possono contare su contributi in conto gestione, è costretta ad agire in modo quasi acrobatico su questo piano. In assenza di cambiamenti strutturali delle politiche pubbliche a favore di queste organizzazioni, a partire dall'introduzione di norme che possano finalmente legittimare la qualifica di impresa culturale e creativa magari anche con l'introduzione di fondi rotativi, l'unica soluzione percorribile è incrementare il *mix fundraising* diversificando il più possibile fonti e forme e questa è una strategia che si ricollega al potenziamento del sistema di offerta.

In sesto e ultimo luogo, va bene la stesura di un bilancio sociale (obbligo tra l'altro richiesto agli enti del Terzo Settore) ma si può suggerire a *SCT Centre* una politica più ampia di *accountability* che si spinga oltre alla rendicontazione e alla misurazione degli impatti per determinare una più profonda rilevazione della cattura del valore multidimensionale prodotto dall'organizzazione.

Non sfugge che quanto detto finora influenza anche l'accrescimento delle competenze, sia quelle individuali, sia collettive, attraverso un *training on the job* virtuoso e condiviso, sebbene come tutte le organizzazioni culturali *SCT Centre* deve investire in maggiori conoscenze d'interfaccia (giuridiche, economiche, normative, ecc.).

Per chiudere, alla luce di tutto quanto detto e osservato, il mio augurio personale per i vent'anni di *SCT Centre* è riposto come invito e auspicio nella frase con cui Voltaire sigilla il suo *Candid*: «*Il faut cultiver notre jardin*».

Bibliografia

- Argyris C., Schön D.A. (1978), *Organizational Learning: A Theory of Action Perspective*, Longman Publishing, Addison Wesley.
- Amietta P.L. (1991), *La creatività come necessità. Il nuovo manager tra creazione, complessità e carisma*, Etas, Milano.

- Argano L. (2012), *Manuale di progettazione della cultura. Filosofia progettuale, design e project management in campo culturale e artistico*, FrancoAngeli, Milano.
- Ashmos D.P., Duchon D., McDaniel R.R., Hounker J.W. (2002), *What a Mess! Participation as a Simple Managerial Rule to Complexify Organizations*, in «Journal of Management Studies», 39(2), pp. 189-206.
- Becker M.C. (2004), *Organizational routine: a review of the literature*, in «Industrial and Corporate Change», 13(3), pp. 643-677.
- Benner M., Tushman M. (2003), *Exploitation, exploration and process management: The productivity dilemma revisited*, in «Academy of Management Review», 28(2), pp. 238-256.
- Bergami B. (2009), “Il valore della ridondanza”, in Varanini F., Ginevri W. (a cura di), *Il project management emergente. Il progetto come sistema complesso*, Guerini e Associati, Milano.
- Berne E. (1976), *Analisi Transazionale e psicoterapia* [1961], Astrolabio, Roma.
- Bertini G. (1994), “Apprendimento organizzativo: una metafora per studiosi e uomini”, in Miggiani F. (a cura di), *Learning Organization*, Guerini Associati, Milano.
- Bourdieu P. (1994), *Raison pratiques: sur la théorie de l'action*, Editions du Seuil, Paris.
- Cassese S. (2022), *Amministrare la nazione. La crisi della burocrazia e i suoi rimedi*, Mondadori, Milano.
- De Masi D. (1989), *L'emozione e la regola. La grande avventura dei gruppi creativi europei*, Laterza, Roma-Bari.
- De Masi D. (2001), *L'anima dell'impresa*, in «Next. Strumenti per l'innovazione», IV, 11, pp. 40-53.
- De Toni A.F., Comello L. (2005), *Prede o ragni. Uomini e organizzazioni nella ragnatela della complessità*, UTET, Torino.
- De Toni A.F., Comello L., Ioan L. (2011), *Auto-organizzazioni. Il mistero dell'emergenza dal basso nei sistemi fisici, biologici e sociali*, Marsilio, Venezia.
- De Toni A.F., Barbaro A. (2010), *Visione evolutiva. Un viaggio tra uomini e organizzazioni, management strategico e complessità*, Etas, Milano.
- De Toni A.F., De Zan G. (2020), “Guidare le imprese all'orlo del caos”, in Angelini L. et al. (a cura di), *In equilibrio dinamico all'orlo del caos*, FrancoAngeli, Milano.
- De Toni A.F., Rullani E. (2018), *Uomini 4.0: Ritorno al futuro. Creare valore esplorando la complessità*, FrancoAngeli, Milano.
- Decastri M., Turati C. (2020), “L'ordine alla base del disordine: l'organizzazione ambidestra”, in Angelini L. et al. (a cura di), *In equilibrio dinamico all'orlo del caos*, FrancoAngeli, Milano.
- Duncan R.B. (1976), “The ambidextrous organization: Designing dual structures for innovation”, in Kilmann R.H., Pondy L.R., Slevin D. (eds.), *The management of organization design: Strategies and implementation*, North Holland, New York.
- Fisk P. (2007), *Marketing genius*, Egea, Milano.
- Fornari F. (1979), *I fondamenti di una teoria psicanalitica del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gardner H. (2006), *Cinque chiavi per il futuro*, Feltrinelli, Milano.
- Gharajedaghi J. (1999), *Systems thinking: managing chaos and complexity*, Butterworth-Heinemann, Boston.

- Gibson C.B., Birnikshaw J. (2004), *The antecedents, consequences, and mediating role of organizational ambidexterity*, in «Academy of Management Journal», 47(2), pp. 209-226.
- Johnson S. (2004), *La nuova scienza dei sistemi emergenti* [2001], Garzanti, Milano.
- Kauffman S. (2005), *Esplorazioni evolutive* [2000], Einaudi, Torino.
- Latour B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris.
- Maturana H.R., Varela F.J. (1980), "Autopoiesis: the organization of the living", in Maturana H.R., Varela F.J., *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Reidel, Boston.
- Morgan G. (1989), *Images of organization*, Sage, Thousand Oaks.
- Morin E. (1993), *Introduzione al pensiero complesso* [1990], Milano, Sperling & Kupfer.
- O'Reilly C.A., Tushman M.L. (2004), *The ambidextrous organization*, in «Harvard Business Review», 82(4), pp. 74-81.
- Oggiaro L. (2004), *L'organizzazione è una metafora. Viaggio in dodici metafore nella dimensione organizzativa*, FrancoAngeli, Milano
- Rogan M., Mors M.L. (2014), *A Network Perspective on Individual-Level Ambidexterity in Organizations*, in «Organizational Science», 25(6), pp. 1860-1877.
- Schein E.H. (1984), *Coming to a New Awareness of Organizational Culture*, in «Sloan Management Review», 25, pp. 3-16.
- Smith W.K., Lewis M.L. (2011), *Toward A Theory of Paradox: A Dynamic Equilibrium Model of Organizing*, in «Academy of Management Review», 36(2), pp. 381-404.
- Teece D.J., Pisano G., Shuen A. (1997), *Dynamic capabilities and strategic management*, in «Strategic Management Journal», 18, pp. 509-533.
- Tosca E. (2020), "L'equilibrio dinamico nell'approccio sistemico", in Angelini L. et al. (a cura di), *In equilibrio dinamico all'orlo del caos*, FrancoAngeli, Milano.
- Tushman M.L., O'Reilly C.A. (1996), *Ambidextrous Organizations: Managing Evolutionary and Revolution Change*, in «California Management Review», 38(4), pp. 8-30.
- Venturi P., Zandonai F. (2014), *Ibridi organizzativi. L'innovazione sociale generata dal Gruppo Cooperativo CGM*, il Mulino, Bologna.
- Weber M. (1968), *Economia e società* [1922], Edizioni di Comunità, Ivrea.
- Zan L. (2007), *Economia dei musei e retorica del management*, Electa, Milano.

2. *SCT Centre*: vent'anni dentro, con, per la comunità

di *Claudio Bernardi*¹

Il merito principale della storia ventennale di *SCT Centre* è quello di aver messo al centro e al cuore del suo Teatro Sociale una delle questioni più rilevanti del nostro tempo: la comunità. Infatti, se il Teatro Sociale include in sé il teatro di comunità ed è teatro di comunità (Bernardi, 2004), il tratto evidenziato di *SCT Centre* è la parola *community*.

Guerre e crisi climatiche, sanitarie, sociali, economiche, mettono sempre più in luce che per affrontarle e risolverle non bastano gli stati, i mercati, le agenzie e le organizzazioni internazionali, le associazioni, le scuole, le scienze, le arti e le tecniche, le reti, i singoli cittadini e quant'altro, ma la loro concertazione e comunanza. Tutti oggi chiedono che ci sia la comunità, che si muova la comunità, che sia forte, attiva, resiliente, "capace", inclusiva, diffusa.

Strano. Fino a pochi decenni fa (proprio quando nascevano in Italia il Teatro Sociale e *SCT Centre*) la parola comunità era, se non una parola oscena, sicuramente l'immagine o di una romantica appartenenza a un piccolo villaggio in cui tutti si conoscono e si aiutano, o di una retrograda, antimoderna, irrazionale e chiusa collettività religiosa, etnica, territoriale.

In tutti i casi la comunità era qualcosa di alieno, antipolitico e antisociale.

Nel 2001 il sociologo Zygmunt Bauman esprimeva le sue forti perplessità sulla generale e sentitissima "voglia di comunità" della società liquida. Per Bauman la parola comunità evoca in tutti sensazioni piacevoli. Evoca un luogo caldo, intimo, confortevole. Una casa in cui ci si sente al sicuro, non più sottoposti ai rischi delle intemperie e alle minacce di sconosciuti ed estranei. In una comunità si può contare sulla benevolenza e l'aiuto di persone fidate e

1. Già ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo, è direttore del CIT (Centro di Cultura e iniziativa teatrale "Mario Apollonio") dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Affianca agli studi storico-antropologici sulla performance l'attenzione ai processi di formazione e azione nell'ambito del Teatro Sociale e di Comunità.

amiche. Purtroppo, in una società priva di valori, super competitiva, dove tutti pensano solo ai propri affari e pochissimi sono quelli disposti ad aiutarci, la comunità rappresenta un tipo di mondo che non possiamo avere. Eppure, lo desideriamo e sogniamo. La parola comunità evoca, insomma, il paradiso perduto o anelato.

Dalla voglia e dal sogno di comunità prendono alimento le comunità reali che pretendono di essere l'incarnazione e la realizzazione delle comunità immaginate. Il guaio, avverte Bauman, è che in cambio di tutti i beni che presume di dispensare ai suoi aderenti, in primis la sicurezza, la comunità reale esige e reclama ubbidienza e lealtà assoluta. In poche parole, la cessione della propria libertà. Per Bauman c'è poco da fare. Libertà e sicurezza sono due valori inconciliabili. O comunità o individualità. Non possiamo avere entrambe le cose in modo soddisfacente. Tuttavia, ciò non è un buon motivo per smettere di cercare e migliorare le cose (Bauman, 2001).

In questa ricerca e conciliazione tra comunità e individualità, libertà e sicurezza, e costruzione di soluzioni possibili vanno collocati nascita, sviluppo, ruolo, metodo, operato del Teatro Sociale e di *SCT Centre*.

La concezione di comunità in *Voglia di comunità* di Bauman appare molto riduttiva, sia in relazione alla comunità ideale o immaginata (una casa calda, accogliente, amichevole e solidale) sia nella descrizione della comunità reale. Non esiste infatti una sola comunità. Che sia reale o ideale. Esistono tante comunità. Molte concezioni e modelli di comunità. Molteplici e multiformi comunità reali. E le comunità non pensano unicamente alla sicurezza. Ma a tante cose, tra cui la sicurezza. La comunità reale privilegiata da Bauman è una comunità chiusa, totalitaria e totalizzante, in cui non vi è posto per l'autonomia e la libertà dell'individuo, o, viceversa, come succede nelle fortezze extraterritoriali e nei circoli esclusivi dei ricchi e dei potenti, non vi è posto per la comunità.

Anche nei casi più monolitici, però, la comunità non è unica. Va coniugata al plurale. Un individuo, infatti, appartiene o si riferisce a più comunità: nazionale, locale, linguistica, professionale, culturale, ludica, religiosa, parentale, tribale, e via dicendo. Un individuo non nasce, non cresce, non vive da solo, non si fa da sé, ma sempre con, dentro, in relazione a famiglie, gruppi, consorzi, comunità, più o meno coese, forti o fragili, fiorenti o disgregate. Ci sono comunità chiuse, conflittuali, regressive e ci sono comunità aperte, progressive, collaborative. La comunità (di comunità), insomma, non è uno stato di natura, un dato di fatto, ma la più complessa costruzione sociopolitica dell'umanità, un work in progress, un'opera continua di celebrazioni e narrazioni, scienze e arti, azioni e relazioni, alleanze e conflitti, per creare assetti e modelli del vivere comune, variamente bilanciati o sbilanciati sui due assi nevralgici della vita umana che sono la sicurezza (biologica, economica, sociale ecc.) e la libertà (essere liberi di ed essere liberati da, ecc.). Concepire la comunità come Eden vuol dire concepire uno stato ebete dell'umanità, uno stato in cui non succede niente, non si fa niente, non ci sono passioni,

desideri, incontri e scontri, problemi e soluzioni, crescite e declini, nascite e morti, azioni e reazioni, eros e logos, patologie e cure, sesso e droghe, amori e dolori, guerre e paci. Insomma, nessun dramma.

La necessità e la costruzione di comunità (di comunità, chiuse o open che siano) emergono di potenza quando proprio i limiti delle comunità (in particolare la limitazione della libertà) si ritorcono contro i propri appartenenti e soprattutto quando famiglie, gruppi, paesi, territori, popoli, nazioni sono in guerra tra loro o vengono colpiti da catastrofi naturali, epidemie, crisi ed emergenze dirompenti di qualsiasi natura.

Non mi pare un caso, più nel campo della filosofia politica che in campo sociologico, che negli ultimi decenni siano apparsi contributi notevoli sulle ragioni, la rivalutazione e la centralità della comunità. Cito, alla rinfusa, i nomi di Roberto Esposito, Giorgio Agamben, Charles Taylor, Robert Putnam, Jean-Luc Nancy, Francesco Fistetti. Si tratta di contributi recenti, post 1989 ovvero il crollo dei grandi racconti di palingenesi del mondo, fondati su concezioni universalizzanti e, sovente, totalizzanti del vivere insieme.

Come spiegare caduta e rinascita della comunità? Il filosofo politico Giacomo Marramao ha spiegato bene come all'origine della modernità e della fondazione dello Stato e, più in generale, dell'organizzazione razionale della società moderna ci sia stata la soppressione della comunità o la sua più ampia emarginazione. L'ordine della società politica moderna, che sia costituito dalla sovranità assoluta o democratica, è, infatti, costruito sull'asse individuo-Stato, un'asse artificiale e contro natura in quanto rimuove

due ordini di problemi: non solo il problema generale delle concrete dinamiche storiche, relazionali e comunitarie, in cui gli individui si trovano immersi, ma anche il problema specifico – socialmente, istituzionalmente e politicamente rilevante – rappresentato dall'esistenza di corpi intermedi fra individuo e Stato che, sul piano teorico della *politics*, mettono in questione e, sul piano pratico-operativo delle *policies*, sottopongono a tensione il paradigma della sovranità (Marramao, 2013, p. 11).

Per Marramao la fase che sta vivendo il nostro mondo globale è il passaggio «dal vecchio ordine inter(Stato)nazionale a un nuovo ordine sovranazionale» che vede all'opera due tendenze. Una, universalizzante o globalizzante, è l'uniformità tecno-economica. L'altra è la diaspora cultural-identitaria determinata dal fatto che

quanto più avanza il processo di omologazione tecno-finanziaria, tanto più si differenziano le *Lebenswelte*: dove sotto la categoria [...] di “mondi della vita”, vanno intese non solo le “differenze culturali” o le varie “comunità immaginate” translocali o fondamentaliste, ma soprattutto le varianti etiche e antropologiche specifiche che il capitale globale tende ad assumere nelle diverse aree del pianeta (Marramao, 2013, p. 13).

In sostanza, il capitalismo globale, producendo merci, ma non società, deve adattarsi come un camaleonte alle diverse forme etico-culturali del mondo, diverse da quelle individualistiche e consumistiche dell'Occidente, ad esempio come quella comunitario-gerarchica della Cina. La globalizzazione, in sostanza, è di fatto un processo di glocalizzazione, ovvero globalizzazione del locale e localizzazione del globale in cui si intrecciano, si scontrano e si incontrano stati sovrani, culture comunitarie e mercati globali.

La concezione persistente dell'asse individuo-Stato come fondazione del politico e del sociale (per altro condivisa dal Mercato) e della riduzione del popolo a massa o sommatoria di individui, che quindi non considera i corpi intermedi, considera la comunità come astratta e le comunità concrete come degli ostacoli. Ciò ha conseguenze molto sterili nelle politiche sociali e culturali. Il presupposto, infatti, di tale asse è il processo verticale, dall'alto verso il basso ("Tutto per il popolo, niente dal popolo"), che non solo esclude qualsiasi processo dal basso verso l'alto, ma annulla o riduce a rappresentanza il processo che maggiormente occorre oggi, quello partecipativo orizzontale, organico e corale, dove ognuno dei Soggetti, singoli e plurali, contribuisce per quanto vuole, può e sa alla causa del bene comune.

Il bisogno di comunità, di essere, sentirsi, pensarsi, agire come comunità nasce dall'esigenza di superare la logica del servizio pubblico (lo Stato, erogatore e assistenziale) e quella delle produzioni e prestazioni professionali del Mercato (il cui faro è il profitto), per muovere, legare insieme, rendere protagonisti cittadini, associazioni, quartieri, scuole, enti pubblici e privati, comunità religiose (l'Associato, il Civico e il Volontariato), nei diversi progetti di riqualificazione e miglioramento dei propri mondi di vita, a partire dalle problematiche enormi di degrado, declino, delinquenza, disagio, abbandono o incuria totale. La comunità che ci occorre, insomma, non è data. È una meta, un'opera da costruire, partendo dal fare comune, dal mettere in comune, dal pensare, progettare, realizzare in comune. Per inventare, creare, realizzare la comunità, come pure per formarla, recuperarla, ricostruirla, curarla, metterla in perfetta forma occorre la drammaturgia di comunità. Un'arte della comunità.

La storia del *SCT Centre* ne è una straordinaria esemplificazione, bene illustrata con immagini e grafici nel volume fotografico a essa dedicata (*SCT Centre*, 2023) e discussa nei vari saggi del presente volume e in molte altre pubblicazioni. Per approfondire la questione qui dibattuta del cambio di paradigma sulla comunità, non più croce o delizia del mondo, ma necessario e complesso strumento di promozione sociopolitica, citerei tre campi di intervento di *SCT Centre*: il fondativo, seppur precedente, lavoro di Alessandra Rossi Ghiglione in Kosovo; i progetti con le periferie di Torino; infine, i progetti di teatro e salute.

1. Teatri di guerra

Esperienza fondamentale per il futuro *SCT Centre* fu quella di Alessandra Rossi Ghiglione con il progetto internazionale IOM (International Organization for Migration) in Kosovo nell'anno 2000: *The Exiled Body*.² Il progetto applicava per la prima volta il Teatro Sociale in contesti di guerra, cercando di superare i limiti dei precedenti interventi d'ordine teatrale nei contesti di guerra o di trauma psico sociale: privilegiare l'animazione, teatrale e sociale, riservata per lo più a ragazzi e bambini, trascurando adulti e anziani; ignorare o non riconoscere il primato della comunità nelle culture non occidentali, puntando a risolvere i problemi e a proporre cure in ottica individualistica (o per piccoli gruppi) e non collettiva, attraverso, in particolare, l'elaborazione verbale e la narrazione, con psicologi e psichiatri, dei traumi subiti anche con tecniche psicodrammatiche; fare a meno dei riti e dei rituali, quotidiani e festivi, civili e religiosi; privilegiare prodotti spettacolari e artistici a scapito di processi partecipativi e proattivi; imporre, consapevolmente o meno, tecniche performative e culture del corpo e della mente "occidentali", senza dialogare e interagire con gli usi, costumi, tecniche, arti, saperi, cure ecc. delle popolazioni e comunità locali.

Nel progetto *The Exiled Body* i protagonisti dovevano essere gli stessi kosovari. A tal fine il team di progetto aveva chiesto la collaborazione all'Università di Pristina, che selezionò una quarantina di operatori, studenti di scienze della formazione, medici, psicologi, insegnanti, assistenti sociali, ma anche attori o animatori che in una prima fase parteciparono a un laboratorio teatrale, accompagnato da un altro laboratorio video ai fini di documentare sia il trauma psicosociale che il processo formativo per la cura comunitaria. Una volta formati, gli operatori, nella seconda fase, si sarebbero distribuiti sul territorio kosovaro per sviluppare progetti di Teatro Sociale e di animazione culturale, coordinati, supervisionati, sostenuti e aiutati dall'équipe di progetto e dagli esperti. La costituzione di una rete di operatori di Teatro Sociale collegata all'Università di Pristina avrebbe avviato un programma di azione, ricerca e formazione costante nel tempo, promosso da persone che non solo acquisivano sul campo sempre maggiori competenze, ma estendevano per contagio le loro abilità ad altri, fino a procedere in completa autonomia, ma sempre in rete e in dialogo con tutti, alla ricostruzione, organizzazione e cura della vita sociale e culturale delle comunità locali, quale lievito e sale della comunità kosovara.

Per vari motivi, che ho discusso altrove, il successo della prima fase (i laboratori teatrale e video) trasformò la seconda fase da processo in prodotto (uno spettacolo teatrale di sensibilizzazione sulle vicende drammatiche del

2. Per approfondimenti si veda: Losi M., Reisner S., Salvatici S. (eds.) (2002), *Psychosocial and Trauma Response in War-Torn Societies Supporting Traumatized Communities through Arts and Theatre*, Psychosocial Notebook, vol. 3.

Kosovo a uso più esterno che interno) (Bernardi, 2004).³ Il mancato e decisivo lavoro sulla comunità e per la comunità di *The Exiled Body* fu comunque una lezione che Alessandra Rossi Ghiglione apprese bene per il futuro delle sue attività e di *SCT Centre*. Progetti e prodotti bellissimi se saltano od omettono la partecipazione, il processo, la comunità sono effimeri e sterili...

2. La città corporea

Il centro dell'operato di *SCT Centre* è stato ed è la città di Torino, a partire dalla progettualità legata al primo PRU – Piano di Riqualificazione Urbana in Italia, e al progetto *Teatro e Periferie* per arrivare, nel 2019, alla nascita di Spazio BAC, Barolo Arti per la comunità, un progetto di spazio culturale di prossimità dedicato alle arti performative a impatto sociale e di promozione della salute, quindi con aspetti di inclusione e coesione comunitaria. Chi ha in mente la comunità come luogo caldo di relazioni e di interazioni, nonché di identità e di appartenenza ha molte difficoltà a immaginarla in una città estesa, specie nelle periferie, spesso ammasso di case dormitorio o luoghi di degrado, disagio e conflittualità sociali, suddivisa in aree funzionali, con notevoli distanze tra casa, lavoro, servizi, centri, luoghi e spazi di ritrovo.

Come può una città, peggio ancora una metropoli, essere comunità? Il primo passaggio è concepire e immaginare la città come comunità. Di più. Come città corporea.

L'idea del ricompattamento urbano, della città corporea, rimanda a quella di un organismo le cui cellule sono costituite dai quartieri. Tale idea è chiaramente oppositiva rispetto all'immagine incorporea, metastatizzata dello *sprawl* urbano in cui il territorio diventa un indifferenziato da attraversare, in auto, solo a fini di fruizione e consumo (Castrignanò, 2021, p. 13).

Il secondo passaggio riguarda la diversa concezione dell'organizzazione sociale della città. Un romantico approccio sociologico considerava la mancanza di forti legami e di capitale sociale come la principale causa del degrado, dei malesseri e invivibilità dei quartieri. Si concepiva il quartiere come un villaggio urbano, una comunità urbana in cui tutti si conoscono, interagiscono e si aiutano. La conseguenza di tale concezione era considerare la comunità come panacea di tutti i mali. Nei fatti si danno, però, quartieri degradati dove esistono comunità con forti legami, ad esempio di tipo tribale

3. Molto più fruttuosa e completa applicazione del Teatro Sociale fu l'intervento di Guglielmo Schininà nei campi dei profughi kosovari in Macedonia, negli stessi anni. Applicò un teatro di comunità senza teatro, riattivando usi, tradizioni, protagonismo e attivismo comunitario, degli uomini in particolare, che non potendo essere né soldati né lavoratori, avevano perso ruoli e senso nell'immenso campo di profughi diretto, organizzato e servito dal personale internazionale.

o etnico, e quartieri “sani” con deboli legami e interazioni sociali. Per i sociologi dell’*approach neighborhood* le diagnosi errate della disorganizzazione sociale nelle metropoli e nei loro quartieri si devono alla confusione che si fa tra il declino della comunità e il declino dello spazio. Le definizioni dei due concetti (comunità e quartiere) andrebbero separate. Il quartiere va considerato in un senso fisico e spaziale (ecologico) e di organizzazione sociale piuttosto che come forma di solidarietà sociale. Un quartiere (*neighborhood*) in sostanza è un’area geografica all’interno di una più ampia regione (ad esempio la città) che generalmente contiene abitanti e istituzioni e presenta socialmente caratteristiche distinte. Dalle città antiche a oggi, quindi, un quartiere è da considerarsi un’unità analitica con una significatività propria di tipo socio-spaziale (ivi). Per questo motivo non funzionano né il determinismo sociale, che si appiattisce sui legami di solidarietà basati sulle relazioni faccia a faccia, né il determinismo fisico e spaziale, perseguito dalle linee pianificatorie dell’urbanistica moderna ortodossa.

Nella prospettiva dell’*approach neighborhood* è fondamentale conoscere le variazioni dentro i quartieri e tra i quartieri nell’organizzazione socio-spaziale della vita quotidiana (Castrignanò, 2021). Due sono i principali meccanismi che, pur tra loro collegati, hanno una validità indipendente, e stanno alla base del funzionamento dei quartieri. Il primo è legato al concetto di capitale sociale, in cui hanno estrema importanza la densità dei legami sociali, la frequenza delle interazioni sociali tra vicini e i modelli di vicinato. Il secondo è quello delle *norms and collective efficacy* che sono legate alla fiducia reciproca e alle aspirazioni condivise tra residenti che permettono di intervenire in nome dei beni comuni. L’efficacia collettiva è qualcosa di più del capitale sociale, non necessita di comunità e legami forti, ma si fonda piuttosto su una dimensione di organizzazione sociale informale. Ogni quartiere necessita di certe risorse per garantire una buona qualità della vita ai suoi abitanti, in termini di servizi, di sicurezza e quant’altro. Secondo i sociologi dell’*approach neighborhood*, queste risorse non sono particolarmente dipendenti dalla qualità delle relazioni sociali di vicinato, quanto dal miglioramento nel complesso delle risorse del quartiere. Determinanti per la qualità di vita di un quartiere sono in definitiva gli spazi pubblici e la loro fruizione sociale. Si va dalle istituzioni di comunità come scuole, asili, biblioteche, centri di supporto alle famiglie, centri ricreativi, ecc. alle *routine activities*, in cui gioca un ruolo fondamentale la dimensione ecologica, in cui i modelli d’uso del territorio e le distribuzioni ecologiche delle attività quotidiane portano benessere e sicurezza ai bambini, alle donne, agli anziani. La *location* di scuole, servizi pubblici, la presenza di un mix tra funzioni e usi residenziali e commerciali (centri commerciali, ristoranti, negozi, bar), snodi del trasporto pubblico, grandi flussi di visitatori notturni, ad esempio, sono aspetti rilevanti nell’organizzazione di come e quando i bambini entrano, in sicurezza e libertà, in contatto con coetanei, adulti, e non residenti (Castrignanò, 2021).

Per Marco Castrignanò complementare all’ecologico funzionale è l’ap-

proccio culturale. Nelle città e nei quartieri prevale il modello dell'eterogeneità culturale dove il set di risorse culturali a disposizione può prevedere elementi valoriali disomogenei e anche conflittuali tra loro. In questa ottica i fattori culturali tendono a essere più individuali che gruppali e non influenzano come sistemi di valore, ma piuttosto come lenti attraverso cui gli abitanti guardano il loro quartiere. Il ruolo della cultura non è normativo, ma cognitivo. L'attenzione all'eterogeneità culturale e ai processi cognitivi evidenzia come sovente gli ambienti culturali dei quartieri presentino un mix di elementi culturali in competizione (alcuni, ad esempio, in opposizione al *mainstream* e altri più convenzionali), ma anche come il peso dei legami sociali di network gruppale tra pari non sia l'unico fattore di influenza culturale. A esso occorre aggiungere famiglia, scuola, mass media, politica, chiesa, ecc. La combinazione di questi elementi e l'influenza sui comportamenti individuali può cambiare da persona a persona. Per questo l'*agency* individuale assume nell'approccio dell'eterogeneità culturale un peso crescente. *Credenze e frames* del quartiere influenzano in modo significativo sia la coesione sociale e le aspettative riguardo la possibilità che i residenti intervengano in difesa del bene comune (efficacia collettiva) sia la possibilità che si attivino in iniziative a favore della comunità locale (partecipazione alla vita locale) (Castrignanò, 2021). Nel primo e nel secondo caso giocano un ruolo fondamentale e trainante gli eventi e le manifestazioni, di protesta e di cura o di celebrazione, assembleari o conviviali, in cui siano protagonisti gli abitanti del quartiere. Il Teatro Sociale e di Comunità sta al cuore dell'approccio culturale. Laboratori, spettacoli, animazioni, feste, eventi puntano infatti al lavoro sul tempo, più che sullo spazio. Sui tempi dei sensi, e sui sensi dei tempi. Delle persone, dei gruppi, del quartiere, delle comunità. Sulla qualità delle loro relazioni. Sulla loro cura. Promuovono soprattutto *agency*.

3. Teatro e salute

Tra i campi più notevoli di intervento di *SCT Centre* si annovera quello relativo al benessere e alla salute. È forse in questo campo che si individua maggiormente l'esigenza di avere una comunità per risolvere i limiti e il riduzionismo della sanità pubblica e della medicina privata, al cui centro sta la patologia individuale e la soluzione biologica, tecnico-scientifica, della malattia. La disumanizzazione e spersonalizzazione della cura si riscontra in particolare nella macchina ospedaliera, in cui per l'efficienza dell'organizzazione (ma non sempre tale) il "paziente" viene trasportato e trattato come un pacco, non tenendo in minimo conto che il "paziente" è sempre una persona, che non è solo un malato, che ha bisogni di tempi, attività, relazioni, spazi suoi, non riducibili alle visite dei parenti. Lo stesso discorso vale per il personale sanitario, spesso sottoposto a stress e a sfiancamento, deleteri per se stessi, per i pazienti e per la stessa macchina sanitaria.

La correzione di rotta in corso è affidata alle *Medical Humanities* che contemplano al loro interno arti e narrazioni per la diagnosi e la cura. Tuttavia, esse non bastano perché continuano a privilegiare il rapporto individuale e comunque si occupano relativamente del luogo principale di cura e di benessere che è la vita quotidiana, fuori dagli ospedali, dagli ambulatori, dagli studi medici.

Il caso più esemplare che mi viene in mente della centralità della comunità nella risoluzione dei problemi collettivi relativi alla salute è quello illustrato in un manuale IOM per il caso specifico della salute mentale dei migranti, ma applicabile a qualsiasi altra promozione e cura della salute e a qualsiasi “emergenza” sociale (IOM, 2021). Nell’introduzione l’editor del manuale, Guglielmo Schininà, anche lui, come Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, uscito dal gruppo di Sisto Dalla Palma dell’Università Cattolica di Milano e più volte collaboratore in progetti di *SCT Centre*, scrive:

There has been a call in recent years to shift the focus of MHPSS [Mental Health and Psychosocial Support] programmes in emergencies from psychological symptoms, and their treatment and prevention, to collective and contextual elements of consequences of adversities. This includes the understanding of the importance of the collective reactions to adversity and of social cohesion, social supports, identities and social textures in determining individual and social wellbeing after disasters. It also includes the activation of context-specific, multidisciplinary support systems that build on existing strengths of affected communities, rather than limiting the intervention to the provision of services to respond to the deficits created by the emergency (Schininà, 2021, p. 9).

Il manuale, citando precedenti linee guida di IOM, mette in luce:

that communities can be drivers for their own care and change and should be meaningfully involved in all stages of MHPSS responses. Emergency-affected people are first and foremost to be viewed as active participants in improving individual and collective well-being, rather than as passive recipients of services that are designed for them by others. Thus, using community based MHPSS approaches facilitates families, groups and communities to support and care for others in ways that encourage recovery and resilience. These approaches also contribute to restoring and/or strengthening those collective structures and systems essential to daily life and well-being. An understanding of systems should inform community-based approaches to MHPSS programmes for both individuals and communities (ivi, p. 10).

Ma cosa intende IOM per comunità?

Based on its experiences and engagements, the Organization has developed holistic and systemic practices of MHPSS that are community based. Community is indeed a central concept in the Organization’s MHPSS approach, due to its mandate and target populations. The psychosocial well-being of migrants is

indeed strongly linked to factors that are strictly interrelated with the concept of community. These include a sense of belonging, social roles, culture and cultural adaptation, the dynamic between tradition and change, differences in paradigms of social support, a sense of identity, and in-group and out-group relations and stigma (ivi, p. 11).

4. Conclusion

Sempre nel manuale IOM nell'intervento di Alessandra Rossi Ghiglione e Guglielmo Schininà sul ruolo delle arti nelle pratiche di cura e di benessere, si sintetizza perfettamente il plus valore del Teatro Sociale nelle pratiche di comunità:

At the beginning of the 1990s, a new form of theatre – taking inspiration and methodologies from theatre animation and community-based theatre, new theatre and art and theatre therapy – found its way into direct interaction with the problems of individuals and groups in specific areas. It was a theatre based upon the body and relationships, but distanced from purely therapeutic approaches, and without solely aesthetic and artistic goals. It was, in fact, less self-centred and was ready to become an instrument of social action through laboratories, workshops and performances, with a goal of healing and of heightening the quality of social interactions. It was a theatre that linked the experience within the group to the sociocultural, economic, and historical context the group emerged from and remained a part of. [...] social theatre is part of the current involvement of anthropology in society and facilitates: the social construction of the individual; the dynamization of interpersonal relations and inter-subjective comprehension; and the structuring of the entire community and of the smaller social institutions of which the community is compromised, such as schools, hospitals, villages (Schininà, Rossi Ghiglione 2021, p. 84).

Si dice e si ripete che tutto il teatro è sociale e che ogni teatro è teatro di comunità, ma non è così. Il teatro “normale” è teatro della rappresentazione. Il Teatro Sociale è teatro dell'azione. Il primo mette in scena la comunità. Il secondo mette in atto la comunità. La forma e la mette in forma. Non la fa vedere. La fa vivere. Agire. Essere.

Credo che l'opera d'arte più importante dei vent'anni di *SCT Centre* sia stata la promozione di un modello di comunità nuovo e virtuoso. Nuovo perché tiene conto del modo agile e complesso del fare comunità in un mondo globale. Virtuoso perché ha generato, rigenerato e genera persone, gruppi, associazioni, quartieri, istituzioni, comunità, territori, scuole, mondi di vita. Il segreto del successo di *SCT Centre* sta però nell'arte più complessa per formare comunità piccole e grandi: la *tramaturgia*, ovvero la trama di rapporti e relazioni, continue nel tempo, con istituzioni, enti, associazioni, fondazioni, persone. Un'amicale comunità di pratica dentro, con, per la comunità.

Bibliografia

- Agamben G. (2001), *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bauman Z. (2001), *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari.
- Castrignanò M. (2021), *Sociologia dei quartieri urbani*, FrancoAngeli, Milano.
- Esposito R. (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino.
- Fistetti F. (2003), *Comunità*, il Mulino, Bologna.
- IOM (2021), *Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support in Emergencies and Displacement*, IOM, Geneva.
- Losi M., Reisner S., Salvatici S. (eds.) (2002), *Psychosocial and Trauma Response in War-Torn Societies Supporting Traumatized Communities through Arts and Theatre*, in «Psychosocial Notebook», 3, p. 104.
- Marramao G. (2013), *Dopo il Leviatano. Individuo e comunità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Nancy J.L. (1992), *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli.
- Putnam R. (2004), *Capitale sociale e individualismo. Crisi e rinascita della cultura civica in America*, il Mulino, Bologna.
- Schininà G. (2021), “Introduction”, in IOM, *Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support in Emergencies and Displacement*.
- Schininà G., Rossi Ghiglione A. (2021), “Creative and art-based activities”, in IOM, *Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support in Emergencies and Displacement*.
- Taylor C. (1994), *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari.
- SCT Centre (2023), *20 anni di Teatro Sociale e di Comunità. La storia di SCT Centre 2003/2023*, SCT, Torino.

3. Arte e Audience Engagement tra dimensione locale ed europea

di *Alessandro Bollo*¹

Da ogni minuscolo germoglio nasce un albero con molte fronde. Ogni fortezza si erige con la posa della prima pietra. Ogni viaggio comincia con un solo passo.

Lao Tzu

Il ventennale della nascita di *SCT Centre* sorto nel 2003 a seguito della felice intuizione dell'Università degli Studi di Torino, il Consorzio per la Ricerca e l'Educazione Permanente (Corep) e il Teatro Popolare Europeo (TPE) offre l'opportunità per riflettere, in termini anche valutativi, su come queste due ultime decadi abbiamo visto nascere e consolidarsi i concetti dell' Audience Development ed Engagement in ambito culturale e artistico. Sotto questa prospettiva può essere interessante "leggere" le intuizioni, i progetti e le pratiche innovative del *SCT Centre* in relazione con l'imporsi di una nuova sensibilità sui temi della partecipazione, del coinvolgimento e della pratica comunitaria. Relazione, che in momenti salienti della vita del *SCT Centre*, può essere interpretata all'insegna di un vero e proprio esercizio di anticipazione di sensibilità, pratiche e progettualità che successivamente sarebbero diventate *mainstream* e conseguentemente adottate nelle agende dei *policy makers* e applicate dalle comunità di settore. Una relazione che probabilmente ci consente di ottenere spunti ulteriori per analizzare in chiave più lucida e critica il portato di una stagione di grande investimento politico e progettuale sui temi della partecipazione culturale. Una fase straordinariamente feconda di sperimentazione, di innovazione e di cambiamento ma anche, inevitabilmente, portatrice di errori, vicoli ciechi e derive retoriche che varrà la pena evidenziare. Occorre, preliminarmente, provare a ricostruire le tappe più significative di questo ventennio, cercando di evidenziarne radici, linee evolutive, punti di continuità e di frattura con i periodi precedenti.

1. Consulente ed esperto di management e politiche culturali, attualmente direttore del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano. Tra i diversi ruoli è stato Senior Project Manager de La Fabbrica del Vapore e precedentemente direttore della Fondazione Polo del '900 di Torino.

1. Tra sviluppo e coinvolgimento del pubblico. Evoluzione di un percorso

L'accesso e la partecipazione dei cittadini alla cultura e all'arte come oggetto di politiche pubbliche dedicate rappresenta una specifica caratteristica del Novecento (Kawashima, 2000) e in particolare della seconda metà, con prospettive evolutive che può essere interessante ricostruire in forma sintetica al fine di evidenziare, per contrasto, gli elementi di specificità del nuovo millennio. A partire dagli anni Cinquanta, in diversi Paesi europei, il concetto di sviluppo del pubblico è stato precipuamente inteso come funzionale all'idea di democratizzazione della cultura, come una forma di civilizzazione delle masse (Matarasso, 2004). La Francia è forse il Paese che meglio di altri ha postulato il concetto di *démocratisation culturelle* come obiettivo centrale delle sue politiche culturali pubbliche orientate ad aprire a tutti l'accesso alla cultura come espressione dei valori nazionali, identitari e fondativi (rivelandosi a posteriori una visione utopica, che nei fatti si è dimostrata più come un processo ideologico che ha comportato l'imposizione di valori dominanti e che non è stato capace di trascendere le barriere di classe). Negli anni Ottanta si diffonde il concetto di *cultural democracy* (che era nato negli anni Settanta in Gran Bretagna a partire dalle riflessioni di James Simpson) che promuoveva l'idea che ogni persona, ogni comunità e ogni minoranza fosse portatrice di specifiche esigenze culturali che dovevano essere garantite e valorizzate e i cui diritti dovessero essere rispettati. Questa visione comprendeva la promozione della diversità culturale e la partecipazione attiva alla vita culturale, insieme alla facilitazione dell'accesso ai processi decisionali e alla garanzia di parità di accesso alle risorse e ai servizi culturali. Negli anni Novanta questi concetti vennero ripresi e rielaborati a partire da posizioni forse meno radicali, ma che enfatizzavano maggiormente il ruolo strumentale che doveva essere associato a processi produttivi culturali ai quali si chiedeva di riverberare effetti sociali, civici ed economici a livello individuale e collettivo. In quegli anni si cominciò a ragionare sull'eliminazione di barriere di tipo economico, sociale, psicologico e cognitivo, anche a fronte dei limiti riscontrati in seguito alla gratuità dei principali luoghi della cultura (in particolare nell'esperienza inglese), che non necessariamente produsse un automatico ampliamento sociale della fruizione (Mannino, 2016). Dal nuovo millennio in poi si impose progressivamente una visione più articolata e complessa in cui la partecipazione, come fattore di inclusione volto a estendere le opportunità di accesso e di *empowerment* individuale, non riguardava esclusivamente il consumo, ma si estendeva anche ai domini della produzione, della distribuzione, della pratica e dell'appropriazione simbolico-identitaria dell'azione culturale stessa. Dentro questo processo evolutivo il concetto di Audience Development – che era stato embrionalmente utilizzato negli anni Ottanta dal marketing come approccio utile alle istituzioni culturali per agire su pubblici diversi al

fine di ottenere i migliori risultati economici e perseguire la missione istituzionale – all’inizio degli anni Duemila uscì dai confini delle *technicalities* disciplinari per approdare nelle agende delle politiche di settore. Durante i governi labour di Tony Blair si promuove, infatti, un ripensamento delle attività educative e dei modelli della partecipazione culturale come strumenti di crescita, cittadinanza, coesione e integrazione sociale. Si inizia a parlare di Audience Development e Audience Engagement come dispositivi non solo di miglioramento delle performance economiche, ma anche come approcci attraverso i quali perseguire il coinvolgimento di pubblici nuovi e “difficili da raggiungere”.

Si dovrà aspettare la conclusione della prima decade del nuovo millennio e il deflagrare della crisi economico-finanziaria del biennio 2007-2008 perché il concetto di Audience Development si imponga in modo definitivo sia sul fronte degli orientamenti di policies sia nell’ambito della pratica e della progettazione. Un ruolo centrale, da questo punto di vista, è stato giocato dal programma europeo “Creative Europe 2014-2020”, pensato per sostenere i progetti nei settori cinematografico, artistico, culturale e creativo, che ha enfatizzato l’Audience Development come obiettivo trasversale a molte delle sue azioni, e lo ha indicato, altresì, come approccio strategico e progettuale richiesto ai soggetti culturali destinatari di tali azioni. Può essere interessante ritornare alla definizione che il programma europeo dava a questo concetto:

Audience Development is a strategic, dynamic and interactive process of making the arts widely accessible. It aims at engaging individuals and communities in experiencing, enjoying, participating in and valuing the arts through various means available today for cultural operators, from digital tools to volunteering, from co-creation to partnerships. Audience development can be understood in various ways, depending on its objectives and target groups:

- increasing audiences (attracting audiences with the same socio-demographic profile as the current audience);
- deepening relationship with the audiences (enhancing the experience of the current audiences in relation to a cultural event and/or encouraging them to discover related or even non-related, more complex art forms, thus fostering loyalty and return visits);
- diversifying audiences (attracting people with a different socio-demographic profile to the current audiences, including people with no previous contact with the arts).

Leggendo tra le righe degli *statement* definitivi del programma emergeva il riferimento specifico all’importanza di coinvolgere le persone in una relazione attiva e dinamica con il processo culturale; non a caso si faceva direttamente riferimento alla co-creazione e ai partenariati così come agli strumenti digitali. Si esplicitava in modo evidente l’importanza dello sviluppo di progettualità in cui le persone non fossero semplicemente dei destinatari

di una specifica azione culturale e artistica, ma diventassero dei soggetti in grado di co-intervenire nella sua realizzazione e nella produzione di senso derivante. Ai tempi del programma europeo erano passati quasi dieci anni dall'elaborazione della "saggezza della folla" di James Surowiecki (2004) secondo cui una collettività numerosa di individui non esperti, in presenza di determinate condizioni, sarebbe stata in grado di fornire risposte adeguate a domande specifiche più di quanto non sarebbe stato in grado di farlo un singolo esperto. Si trattava di un passaggio concettuale molto importante perché – indipendentemente dal suo livello di validità – ha segnato un punto di svolta da cui sono derivate inclinazioni di senso di segno molto differente. Anche a seguito di quel dibattito e grazie alla militanza e all'operato di comunità collaborative che si ispiravano ai principi dell'intelligenza collettiva, dell'Open Culture e del free web si sono liberate prospettive promettenti sul fronte dei processi partecipativi che prevedevano forme di coinvolgimento diretto degli utenti nella produzione di significato che le esperienze culturali abilitavano. Gli approcci cosiddetti "crowdsourced", ovvero quei modelli di coinvolgimento basati su dinamiche esperienziali in cui si asseconda, stimola, coltiva, negozia e adopera – con gradi d'intensità diversi – il potenziale creativo ed espressivo e l'energia collettiva delle persone per la realizzazione di uno specifico output culturale (Bollo, 2011), stavano iniziando a entrare nella grammatica progettuale delle istituzioni culturali e nell'agenda dei *policy maker*.

Per rimanere alla lettura degli obiettivi di AD proposti da *Creative Europe* emergeva con forza la predominanza dell'obiettivo della diversificazione, da intendersi come insieme di strategie e progettualità da indirizzare a "pubblici potenziali" e "non pubblici" che dovevano essere intercettati, avvicinati, messi in condizione di beneficiare, comprendere e apprezzare il potenziale dell'esperienza culturale che si offriva. L'ampiezza degli obiettivi che il programma europeo intendeva perseguire e l'articolazione delle strategie che suggeriva avevano il vantaggio (ma anche il limite) di ospitare, dentro la stessa prospettiva interpretativa (quella dell'*Audience Development* appunto), priorità anche potenzialmente conflittuali che variavano dal Welfare Culturale all'innovazione di mercato, dall'inclusione sociale alla creazione di posti di lavoro qualificati, dall'accesso a categorie svantaggiate alla redditività del prodotto culturale (De Biase, 2015).

Ne derivò, negli anni a venire, una prima stagione di sperimentazione prolifica, ma anche di incertezza in relazione all'ambiguità e alla polisemia del termine "Audience Development" la cui interpretazione mutava significativamente a seconda dei settori culturali, delle aree geografiche e dei punti di vista degli attori del sistema e che si graduava tra due estremi fortemente polarizzanti. Da una parte si era fatta strada l'idea che l'AD fosse un sinonimo più edulcorato di marketing; una locuzione *smart* e meno carica di sovrastrutture ideologiche per indicare un sistema di attività finalizzato a conoscere, segmentare e personalizzare l'offerta nei confronti di un consumatore

che doveva essere coinvolto e fidelizzato al fine di contribuire alla sostenibilità economica e allo sviluppo dell'istituzione. Dall'altra si faceva strada l'approccio cosiddetto "missionario", ovvero quello che sosteneva, con una certa radicalità, che si potesse parlare legittimamente di AD solo quando si operava "ai bordi" e con approcci inclusivi, militanti, tentando di avvicinare pubblici difficili da coinvolgere, operando in contesti sociali caratterizzati da disagio e fragilità.

2. Anticipare i tempi. La traiettoria di *SCT Centre*

Al netto di ulteriori bilanci, cui si rimanda nel prosieguo, può essere interessante confrontare la natura di alcune iniziative paradigmatiche del percorso di *SCT Centre* e il periodo della loro attuazione in relazione alle linee di tendenza qui tratteggiate.

Già dai primissimi anni del nuovo millennio vengono elaborate e realizzate le progettualità che fin dall'inizio hanno connotato il senso e l'approccio metodologico del gruppo di lavoro di *SCT Centre*, il cui obiettivo era quello di sperimentare un'idea di Teatro Sociale in una dimensione prettamente comunitaria che, nelle parole di Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, non intendeva né animare, né educare, ma dimostrare che attraverso quel modo di fare teatro si potevano conciliare e far felicemente convivere urgenze ed esigenze di creazione artistica, di relazione e di benessere. Attraverso gli strumenti e le potenzialità del linguaggio teatrale si voleva agire sulle persone e sulle comunità.

Territorio, comunità, prossimità, ascolto, relazione, cura, benessere, coinvolgimento, attivazione e formazione sono parole e concetti che definiscono la grammatica progettuale dei primi interventi realizzati in aree periferiche a forte componente di fragilità del territorio torinese, ma non solo, già nei primi anni Duemila e che dimostrano una straordinaria capacità di anticipazione e prefigurazione di quelli che, quindici anni dopo, sarebbero diventate le parole cardine del *mainstream* dell'innovazione culturale applicata alla partecipazione culturale e alla cassetta degli attrezzi dell'*Audience* e del *Community Engagement*. Le meccaniche dell'*Engagement* vengono sperimentate e apprese da *SCT Centre* passo dopo passo, giorno dopo giorno, su un terreno di pratica che richiede e obbliga a interrogarsi sul contesto, ad ascoltarlo con serietà e per produrre quei processi di mutua empatia e fiducia che sono la preconditione per attivare processi profondi di coinvolgimento duraturo e di crescita personale. Questo processo pratico di sperimentazione metodologica è sempre connesso – in un'ottica di ricerca-azione – alla dimensione riflessiva e teorica, che in *SCT Centre* è portata avanti attraverso la ricerca universitaria nel Dipartimento di Studi Umanistici, partner fondatore di *SCT Centre*. Questo tipo di esperienze e la necessità di consolidare e di inserire i percorsi e lezioni apprese in una dimensione sovra-territoriale por-

teranno alla realizzazione del primo progetto europeo *Caravan Artist on the Road*² nel 2011 che fu premiato dall'EACEA per l'approccio innovativo e la metodologia utilizzata e che anticipò, non a caso, molte delle linee guida che furono successivamente stabilite all'interno del futuro programma *Creative Europe*. Programma in cui venne finanziato il progetto successivo, *Caravan Next. Feed the Future. Art Moving Cities (2015-2019)* che complessivamente coinvolse più di 40 tra partner e realtà associate e più di 100.000 persone in 16 paesi europei. Se nel primo *Caravan Artist on the Road* le persone erano ingaggiate a partire da una riflessione sul presente (e si trattava di un presente problematico fortemente segnato dagli effetti della crisi economico-finanziaria del 2007/2009), con *Caravan Next* ci si proiettava sul futuro, interrogandosi sulle grandi sfide europee del terzo millennio. Il progetto prevedeva, inoltre, una parte di ricerca interna che era finalizzata, tra le altre cose, a valutare il rapporto tra il Teatro Sociale e di Comunità, l'Audience Development e l'Audience Engagement e la produzione di impatti socio-culturali e legati al benessere delle persone.³

Nell'ambito del progetto è interessante evidenziare la sensibilità e la lunghezza di sguardo nell'idea di "lavorare sul futuro" cogliendo una prospettiva di intervento che avrebbe occupato negli anni a venire gli orientamenti progettuali di tante realtà culturali interessate a guadagnare rilevanza sociale e a produrre impatti, soprattutto tra le nuove generazioni. In molti si stavano infatti interrogando, anche a partire dalle riflessioni di Appadurai (2014) sul futuro come fatto culturale, sull'importanza e sull'urgenza di fornire occasioni e spazi di pratica per allenare la "capacità di aspirare" delle persone; una capacità che sembrava sempre più fiaccata e atrofizzata da un tempo dominato da un presente atemporale, incerto e confuso. L'intuizione era quella di lavorare sulle domande, ma anche sulle aspirazioni che, se liberate e potenziate, potevano diventare un vero e proprio orizzonte di senso collettivo, un progetto di comunità che si coagulava attorno alla possibilità di sentirsi nuovamente titolati ad affrontare il futuro non come un'impresa irrealizzabile, ma come un esercizio di possibilità. Il lavoro antesignano di *SCT Centre* sulle sfide dell'Europa preparò idealmente il terreno a successivi specifici

2. Il progetto, finanziato nell'ambito di Cultura 2007-2013 e che nasceva dal contesto delle crisi economiche, sociali e culturali che avevano colpito duramente anche l'Europa, si proponeva di affrontare il tema del rilancio dalle crisi attraverso interventi culturali e spettacoli artistici basati sulla metodologia del Teatro Sociale e di Comunità, con l'obiettivo di rafforzare l'*empowerment* culturale e sociale delle comunità locali in alcuni luoghi simbolici di crisi. Un dispositivo mobile, un caravan appunto, fu l'emblema del progetto, unitamente alla realizzazione di eventi in 8 capitali europee e nella città di Torino della festa di Capodanno del 2011 che vide le comunità coinvolte in attività performative in 5 luoghi emblematici della città.

3. Per un maggior approfondimento si rimanda a Rossi Ghiglione A., Fabris R.M., Pagliarino A. (a cura di) (2019), *Caravan Next. A social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, FrancoAngeli, Milano.

progetti fortemente interconnessi con le grandi sfide della contemporaneità come quelli, ad esempio, della transizione e del cambiamento climatico. Il recente progetto europeo *Green E.Th.I.C.s*, avviato nel 2022, lavora non a caso sullo sviluppo di iniziative di coinvolgimento civico per rafforzare la consapevolezza e il pensiero critico delle persone sui cambiamenti climatici e incoraggiare la partecipazione dei cittadini in merito al *Green Deal*.

3. Il Piemonte, non a caso

L'esperienza di *SCT Centre* trova a Torino e in Piemonte, anche grazie al ruolo e alle competenze presenti nell'Università di Torino, il contesto privilegiato di indagine, di sperimentazione progettuale e di successiva elaborazione critica degli avanzamenti teorici e metodologici. Forse non si tratta di un caso se consideriamo più in generale il sistema dei soggetti, delle politiche, dei programmi e dei progetti che negli ultimi venti/trenta anni hanno affrontato sul territorio regionale il tema della partecipazione culturale.⁴

Se, in sintesi, occorre premettere come anche il Piemonte non sia stato immune dal riflettere limiti e contingenze tipiche di uno scenario generale nazionale in cui è mancata una vera politica nazionale che mettesse al centro la domanda e la partecipazione attiva alla cultura, appare comunque evidente come il territorio piemontese si sia caratterizzato per una sensibilità particolare "alle questioni del pubblico". Sensibilità diffusa che, attraverso politiche, programmi, progetti e soggetti chiave, ha reso questa regione un avamposto privilegiato di sperimentazione a livello nazionale che è interessante provare a tratteggiare in termini di breve racconto.

Oltre alla già citata esperienza del *SCT Centre* e dell'Università di Torino (tra cui in particolare il DAMS che provò ad affrontare il tema da angolazioni disciplinari differenti), la prima decade del millennio si aprì con una interessante stagione di *empowerment* degli operatori culturali del territorio promossa e sostenuta dalla Regione Piemonte che si tradusse in un programma pluriennale e gratuito di aggiornamento professionale che si distinse per aver contemplato i temi della partecipazione e dell'accesso alla cultura (anche attraverso l'affacciarsi del digitale come opportunità). L'attenzione al tema della formazione degli operatori ebbe un momento di particolare rilevanza nel 2003 quando venne realizzata, tra Torino e Serralunga D'Alba, l'*International Conference on Cultural Management Education and Training*, di fatto il primo meeting congiunto degli istituti e dei centri di formazione in management culturale di tutto il mondo in collaborazione con

4. Per un'analisi più approfondita e articolata sul rapporto tra politica, partecipazione culturale e territorio metropolitano e regionale, si rimanda a De Biase F. (2022), *Una città laboratorio culturale. Torino: storie, esperienze, strategie*. Si veda anche, in questo volume, il saggio di Francesco De Biase.

Fondazione Fitzcarraldo, ENCATC, AAEE e col sostegno di Regione Piemonte e dell'Unesco che portò in regione 170 operatori da 40 Paesi.

Attenzione ai temi della divulgazione e della formazione professionale che è continuata anche nel decennio successivo quando la Regione Piemonte inserì specificatamente il tema dell' Audience Development come priorità di *policy* nell'ambito degli "Stati Generali della cultura" del 2016, che coinvolsero più di 1.000 operatori. Un ruolo determinante in questi anni su questi temi è stato giocato sicuramente dalla Fondazione Fitzcarraldo – oltre che con le attività di formazione anche grazie al filone dei progetti europei dedicati ai temi dell'AD come nel caso di *ADESTE, Audience Developer: Skills and Training in Europe* del 2013 e di *Be Spectative!* del 2014 – e dalle successive iniziative di rafforzamento delle competenze realizzate da Hangar Piemonte sui temi dell' Audience e del Community Engagement.

Anche sul fronte delle Fondazioni di origine bancaria il Piemonte ha fatto segnare elementi di indubbia innovazione a livello nazionale. Il bando *Open* della Fondazione Compagnia di San Paolo del 2014 è stato il primo bando espressamente indirizzato a stimolare iniziative orientate ad ampliare e diversificare la domanda culturale attraverso la sperimentazione di nuove forme di coinvolgimento attivo del pubblico (con erogazioni in denaro e con un percorso di aggiornamento professionale ad hoc). Anche la fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo nell'ambito del programma "Musei Aperti" edizione 2016 dedicò particolare attenzione al tema dell'AD incentivando e sostenendo buone pratiche in questa direzione, mentre la Fondazione Cassa di Risparmio di Torino decise di affrontare il tema dell'AD collocandolo in una prospettiva europea favorendo importanti momenti di confronto insieme al *Creative Europe Desk Italia* e sostenendo progetti europei come appunto quelli già citati di *Caravan* realizzati da *SCT Centre*.

4. L' Audience Development alla prova di questo tempo

L'adozione crescente dell' Audience Development negli orientamenti strategici dei *policy makers* a livello europeo e nazionale e la conseguente proliferazione di approcci, processi di *change management*, programmi e progetti testimonia dell'indubitabile spazio di aspettativa e di credibilità che questo concetto (anche in termini retorici) è riuscito a guadagnare nel tempo, ma altrettanto forti sono state le critiche, le perplessità e i rilievi che da più parti sono stati sollevati.

Alla luce di questi vent'anni si potrebbe infatti dire che uno dei primi limiti dell' Audience Development risiede proprio nel "cortocircuito" semantico della sua denominazione. Molte delle pratiche e degli approcci insiti nell'idea di sviluppare e di coinvolgere il pubblico sono, infatti, orientati a superare proprio il concetto di "Audience" che lessicalmente rimanda a un blocco di utenti/consumatori relegati a un ruolo passivo di "ascolto" e di

fruizione. Le esperienze di coinvolgimento attivo, gli approcci basati sulla collaborazione e sulla co-progettazione, le comunità di pratica presuppongono che nella filiera progettuale le persone non si limitino a “consumare” (fruire) il prodotto/esperienza, ma usino “le proprie conoscenze in modo appropriato per organizzare esperienze cognitive rilevanti ed emotivamente coinvolgenti” (Loro, 2018). Non a caso negli ultimi anni si sono ricercate locazioni evolutive tutte impegnate a eliminare il termine Audience a favore di riferimenti più centrati sul concetto di persona e di comunità o addirittura come suggerito da Tiziano Bonini: «se vogliamo davvero che torni a esserci un pubblico per gli eventi culturali (quelli dal vivo, soprattutto), bisogna iniziare a smantellare questo linguaggio, decolonizzare il discorso dalla lingua del marketing» (2019).

Un ulteriore punto sollevato da angolazioni “politiche” e disciplinari differenti riguarda il rapporto tra partecipazione, potere e libertà che deriva dall’applicazione dogmatica e acritica di alcuni presupposti dell’Audience Development e dell’Audience Engagement, in particolare quelli che riguardano i processi partecipativi. Molto spesso questi approcci si sono rivelati limitati e limitanti proprio a causa dello iato tra la promessa di potere che era insita nella “proposta del co-” (co-produrre, co-progettare, co-gestire, ecc.) e il reale grado di libertà che questi processi concedevano e i reali effetti di *empowerment* che riuscivano a produrre. Il rischio evidenziato era quello di riprodurre degli strumenti di consenso, anziché di redistribuzione del potere, scivolando anche involontariamente in situazioni di tokenismo, di ambivalenza che, secondo Claire Bishop (2012), rappresentavano un altro lato della strumentalizzazione dell’arte partecipativa (e dei processi partecipativi) così com’è stata sviluppata nella politica culturale europea in concomitanza con un progressivo processo di smantellamento dello stato sociale.

Un ulteriore punto di analisi, legato al precedente, ha riguardato il rapporto tra tecniche di partecipazione e normalizzazione dei processi “dal basso”. Per molti osservatori,⁵ diversi programmi europei (Creative Europe *in primis*), se da un lato avevano favorito effettivi processi di cooperazione tra istituzioni e città, dall’altro avevano disinnescato la dimensione agonistica di alcune delle emergenti espressioni di partecipazione e politica “dal basso”, producendo forme di normalizzazione e di neutralizzazione delle espressioni di potenziale dissenso. Si sono riscontrati processi decisionali sia all’interno di organizzazioni indipendenti, sia nelle istituzioni culturali, che, sebbene a prima vista siano apparsi innovativi e animati da principi democratici di base partecipativa, al contrario hanno rafforzato la *leadership* interna in favore di un approccio gerarchico e conservativo.

Pur nella inevitabile lettura a chiaroscuri di questa stagione legata alle pratiche partecipative e agli approcci ispirati ai diversi tipi di “Audience

5. Si veda qui, tra gli altri, il lavoro di ricerca di Giuliana Ciancio sul rapporto tra partecipazione culturale e processi di omologazione e normalizzazione (2018).

qualcosa” (Building, Development, Engagement, Empowerment) un dato di risultato appare, dal mio punto di vista, incontrovertibile.

L’attenzione straordinaria che le istituzioni culturali hanno dedicato in questi anni al tema della partecipazione e del pubblico ha generato un contestuale esercizio generalizzato di autoriflessione e di messa in discussione del proprio *status quo* in relazione ai grandi cambiamenti esterni. Per le organizzazioni del sistema culturale, lavorare e agire la domanda di cultura ha voluto dire anche ragionare sul cambiare il proprio modo di concepire l’offerta, spesso uscendo da zone di confort cristallizzate in anni di inerzia e ripetizione acritica di modelli d’azione. La riflessione concreta sui pubblici e sui modelli di partecipazione ha voluto dire rimettere in discussione il senso profondo del proprio mandato istituzionale, interrogarsi su valore e sugli impatti che si intendeva generare, adottare *ethos* collaborativi e sviluppare inedite modalità di partenariato, dedicando maggiore attenzione all’ascolto e alla valutazione. In alcuni casi si sono davvero favoriti quei processi collaborativi decisionali che hanno inciso sulla vocazione dell’organizzazione stessa che progressivamente si è scoperta a operare come un agente di trasformazione sociale e come luogo riconosciuto in cui sperimentare la convivenza all’interno di una società multilivello, composta da comunità temporanee, cittadini in transizione, seconde generazioni, da una varietà di gruppi sociali e di nuove istanze.

A latere di questi aspetti si è attivata una altrettanto importante stagione di confronti, di nuovi avvistamenti, di scambi di pratiche, di incursioni in domini disciplinari e ambiti di lavoro raramente frequentati. Anche rispetto a questa prospettiva l’esperienza di *SCT Centre* rappresenta un *unicum* che è importante non solo ricordare, ma condividere. Un percorso esemplare in molti elementi di metodo, lavoro, coerenza, tenuta nel tempo e approccio al tema della partecipazione che può rappresentare un utile stimolo a beneficio di quelle realtà culturali che oggi si interrogano e si impegnano a ricercare un proprio percorso di senso e di progettualità che consideri centrale la crescita e il benessere delle persone e delle comunità.

Bibliografia

- Appadurai A. (2014), *Il Futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione culturale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Arts Council of England (2011), *Grants for the arts – audience development and marketing*, Arts Council of England, London.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London.
- Bollo A. (2014), “50 sfumature di pubblico e la sfida dell’Audience Development”, in De Biase F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, FrancoAngeli, Milano.

- Bollo A., Gariboldi A., Da Milano C., Torch C. (2017), *How to place audiences at the centre of cultural organisations*, European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Brussels.
- Bonini T. (2019), *Cercasi Audience Disperatamente. Contro l'engagement*, CheFare, online.
- Ciancio G. (2018), "Risks and opportunities of active spectatorship from a management perspective", in Bonet L., Négrier E., *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*, Kunnskapsverket, Elverum.
- De Biase F. (2014), *I Pubblici della Cultura. Audience Development Audience Engagement*, FrancoAngeli, Milano.
- De Biase F. (2022), *Una città laboratorio culturale. Torino: storie, esperienze, strategie*, FrancoAngeli, Milano.
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture (2012), *European audiences – 2020 and beyond*, Publications Office.
- Kawashima N. (2000), *Beyond the Division of Attenders vs Non-attenders: a study into audience development in policy and practice*, Centre for Cultural Policy Studies, Research Papers n. 6, Series Editors: Oliver Bennett and Jeremy Ahearne, University of Warwick.
- Loro M. (2018), "La costruzione delle tic nell'ambito dello sviluppo dell'impresa culturale", in Hangar (a cura di), *La (quasi) impresa. Manuale d'uso per operatori culturali*, in «il Sole-24 Ore».
- Mannino F. (2016), *Il pubblico, questo sconosciuto: "audience development" per nuove politiche e strategie culturali ad impatto sociale*, Il Giornale delle Fondazioni online, pubblicato il 14/02/2016.
- Matarasso F. (2004), *L'état, c'est nous: arte, sussidi e stato nei regimi democratici*, in «Economia della Cultura», 4, pp. 491-498.
- Negrin M., Solimando G. (2017), *Cultura e Sviluppo – Identità territoriale, comunità di riferimento e progettazione condivisa nel caso San Salvario*, I quaderni per l'agenzia di Sviluppo Locale di San Salvario Onlus, Torino.
- Pagliarino A. (2011), *Teatro, Comunità e Capitale Sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne Editrice, Roma.
- Ponte di Pino O. (2023), *Cultura. Un patrimonio per la democrazia*, Vita e Pensiero, Milano.
- Pontremoli A. (2007), *Teoria e tecnica del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino.
- Rossi Ghiglione A., Fabris R.M., Pagliarino A. (a cura di) (2019), *Caravan Next. A social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, FrancoAngeli, Milano.
- Simpson J. (1976), *Towards Cultural Democracy*, Council of Europe, Strasbourg.
- Surowiecki J. (2004), *The Wisdom of Crowds*, Doubleday, Anchor.

4. Torino: l'innovazione artistica e sociale in dialogo con le politiche culturali della città

di *Francesco De Biase*¹

Chi non guarda mai indietro verso i propri antenati non saprà mai guardare avanti verso i posteri. Forgiare un contesto in grado di costruire il futuro richiede un tempo molto più lungo dello spazio di una vita ed esige collaborazione non solo tra i vivi, ma anche tra i vivi, i morti e chi deve nascere.

Edmund Burke, 1790

Vent'anni di vita di un'organizzazione sono un arco di tempo ampiamente sufficiente per tracciare un passato, un presente e un futuro. Tre dimensioni per delineare i fini, le connessioni e gli intrecci di un percorso di un centro culturale che ha fatto dell'innovazione artistica e sociale la sua cifra per dialogare e agire nella Città di Torino e nel mondo.

Nel 1969 Giuliano Scabia camminando nelle periferie di Torino si chiedeva:

se un pezzo nuovo di città è fuori misura, inaccogliente, brutto, come resteranno formate le persone che abitano là? Come giocheranno i bambini e i ragazzi? Chi progetta i quartieri nuovi, le fabbriche, i percorsi delle persone, che anima ha? Si rende conto dell'importanza della presenza di uomini e bestie? O non vuole proprio tenerne conto? Interessato ad altro? Perché nelle nuove periferie in genere non c'è niente da vedere, nessun luogo dove stare? – Mi domandavo appunto. Che città andavano formandosi ai margini dei centri storici – e oltre dappertutto in una crescente, anonima tutta simile urbanizzazione diffusa? Possibile che forme primarie del vivere come lo stare, il camminare, l'incontrarsi venissero sottratti alle persone dai nuovi muri? Era ed è criminale ingabbiare le persone in spazi a-comunicanti, isolatori. Quali erano i luoghi degli incontri possibili? La porta dell'appartamento? L'autobus? Il cancello della fabbrica? Il centro sociale? (Canevano *et al.*, 1990, p. 108).

Ecco uno dei primi scenari: una città che cresce a dismisura senza regole, servizi e infrastrutture.

1. Già Dirigente Area Attività Culturali della Città di Torino, è Direttore della Collana Pubblico, Professioni e Luoghi della Cultura della casa editrice FrancoAngeli.

Come disse solo cinque anni dopo, il 4 luglio 1975, il Sindaco Diego Novelli durante l'insediamento della Giunta di sinistra: «lo sviluppo industriale non era avvenuto in funzione di Torino, ma si era servito di Torino per alimentarsi». La città era sconvolta, le strutture urbanistiche erano saltate, così i centri di aggregazione, lacerando i tessuti, sconvolgendo abitudini e funzioni (Novelli, 1981).

In questo contesto emerse una domanda, con la quale successivamente anche *SCT Centre* e molte altre organizzazioni avrebbero dovuto fare i conti: *quale ruolo, quale funzione potevano avere le arti e la cultura in questi contesti?*

Giorgio Balmas, Assessore alla cultura della Giunta Comunale del Sindaco Diego Novelli, indicò le direzioni in cui voleva agire. La prima doveva privilegiare «gli aspetti innovativi, non solo nei contenuti ma anche nelle forme e quindi l'emersione dal basso di nuove interpretazioni della cultura, intesa soprattutto come legame, come potere aggregante» (Balmas, 1977). L'altra consisteva nell'insistere «sulla necessità di salvaguardare e trasmettere anche attraverso le istituzioni preposte, un patrimonio esistente, non alienabile, di beni formali e sostanziali» (*ibidem*).

Nacquero biblioteche, centri culturali, sale mostre, centri e scuole di musica, teatri, centri d'incontro. Furono ampliati i servizi sportivi, sociosanitari ed educativi. Vi fu la diffusione del tempo pieno, la nascita della scuola integrata, le estati ragazzi, i laboratori educativi. Furono creati importanti eventi e manifestazioni come ad esempio: Settembre Musica, Puntì Verdi, il primo Progetto Giovani, ecc.

Sempre in quegli anni emerse un'altra fondamentale domanda che si posero in maniera differente ma convergente un regista/attore/scrittore e un maestro/politico/ assessore.

Chi, con quali strumenti e competenze sarebbe stato in grado di attivare percorsi di trasformazione, aggregazione, socializzazione, educazione, protagonismo culturale nei territori della città?

Il primo Giuliano Scabia protagonista di un innovativo esperimento teatrale nella Città di Torino, elabora le sue risposte a partire dall'esperienza artistica, l'altro Fiorenzo Alfieri innovatore a sua volta sia nel modo di concepire e fare educazione sia come amministratore pubblico crea le condizioni per la crescita e lo sviluppo di organizzazioni e di un articolato tessuto culturale cittadino.

Nel 1967 si svolse ad Ivrea, una cittadina vicino a Torino, un convegno sul Nuovo Teatro. L'incontro è proposto da Giuseppe Bartolucci, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Quadri, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, e altri. Si denunciava:

un inaridimento della vita teatrale ufficiale, un invecchiamento delle strutture, un'eccessiva burocratizzazione nei teatri pubblici, una sordità di fronte al significativo repertorio internazionale, la mancanza di ricambio e ricerca nel teatro e nell'arte in generale... lo scollamento con la realtà del Paese e della popolazione (Aa.Vv., 1967-68).

Si parlò allora di teatro come

una struttura aperta sul piano del linguaggio, sia quello dei mezzi e degli strumenti scenici, della necessità di ispirarsi al quotidiano per ricavare modalità ed espressione. Venne indicato già allora come momento fondamentale il laboratorio. Per giungere a un teatro aperto senza pareti nel quale deve essere eliminato qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea... Dove tutto deve essere ricomposto attraverso una sperimentazione che riguardi: il gesto, l'oggetto, la struttura drammaturgica, il suono, lo spazio.²

Era un grande periodo di cambiamento per il teatro italiano e non solo. Venero completamente ripensate funzioni, modi e tecniche del teatro italiano.

Due anni dopo, il convegno di Ivrea, nella stagione teatrale 69-70, il Teatro Stabile di Torino propose in quattro quartieri – Mirafiori Sud, Falchera, corso Taranto, Le Vallette – un esperimento di decentramento teatrale, che comprendeva sia rappresentazioni di cartelloni teatrali in aree periferiche, sia la creazione di veri e propri centri culturali di quartiere, dove gruppi di attori progettavano e realizzavano azioni teatrali ispirati alla situazione socio culturale dei partecipanti e con i partecipanti. Proprio Giuliano Scabia fu incaricato da parte di Gian Renzo Morteo, Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci, Doglio – responsabili dell'iniziativa – a realizzare il progetto. In questa occasione Scabia conosce Diego Novelli, Emilio Jona, Loredana Perissinotto e alle Vallette, un maestro della scuola elementare Nino Costa: Fiorenzo Alfieri.

Scabia sia durante l'esperimento sia in anni successivi, rifletté su chi fossero, cosa volessero fare questi attori, registi, scrittori, poeti:

stavamo sperimentando come poteva essere fatto e come poteva agire un personaggio in parte vecchio in parte nuovo, un po' uomo di teatro, un po' scrittore, un po' ricercatore sociale, un po' educatore e mediatore, un po' cercatore di anime, un po' capace di avventure, cavaliere errante (sic!), capace di porsi in rapporto con la scuola, i partiti, i movimenti, i gruppi, le bande, le carceri, le case di cura e assistenza, le biblioteche, un po' agit-prop e un po' inventore dell'immaginario, un po' costruttore di nuovi riti – con mente politica, laica e religiosa, aperto a tutte le suggestioni, ma non d'istinto, a tutte le avventure (Canevaro *et al.*, 1990, p. 108).

Fiorenzo Alfieri, mentre sta sperimentando nuovi modi di far scuola (sono gli anni di Paulo Freire, Ivan Illich, Don Milani, Bruno Ciari, Mario Lodi, del Movimento di Cooperazione Educativa, delle lotte operaie e studentesche) viene chiamato nel 1976 a ricoprire il ruolo di Assessore allo Sport, Gioventù, Tempo Libero. Conosce quanto sta accadendo in diversi ambiti, dal teatro alla scuola, dalle prime sperimentazioni dell'animazione al teatro dei ragazzi. Si rende conto della necessità di sviluppare e sistematizzare alcuni di que-

2. Aa.Vv., *Elementi di discussione: Convegno per un nuovo teatro*, cit.

sti nuovi fenomeni. Realizza una delle iniziative più sfidanti e innovative del Paese: ingaggia 150 giovani operatori/artisti/ organizzazioni culturali della città per sviluppare un progetto di crescita culturale nei quartieri cittadini. È consapevole che non vi sono tutte le competenze professionali necessarie e a chi gli chiedeva già nei primi anni di avvio dell'iniziativa (1977-1978) perché si avventurasse in un progetto per il quale non vi erano "adeguati" professionisti e sufficienti competenze, rispondeva

se nel nostro Paese non vi sono scuole e percorsi per formare figure di operatori culturali destinati a favorire la crescita e la partecipazione culturale, allora bisogna inventarli e farli crescere sul campo, mettendo a loro disposizione i migliori esperti del mondo (Morteo, Perissinotto, 1980, p. 108).

Ebbe luogo, forse, una delle stagioni di più grande investimento e formazione nella crescita di figure professionali nell'ambito della cultura.

La sperimentazione era partita con Giuliano Scabia, Franco Passatore, Loredana Perissinotto, Franco San Filippo, Remo Restagno, proseguì con la strutturazione del progetto di animazione nei quartieri della città. Verso la fine del 1978, inizi 1979, si svolge la rassegna dal titolo *Animazione e Rinascimento Educativo. Esperienze nel territorio torinese*. Promossa dal IV Dipartimento-assessorati all'Istruzione, Cultura, Sport e Gioventù, che fa il punto sui primi risultati del progetto Animazione, che venivano riportati nel volume "Animazione e Città" curato da Gian Renzo Morteo e Loredana Perissinotto (Morteo, Perissinotto, 1980).

L'Assessore Alfieri, nel testo sopra citato, indica con molta lungimiranza il rapporto che pensa debba esserci tra politica, organizzazioni e cittadini:

l'ente pubblico promotore di un progetto non può spingersi al di là di garantire le condizioni perché tra l'operatore e gli utenti sia possibile un rapporto di concazione, qualsiasi passo ulteriore non farebbe che riportare il rapporto nei termini precedenti tradizionali (ivi, p. 108).

Intendendo con condizioni la realizzazione di infrastrutture fisiche e di infrastrutture sociali che continueranno a essere realizzate anche nei decenni successivi.

Tra la metà degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta, si erano delineate gli assi principali delle politiche culturali cittadini: la ristrutturazione e realizzazione di infrastrutture fisiche, la crescita e lo sviluppo del tessuto culturale; la promozione dell'accesso e della partecipazione, la formazione e aggiornamento di figure professionali, il sostegno alla creatività e ai giovani artisti, l'organizzazione di eventi e manifestazioni.

Dagli anni Novanta ai primi anni Duemila altre significative iniziative vanno ad aggiungersi a quelle già esistenti come: *Facilitazioni per scegliere il tuo spettacolo, Metti una sera a teatro, l'abbonamento Musei, Il Festival*

Identità e differenza, Extra Festival, Il progetto Teatro Professionale, Progetto Periferie, I Progetti educativi.

Attività che:

- vedono il coinvolgimento attivo dei cittadini dei quartieri;
- offrono la possibilità a ogni cittadino di costruirsi un proprio cartellone scegliendo tra gli spettacoli presenti nelle stagioni dei diversi teatri cittadini;
- permettono di visitare i musei tutto l'anno con un abbonamento annuale a costi promozionali;
- favoriscono la conoscenza e l'incontro con altre culture;
- presentano le produzioni spettacolari dei più grandi artisti mondiali della musica, del teatro, della danza, del cinema, della letteratura;
- fanno conoscere e promuovono il patrimonio artistico;
- utilizzano la città come una grande risorsa per l'educazione e l'apprendimento.

Sono gli anni in cui nascono il Museo del Cinema, la Film Commission, il Centro Interculturale, l'Osservatorio Culturale.

Vengono costituiti il sistema musica, il sistema teatro, il sistema cinema, strumenti di collaborazione e cooperazione tra i diversi soggetti della scena artistica.

Si sperimentano forme di dialogo e cooperazione in modo più strutturato tra settori, comparti, discipline e servizi appartenenti a differenti ambiti (sport, cultura, sanità, assistenza, scuola, design, cibo,).

La città è divenuta un vero e proprio *laboratorio culturale* (De Biase 2022) che assumerà un rilievo nazionale e internazionale.

In questo laboratorio, che Bertacchini e Santagata definirono “atmosfera creativa” (2012), compie i primi passi ciò che poi diverrà *SCT Centre*. Cercheremo di delineare alcune delle convergenze e relazioni che vi sono state, a mio avviso, in questo ventennio, tra gli obiettivi, i progetti e i programmi delle politiche culturali della Città di Torino e le pratiche e gli interventi messi in campo da *SCT Centre*. In generale si può affermare che vi sia stata un'ampia convergenza di visioni e obiettivi tra le “rotte” portate avanti dalle due realtà. La creazione da parte dell'Amministrazione di condizioni e contesti (progetti speciali, risorse, strumentazioni, ecc.) nei territori cittadini, ha permesso all'organizzazione *SCT Centre* di poter sperimentare e affinare interventi e metodologie di lavoro socio-culturale in una dimensione pubblica, contemporaneamente le pratiche e le elaborazioni compiute da *SCT Centre* hanno indicato nuove strade e nuovi strumenti per dar corpo alle visioni e alle finalità perseguite. Infatti *SCT Centre* è un'organizzazione che ha elaborato e messo in campo, direi in modo costante, una straordinaria capacità strategica, da intendere nella definizione che ne ha dato Edgar Morin: «l'arte di utilizzare le informazioni che si producono nell'azione, di integrarle, di

formulare in maniera subitanea determinati schemi di azione, e di porsi in grado di raccogliere il massimo di certezza per affrontare ciò che è incerto» (Morin, 1985, p. 35).

La volontà di programmare il futuro della città ha anche caratterizzato molte delle compagini amministrative che si sono avvicinate alla guida della Città negli ultimi decenni.

Infatti a partire dall'anno 2000 sono stati approvati quattro piani strategici che hanno visto in una antesignana modalità di co-programmazione, l'elaborazione con le comunità di cittadini, i sindacati, le scuole, le università, le organizzazioni e gli enti pubblici e privati operanti negli ambiti del sociale, dell'economia, della cultura, della salute, ecc., di finalità, linee strategiche, azioni e interventi per lo sviluppo futuro della città. I piani strategici sono un quadro valoriale-tecnico-operativo che disegnando un "campo da gioco" e delle comuni "regole" di azione, indirizza le energie e le risorse di un territorio per il raggiungimento di determinati e puntuali obiettivi. Si tratta di quadri che possono facilitare anche la sperimentazione e l'innovazione di processi, prodotti, servizi, strumenti nei diversi ambiti.

SCT Centre sin dagli inizi fa una scelta precisa di quale debba essere il suo "campo da gioco": *facilitare e promuovere le comunità territoriali attraverso pratiche innovative che vedano come motore di sviluppo e benessere per le persone e le comunità, la cultura e in modo più specifico il teatro.*

Lo fa attraverso l'utilizzo, la sperimentazione e l'innovazione del teatro di comunità. Una forma di teatro che è in grado di favorire la nascita e la costruzione di comunità elaborandone i bisogni, attivando le risorse, affrontando le criticità, esprimendone le aspirazioni.

SCT Centre compie questo percorso attraverso innovazioni che anticipano i tempi. Progetta e interviene concependo iniziative e pratiche transdisciplinari e settoriali (scuole, asili, ospedali, quartieri, ecomusei, ecc.).

Contemporaneamente Punti Verdi, il primo Progetto Giovani, il Progetto Periferie, MITO Settembre Musica, Torino Film Festival, Contemporary art, l'Abbonamento Musei, il Salone del Libro, il salone del gusto-Slow Food, le Case di Quartiere, le Olimpiadi, Luci d'Artista, Traffic, sono solo alcune delle iniziative e manifestazioni culturali che testimoniano una capacità del territorio torinese di produrre innovazione in più ambiti. Processi e percorsi che rinnovano completamente i modi di fare cultura, rigenerazione urbana, promozione delle risorse, prevenzione sociale nel nostro Paese.

Sono tanti i fattori che producono tale "ambiente" e appartengono alla storia antropologica, sociale, politica, industriale e religiosa della città.

Ma senza dubbio uno dei fattori fondamentali di tale sviluppo è stato il sostegno alla crescita di un articolato e qualificato tessuto culturale. Un'attenzione che hanno messo in atto Regione Piemonte, Fondazione CRT, Fondazione Compagnia di San Paolo e molte altre aziende ed enti pubblici e privati.

Tali enti, unitamente alle organizzazioni culturali cittadine hanno anche

saputo da un lato fare sistema, rete, massa critica, dall'altro agire attivando collaborazioni a livello nazionale e internazionale.

Direzione di sviluppo della città formulata già nel primo piano strategico del 2000, che indicava nell'attivazione dell'industria turistica, nella programmazione di eventi di carattere internazionale, nella costruzione di organismi per la promozione del territorio, nella creazione di aree di sviluppo industriale, nell'incremento dei collegamenti con altre aree del Paese e dell'Europa nella promozione di scambi con altre città e nazioni, gli obiettivi da perseguire negli anni successivi.

Anche il percorso di *SCT Centre* è basato su una continua programmazione di iniziative a livello nazionale e internazionale di cooperazione, sui diritti, sull'educazione, sulla disabilità, sull'Audience Engagement e sull'ambiente (*Caravan. Artists on the road, Caravan Italia, Caravan Next, TSC Libia, Sud Sudan, Libano*).

Come abbiamo accennato all'inizio di questo contributo, una delle condizioni necessarie affinché le direzioni e le proposte espresse sia dalla politica cittadina sia delle organizzazioni socio-culturali, siano trasformate in progetti e pratiche quotidiane dipende dalla presenza di idonee figure professionali. Se tali professionalità non esistono, bisogna crearle e farle crescere.

Così come la città e molte altre associazioni cittadine hanno elaborato percorsi formativi anche *SCT Centre* ha dato vita, di nuovo in modo originale, a master e a percorsi di formazione per operatori di Teatro Sociale e di Comunità.

Su che cosa si è incardinata la costruzione di tali figure professionali, in grado di fare atterrare nuove politiche e nuove pratiche artistiche?

Nel nostro caso, da un lato sul teatro, da intendere come sosteneva Gian Renzo Morteo (un importante studioso di teatro torinese) come

la proiezione di una collettività che si esprime con i tipici strumenti del linguaggio drammatico [...] al fine di meglio riconoscersi e di progettare una realtà diversa ovviamente, per una ragione o per l'altra, preferibile a quella presente. Il teatro, a differenze di altre forme culturali e artistiche e in special modo spettacolari, opera tale esperienza di riconoscimento e di progettazione, in stretto rapporto con una determinata comunità, il pubblico, in forma costituzionalmente dinamica, cioè mai formalizzata in termini definitivi e quindi aperta a tutte le sollecitazioni della situazione e dell'ambiente (Canevaro, 1990, p. 123).

Un linguaggio che possiede un insieme di enzimi che devono trovare spazi per attivarsi e che richiedono specifiche abilità, competenze e sensibilità.

Chi era e chi è questo "attore culturale" (da intendere in senso sia individuale che collettivo) in grado di far ciò?

Il pedagogista Andrea Canevaro, scriveva che il ruolo di attore culturale come i luoghi devono servire per contenere (letteralmente comprendere, accogliere, essere in grado di tenere) un continuo mutamento senza ragionare per categorie.

Riferendosi alla storia di Jean Amery – un ebreo, la cui storia è stata legata alle tragiche vicende del nazismo e delle politiche di annientamento di ebrei, zingari, comunisti –, dice che una delle forme più gravi di violenza è costringere e isolare in unico elemento un individuo e/o una comunità, recidendo e amputando tutti gli altri. Essere un ebreo, un comunista, un omosessuale, una madre, un padre, un emigrato, un nero, un italiano, un tossicodipendente, ecc. È per questo che uno dei compiti fondamentali dell'attore culturale è presentare la propria identità al plurale perché l'altro ne valorizzi a sua volta una propria, «fra le due identità non dovrebbe esserci rapporto di specularità, ma analogia strutturale e possibili punti di contatto» (ivi, p. 64). Ed è per questo, continua Canevaro, che uno dei compiti più interessanti e importanti di un operatore è la ricerca delle competenze, al di là di quelle che possono essere le abituali referenze. Ma la ricerca di competenze non è per chiudervi l'identità dell'altro: «questi correrebbe il rischio di perdere la pluralità di venire invitato a vivere il rischio dell'identità a una sola dimensione, composta di un solo elemento. Il compito è dunque la ricerca di competenze per valorizzare un'identità al plurale» (ivi, p. 65).

Le comunità sono proprio identità al plurale, così come gli individui. I progetti che *SCT Centre* realizza nei quartieri di Torino, in tutti i luoghi, si basano su un teatro che loro stessi definiscono

una pratica per coinvolgere le persone e creare nuovi orizzonti di socialità e di significato. Le storie e le esperienze individuali diventano patrimonio condiviso e dialogano con la città. Nascono riti che coinvolgono gli abitanti per creare nuove comunità o per rafforzare il senso di essere comunità plurali (*SCT Centre* 2023, p. 14).

Costruire comunità, abitare i territori, educare e formare al Teatro Sociale e di Comunità, sono i pilastri del lavoro di *SCT Centre* compiuto attraverso una postura, dove, come diceva Paulo Freire «nessuno educa nessuno, nessuno si educa da solo, gli uomini si educano a vicenda in un contesto reale».

Uno sguardo e un'attenzione ibrida che oggi dovrebbe caratterizzare l'attore culturale (singolo o collettivo) per i nostri tempi. Un professionista ibrido

che guidato da una visione eco-sistemica-complessa, favorisce lo sviluppo di connessioni, condizioni, ambienti, servizi e pratiche transdisciplinari e transettoriali per la crescita e la trasformazione di comunità, luoghi, competenze e servizi collaborativi e democratici (De Biase, Gentinetta, in fase di pubblicazione).

Ho cercato di delineare alcune delle rotte che hanno compiuto Amministratori e *SCT Centre*, in questi decenni. È necessario sottolineare che le politiche culturali, così come tutte le politiche in generale, non sono da ascrivere esclusivamente a una singola amministrazione, ma sono frutto di complesse,

plurime e nel caso di Torino e della Regione Piemonte spesso concertate, visioni programmazioni e interventi di più soggetti e decisori pubblici e privati (Stato, Regione, Fondazioni Bancarie, Aziende, Università, ecc.) che determinano e/o influiscono sul quadro normativo, economico, gestionale, formativo della progettazione e delle organizzazioni culturali.

Le rotte sono delle strade che si decide di tracciare e seguire, durante le quali si possono incontrare anche tempeste, venti forti e non sempre quindi si è in grado di perseguire il cammino ipotizzato, per proprie e altrui responsabilità.

Ciò è avvenuto sia riguardo ad alcuni progetti delle città a causa della mancanza di fondi, di crisi finanziarie, di cambi di amministrazione, di debolezze strategiche, di insufficienza di personale, di scarsa capacità di intercettare e rispondere a bisogni e a criticità, ecc., sia per limiti ed errori delle organizzazioni culturali, prodotte da autoreferenzialità, dall'incapacità di fare rete e alleanze, dalle ripetizioni di schemi progettuali e operativi, dalla resistenza al cambiamento, da pratiche errate di engagement e dall'isolamento settoriale e disciplinare.

SCT Centre e altre organizzazioni operanti nel Paese nonostante le difficoltà hanno saputo gestire processi, conflitti, fluidità nel cambiamento mantenendo la rotta.

Quando enti, organizzazioni, comunità, cittadini percorrono rotte che mirano ad approdi simili, vi sono "tratte" in cui si dialoga, si entra conflitto, si stringono alleanze, si coopera, ci si trasforma, perché come racconta Calvino della città di Eufemia «il viaggio» lo si fa non solo per scambiarsi vestiti, cibo, spezie, oggetti, mercanzie varie, ma

anche perché la notte accanto ai fuochi tutt'intorno al mercato, seduti sui sacchi o sui barili, o sdraiati sui mucchi di tappeti, a ogni parola che uno dice – come "lupo", "sorella", "tesoro nascosto", "battaglia", "scabbia", "amanti" – gli altri raccontano ognuno la sua storia di lupi, di sorelle, di tesori, di scabbia, di amanti, di battaglie. E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio (Calvino, 2022, pp. 35-36).

Queste realtà culturali, come *SCT Centre* ben dimostra e rappresenta, sono organizzazioni e luoghi che:

- promuovono e favoriscono la crescita e lo sviluppo di comunità e territori;
- stimolano partecipazione e inclusione;
- attivano pratiche di rigenerazione urbana;
- sostengono e creano forme di democrazia partecipativa, di protagonismo e di capacitazione di individui e comunità;

- innovano modelli produttivi e organizzativi;
- aiutano a contrastare e “curare” fragilità e disagio;
- svolgono numerose tipologie di servizi: educativi, sociali, assistenziali, ricreativi;
- formano operatori culturali;
- creano occupazione;
- producono risorse;
- riformulano le procedure di governance;
- rigenerano patrimoni immobiliari.

In un periodo in cui è necessario contrastare disuguaglianze, povertà, criticità e fragilità e contemporaneamente disegnare il prossimo futuro con visioni e obiettivi co-elaborati, utilizzando efficacemente i fondi disponibili (PNRR, REACT, Periferie, Fondi Europei, ecc.) la cultura e l’arte devono essere in tutti gli ambiti, posti al centro di tali processi di trasformazione.

Come dicono Paolo Venturi e Flaviano Zandonai

la cultura aiuta a porsi le domande giuste, a cogliere punti di vista divergenti e laterali, a riprogrammare il significato del lavoro, ad arricchire le soluzioni e le esperienze che proponiamo nei servizi. La cultura è la piattaforma più moderna e adeguata dentro cui far transitare tutte queste trasformazioni che richiedono riflessioni e scelte coerenti. Abbiamo bisogno di un punto di vista artistico, di ambienti stabilmente abitati e influenzati dalla cultura e di più cultura nei processi formativi, per alimentare un pensiero critico che fondi nuovi servizi sociali a matrice culturale (Venturi, Zandonai, 2022, p. 188).

I luoghi culturali³ ibridi in quanto presidi, antenne e reti territoriali presenti nel Paese (anche se è da evidenziare la necessità di incentivare e incrementare le infrastrutture fisiche e sociali in alcune aree del Paese, trasformare adeguatamente quelle presenti, e costruire idoneamente le nuove in programma) possono essere i motori centrali per lo sviluppo e le trasformazioni necessarie, a patto che siano posti nelle condizioni di compiere il loro lavoro in modo permanente e strutturato. Attraverso il riconoscimento della funzione di pubblico interesse che le organizzazioni che vi operano svolgono e conseguentemente vengano valorizzati e sostenuti proprio in quanto luoghi e organizzazioni e non esclusivamente e/o prioritariamente mediante progetti e iniziative temporanee.

Bandifici, progettifici e sostegni temporanei generano periodicamente nebulose in cui si concentrano iniziative, attività, eventi di natura diversa, (anche molto positivi e di qualità) ma che spesso non hanno i tempi e le risorse per compiere un’azione di radicamento e stabilizzazione dei processi che mettono in atto.

3. Sui luoghi si veda: Carta Ri-mediare www.rimediare.org/.

Insieme a tali modalità di valorizzazione devono essere messe in campo: forme di coprogettazione e co-programmazione strutturate in tutto il Paese tra decisori pubblici e privati, terzo settore, volontariato, corpi intermedi, aziende, ecc.; importanti investimenti in infrastrutture sociali e nella formazione delle competenze necessarie per affrontare alcune delle transizioni più urgenti: digitale, ambientale, demografica.

Edmund Burke nella citazione con cui si apre questo contributo, dice che forgiare contesti in grado di costruire il futuro è necessario: avere memorie, compiere azioni collaborative nel presente, essere responsabili per il futuro.

Per far ciò, credo sia indispensabile quel *coraggio* di cui parla Shakespeare che non è consistente nell'essere forte, ma nell'essere forte nel cambiamento.

Bibliografia

- Aa.Vv. (1967-1971), *Elementi di discussione: Convegno per un nuovo teatro. Teatro 2, autunno-inverno 1967-1968*, Cafieri, Torino.
- Balmas G. (1977), *Nuovo rapporto tra cultura e masse popolari*, in «Torino Notizie», numero speciale, novembre.
- Bertacchini E., Santagata W. (2012), *Atmosfera Creativa*, il Mulino, Bologna.
- Calvino I. (2022), *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.
- Canevaro A., Alfieri F., De Biase F., Scabia G. (1990), *L'animazione nella città alla prova dell'esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Canevaro A. (1990), "Operatore pedagogico e Attore Culturale", in Canevaro A., Alfieri F., De Biase F., Scabia G., *L'animazione nella città alla prova dell'esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- De Biase F. (2022), *Una città laboratorio culturale. Torino: storie, esperienze e strategie*, FrancoAngeli, Milano.
- De Biase F., Gentinetta A., *Il Professionista ibrido*, in corso di pubblicazione.
- Morin E. (1985), "Le vie della complessità", in Bocchi G., Ceruti M. (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano.
- Morteo G.R., Perissinotto L. (1980), *Animazione e Città*, Musolini, Torino.
- Novelli D. (1981), "I perché di una scelta", in Parena G., *La Città e il Bambino: l'intervento del Comune di Torino sulla scuola dal 1975 al 1980*, Comune di Torino.
- SCT Centre (2023), *20 anni di teatro sociale e di comunità*, SCT Centre Teatro Sociale e di Comunità, Torino.
- Venturi P., Zandonai F. (2022), *Neo Mutualismo-Ridisegnare dal basso competitività e welfare*, Egea, Milano.

5. Per un osservatorio culturale proattivo

di *Antonio Taormina*¹

1. Introduzione

Negli ultimi anni è stato più volte affrontato nel nostro Paese, nell'ambito del dibattito sulle politiche della cultura, il ruolo degli Osservatori culturali e dello spettacolo.

Ha principalmente contribuito a riportare il tema in primo piano l'emergenza pandemica iniziata nel 2020. Gli studi volti ad analizzarne gli impatti sul settore culturale – peraltro sbilanciati sul versante economico e finanziario – hanno restituito l'immagine di una realtà fragile e frammentata; le attività di spettacolo, in particolare, hanno registrato la crisi più grave dai tempi dell'ultimo conflitto mondiale. È stato scoperchiato un vaso di Pandora di criticità latenti, prima tra queste l'assenza, nonostante la presenza dichiarata di diversi Osservatori della cultura e dello spettacolo, di un sistema strutturato tale da consentire di valutare, a livello nazionale – al di là degli aspetti meramente quantitativi, comunque importanti – le ripercussioni delle misure di contrasto alla pandemia sull'offerta e la domanda, in relazione alle mutate modalità di fruizione, sui processi formativi, sulle ricadute in termini sociali.

Relativamente allo spettacolo dal vivo, i provvedimenti a sostegno dei lavoratori e delle imprese hanno fatto altresì conoscere al Ministero della Cultura (e non solo), un ampio panorama di formazioni artistiche, progettualità innovative e spazi di programmazione che non erano mai stati presi in considerazione in precedenza. L'anniversario dei vent'anni di *SCT Centre* rappresenta un'occasione importante per proporre riflessioni e inferenze sulle finalità, sugli aspetti metodologici e definitori che attengono i citati Osservatori, e soprattutto sulla loro possibile evoluzione.

1. Analista culturale, è un componente del Comitato Scientifico della Fondazione Symbola e del Comitato di direzione della rivista *Economia della Cultura*, e adjunct professor presso il Dipartimento delle Arti, Università di Bologna.

2. Gli scenari

Il processo legato alla nascita degli Osservatori culturali prende l'avvio in Europa negli ultimi decenni del Novecento. Vengono istituiti e si diffondono in una fase della società in cui l'informazione e la conoscenza vengono percepiti come motori dello sviluppo politico, sociale, culturale ed economico (Ortega Nuere, 2011); la loro progettazione è infatti influenzata, in particolare in Francia e Gran Bretagna dagli studi sull'economia della conoscenza pubblicati da ricercatori come Nico Stehr (1994) e Robin Mansell (1998).

Nell'Italia di quegli anni il settore vede un grande attivismo motivato, tra i fattori principali, dall'incremento complessivo degli investimenti pubblici, dall'evoluzione che investe i consumi, più in generale dalle nuove funzioni attribuite alle Regioni, che a seguito della legge dello Stato del 1977² che ne aveva definito il ruolo rispetto alla cultura, iniziano a emanare leggi in materia. Al contempo le istituzioni culturali pubbliche, e in certa misura il mondo accademico, avvertono l'esigenza di dotarsi di strumenti avanzati per approfondire la conoscenza del settore culturale sul versante economico, strutturale, delle dinamiche sociali.

La genesi degli Osservatori culturali italiani vede quale riferimento fondativo l'istituzione nel 1985, sulla base della legge "Norme in materia di spettacolo",³ dell'Osservatorio dello spettacolo afferente all'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Il provvedimento ministeriale, per l'epoca decisamente innovativo, prevede l'attivazione di ricerche di tipo prevalentemente quantitativo. L'organismo viene così descritto dal ministro Lelio Lagorio:

Una struttura agile e tecnicamente dotata, in grado di raccogliere le notizie e gli elementi di conoscenza relativi allo spettacolo in Italia e all'estero, elaborarli [...] e porre a disposizione degli organi decisionali e consultivi tali elaborazioni e consentire quindi una informata programmazione della spesa pubblica.⁴

La nascita di tale Osservatorio si rivela prodromica a iniziative di studio e progetti determinanti per il futuro di questa tipologia di attività, promossi da Regioni, istituti di ricerca, università (Taormina, 2011a). Per citare i principali: nel 1988 la Regione Lombardia istituisce l'Osservatorio Culturale

2. Si veda: Decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616, Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382 attuativo della Legge n. 382 "Norme sull'ordinamento regionale e sull'organizzazione della pubblica amministrazione".

3. Legge 30 aprile 1985, n. 163, "Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo", Articolo 5 (GU Serie Generale n. 104 del 04-05-1985).

4. Dichiarazione tratta da "Osservatorio dello Spettacolo, Relazione sull'Utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo – Anno 1986", Ufficio Studi e Programmazione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1986.

della Regione Lombardia, gestito dall'Ufficio Studi dell'allora Assessorato alla Cultura e Informazione e viene costituito il Gruppo Nazionale di Lavoro sugli Osservatori Culturali voluto dalla Provincia di Bologna e dalla Regione Lombardia d'intesa con il Dipartimento di Sociologia dell'Università di Bologna, che dà vita nell'anno successivo, in collaborazione con il Consiglio d'Europa, al seminario *Osservatori culturali e processi decisionali delle politiche di cultura: prospettive nazionali ed europee*.⁵ Nel 1992 la Regione Piemonte realizza a Torino il seminario *Osservatori culturali. Esperienze Europee a confronto*.⁶

Successivamente vengono attivati, nel 1998, su iniziativa della Regione Piemonte l'*Osservatorio culturale del Piemonte (OCP)*, che vede la presenza di partner pubblici e privati, primo tra questi la Fondazione Fitzcarraldo, e nel 1996, su iniziativa della Regione Emilia-Romagna, l'*Osservatorio permanente sull'economia della cultura*, poi convertito, in virtù di una legge del 1999, nel primo Osservatorio regionale dedicato specificamente al settore dello spettacolo,⁷ la cui gestione viene affidata ad ATER – Associazione Teatrale Emilia-Romagna.

2.1. Il ruolo delle Regioni

Negli anni 2000, l'istituzione di nuovi Osservatori vede la massima espansione, in particolare dello Spettacolo, un processo favorito dalla riforma del Titolo V della Costituzione del 2001 che assegna l'attribuzione della materia spettacolo alla potestà legislativa concorrente Stato-Regioni. Questo dà origine a una peculiarità italiana, la dicotomia tra Osservatori generalisti (che ovviamente affrontano anche lo spettacolo, dal vivo e riprodotto) e quelli dedicati esclusivamente a tale settore.⁸

Si deve alla Commissione Beni e Attività Culturali della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome, la scelta di imprimere una svolta decisiva agli Osservatori dello spettacolo sul versante operativo e strategico. Nel 2006, nell'ambito dei lavori del convegno internazionale *Gli Osservatori culturali. Finalità Istituzionali, Struttura Organizzativa, Rilevanza Politica*,

5. Il seminario si svolse il 26 e 27 aprile 1989 a Bologna, promosso da Assessorato alla Cultura della Provincia di Bologna, Assessorato alla Cultura e Informazione della Regione Lombardia, Dipartimento di Sociologia dell'Università di Bologna, Progetto "Cultura e Regioni" del Consiglio d'Europa.

6. Il seminario si tenne a Torino l'11 dicembre 1992 presso il Consiglio Regionale, a Palazzo Lascaris.

7. L.R. Regione Emilia-Romagna n. 13/99 "Norme in materia di spettacolo".

8. Tra il 2004 e il 2008 vengono istituiti – attraverso leggi di settore – osservatori dello spettacolo dalle Regioni Puglia, Sardegna, Campania e Sicilia, mentre il Friuli-Venezia Giulia, la Provincia Autonoma di Trento e le Marche decretano la nascita di Osservatori multisettoriali.

svoltosi a Bologna,⁹ propone infatti l'istituzione di una *Rete italiana degli Osservatori culturali*, l'apertura di nuovi Osservatori dello spettacolo regionali e la costruzione di un sistema omogeneo di rilevazione e comparazione dei dati e delle informazioni concernenti le politiche per lo spettacolo.

Partendo da tali obiettivi, su proposta delle Regioni Emilia-Romagna e Piemonte, prese l'avvio il Progetto ORMA.¹⁰ Il progetto, che si avvale della collaborazione dell'ISTAT – Istituto Nazionale di Statistica, fu realizzato nell'arco di tempo compreso tra il 2007 e il 2013, vi aderirono 19 tra Regioni e Province autonome che lo finanziarono, unitamente al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, attraverso i fondi previsti dal “Patto per le Attività Culturali di Spettacolo”, sottoscritto nel gennaio 2007 da Stato, Regioni, Anci e Upi.¹¹ Uno degli obiettivi centrali attesi era l'attivazione di rapporti (sino ad allora non previsti) tra l'Osservatorio nazionale dello Spettacolo e quelli regionali della cultura e dello spettacolo, qui considerati come realtà sistemica cui attribuire ruoli e funzioni, ma anche la definizione di un protocollo comune per la condivisione delle rilevazioni e delle analisi anche al fine di promuovere azioni finalizzate a superare la sperequazione territoriale delle attività produttive e di distribuzione. Il progetto contribuì in maniera sostanziale alla sensibilizzazione delle istituzioni e delle imprese sulla necessità di dotarsi di strumenti avanzati di analisi specifici del settore dello spettacolo.

Il legislatore nazionale è nuovamente intervenuto sulla materia in tempi recenti, con l'emanazione della *Legge 106/2022 Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo*,¹² che dedica al tema degli osservatori ben tre dei dodici articoli di cui si compone. La Legge – il cui iter di emanazione dei decreti attuativi aveva visto una sospensione a causa della conclusione della XVIII legislatura – propone, tra i diversi provvedimenti, una “rifondazione” dell'attuale Osservatorio dello Spettacolo del Ministero della

9. Il convegno si svolse a Bologna il 18 e 19 ottobre 2006, per iniziativa della Regione Emilia-Romagna, in collaborazione con ENCATC – European Network of Cultural Administration Training Centres, con il patrocinio dell'Università di Bologna e della Commissione Europea. Vi parteciparono tra gli altri i rappresentanti dell'Observatoire des politiques culturelles di Grenoble, di Interarts Observatory di Barcellona e dell'Observatoire de la culture et des communications du Québec – Canada.

10. Orma era l'acronimo di “La realizzazione di osservatori regionali e la collaborazione con l'Osservatorio nazionale nel settore delle politiche per lo spettacolo” fu diretto dalla responsabile della Cultura della Regione Emilia-Romagna Patrizia Ghedini, gestito da un'ATI composta dalla Eccom, dalla Fondazione Fitzcarraldo e dalla Fondazione ATER Formazione. Si avvale di un Comitato scientifico composto da rappresentanti degli Osservatori regionali, di Istat e Cisis, da Luca Dal Pozzolo, Michele Trimarchi e Antonio Taormina.

11. Il “Patto” fu siglato il 25 gennaio del 2007, «al fine di sostenere il processo di armonizzazione dell'ordinamento giuridico al dettato della costituzione in tema di valorizzazione e supporto alle attività culturali di spettacolo». Il periodo di svolgimento era 2007- 2009.

12. Legge 15 luglio 2022, n. 106, “Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo” (GU Serie Generale n.180 del 03-08-2022). Entrata in vigore: 18/08/2022. I tre articoli che trattano degli Osservatori sono il 5, 6 e 7.

Cultura, al quale vengono attribuite numerose nuove funzioni rispetto a quelle già previste dalla Legge 163/85, rispondenti a urgenti esigenze conoscitive dello stesso Ministero (ma anche degli stessi operatori), quali l'acquisizione, analisi e pubblicazione di dati sulla spesa annua complessiva, compresa quella delle Regioni e degli Enti locali. Prevede inoltre la realizzazione di un *Sistema informativo nazionale dello spettacolo*, che vede il concorso di tutti i sistemi informativi presenti nel Paese «aventi carattere di affidabilità, tracciabilità e continuità delle fonti di dati» e, al fine di assicurare omogeneità ed efficacia all'azione conoscitiva, l'istituzione di un *Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo* comprendente l'Osservatorio dello spettacolo del MiC e gli Osservatori della cultura e dello spettacolo regionali.

Le Regioni dotate di Osservatori culturali sulla base di leggi o altri provvedimenti, sono attualmente 15, si rileva che alcuni di essi non sono stati implementati o operano in maniera discontinua.

3. Osservare la cultura, oggi

Come scriveva anni fa J. Mark Schuster (2002) «Gli osservatori culturali non rappresentano una realtà omogenea. Sotto un'unica categoria si annovera una varietà di ibridi di differenti modelli di enti di ricerca e informazione». Alla luce delle esperienze maturate in Italia in questi ultimi vent'anni dagli Osservatori culturali (tale lasso di tempo ricomprende di fatto le fasi principali del loro sviluppo), si avverte l'esigenza di superare gli schematismi relativi ai possibili modelli di Osservatorio culturale, sia sul versante gestionale, sia – in considerazione che il perimetro dei domini culturali è in costante ridefinizione – rispetto ai campi di indagine. Stante la complessità con la quale il nostro sistema culturale in questo momento si confronta, è altresì necessario porre al centro l'osservazione culturale nella sua più ampia accezione.

Partendo da questo presupposto la centralità di *SCT Centre* nel cogliere, analizzare, interpretare le trasformazioni dei paradigmi del settore culturale, assume particolare evidenza. Il percorso diacronico della sua straordinaria storia pone in luce come *SCT Centre* esprima, di fatto, una visione di Osservatorio della cultura, che potremmo definire “ibrido” in quanto l'osservazione non rappresenta la mission dell'ente, o “proattivo” laddove l'osservazione dà luogo a una dimensione operativa, progettuale che abbraccia anche l'ambito della formazione, o anche per certi versi “prototipale”, poiché rappresenta una realtà difficilmente replicabile, ma esemplare. *SCT Centre* risponde alle aspettative espresse, agli albori della nascita degli Osservatori culturali, da studiosi come Eduard Miralles (2006) secondo il quale «gli Osservatori culturali devono affrontare alcune interazioni fondamentali: tra azione e riflessione, tra arte e territorio, tra istituzioni e società».

Gli obiettivi che nel tempo hanno portato, in Italia, all'istituzione degli organismi identificati come Osservatori culturali e dello spettacolo, rifletto-

no in massima parte – comprensibilmente – le finalità conoscitive degli enti, principalmente pubblici, che li hanno istituiti. Ferme restando le diversità tra i diversi enti, si possono identificare quali principali aree di indagine condivise la domanda e l’offerta, i dati finanziari ed economici, l’occupazione, luoghi e spazi; a un ulteriore livello possiamo collocare l’area degli impatti economici e sociali e degli studi sul pubblico (affrontati solo da alcuni soggetti). Negli anni si è accentuata la tendenza a considerare prioritarie le funzioni legate all’acquisizione ed elaborazioni di dati statistici, a enfatizzare il portato “euristico” dei dati. Come rileva Luca dal Pozzolo (2023)

emerge un ruolo eticamente importante [...] per gli osservatori nel perseguire la cocciutaggine dell’analisi e dell’osservazione, nel far rilevare come l’insieme dei dati di cui disponiamo, per quanto vasto, è parziale, lacunoso, di come sia necessario far emergere alla discussione e alla consapevolezza ciò che i dati non possono dire con chiarezza.

È diffusa l’opinione che la valutazione e misurazione delle attività incentrate prevalentemente su aspetti economici e parametri convenzionalmente adottati, si pensi al numero dei fruitori, contribuiscano solo parzialmente alla comprensione del ruolo del settore. Così come va riconsiderata l’idea stessa di Osservatorio culturale quale strumento finalizzato principalmente a facilitare l’accesso all’informazione e alla conoscenza, a supporto dei processi decisionali degli enti di riferimento, poiché tale impostazione ne limita le potenzialità, l’autonomia scientifica, e dunque la necessaria terzietà.

L’attività di studio e ricerca che *SCT Centre* svolge nell’ambito dell’innovazione sociale e culturale, interagendo con il mondo accademico, risponde a effettive esigenze conoscitive delle istituzioni, degli operatori del settore e delle comunità, comunque rispetto a quelle affrontate dagli enti riconosciuti come Osservatori culturali (fermo restando che quelli più strutturati svolgono un ruolo di eccellenza). In collaborazione con l’Università di Torino, nel 2005 il Centro ha avviato un percorso sulla valutazione delle attività culturali e in particolare sull’impatto formativo e trasformativo della pratica teatrale che ha consentito, attraverso confronti interdisciplinari, di definire metodologie e strumenti valutativi innovativi, rifacendosi di fatto al modello della *Theory of Change*. Tutto questo ha influito sulle stesse modalità di progettazione di *SCT Centre* con tutto quanto ne consegue, considerando che spesso si tratta di progetti ad ampio respiro, realizzati d’intesa con enti e istituzioni del territorio, nazionali, sovranazionali e a partire dal 2009 con riferimento anche a bandi dell’Unione Europea.

Il raggio d’azione di *SCT Centre* ricomprende la definizione di figure professionali emergenti e la rilevazione dei fabbisogni di nuove competenze finalizzate alla progettazione di percorsi formativi. Secondo Lluís Bonet (2011), tra gli aspetti principali di cui gli Osservatori culturali si dovrebbero occupare vi sono, contestualmente al mercato del lavoro, la domanda e l’of-

ferta formativa e di converso i format formativi. Una chiave di lettura non molto distante da quella proposta in tempi recenti dal sito web Culture and Creativity¹³ – istituito nell’ambito di un progetto UE – che propone tra le funzioni principali degli Osservatori culturali, oltre all’acquisizione, all’elaborazione e all’analisi dei dati, la partecipazione a processi educativi dei professionisti del settore.

Sicuramente si sono rivelati punti di riferimento per il mondo del teatro e più in generale della cultura, le quattro edizioni del Master di Teatro Sociale e di Comunità avviato nel 2004 dall’Università di Torino – da un’idea di Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, attualmente direttrice artistica e coordinatrice delle risorse umane e supervisore scientifico di *SCT Centre* – e i diversi corsi per operatori e di alta formazione promossi dal Centro rivolti ai professionisti. Si tratta di percorsi scaturiti da un costante confronto tra mondo accademico, pratica teatrale, istituzioni, territorio. Si differenziano in maniera sostanziale dall’offerta formativa tradizionale, anche di area culturale, formano infatti figure professionali con competenze interdisciplinari (comprendendo anche le *soft skills*) indirizzate a operare secondo modalità innovative all’interno delle organizzazioni in cui sono inseriti, più in generale nel sistema culturale. È da sottolineare la possibilità di *SCT Centre* di proporre diverse tipologie formative, stante la collaborazione – avviata sin dal 2004 e consolidata nel 2013 sul piano giuridico – tra l’Università degli Studi di Torino, il Corep – Consorzio per la Ricerca e l’Educazione Permanente e il TPE – Teatro Popolare Europeo.

La propensione alla ricerca accademica e all’osservazione culturale insita nel percorso di *SCT Centre*, ha favorito l’attitudine a confrontarsi con discipline non ascrivibili all’area umanistica, e al contempo a progettare secondo una visione intersettoriale come dimostrano gli oltre cento progetti realizzati, principalmente afferenti ai settori dell’educazione, sociale, della cultura e della formazione – riconducibili a 10 dei 17 obiettivi di sviluppo sostenibile indicati nell’Agenda 2030 dell’ONU – che hanno visto il coinvolgimento di 21 paesi.

Così come il lavoro svolto da *SCT Centre* ha fornito apporti determinanti alla pratica artistica di tipo sociale, e contribuito – spesso in ampio anticipo rispetto alle dinamiche del dibattito nazionale – ad avviare riflessioni e confronti su temi emergenti che hanno poi assunto centralità nello sviluppo delle politiche culturali, a conferma della capacità di ascoltare e monitorare i cambiamenti in atto. Già nei primi anni di attività il Centro, partendo dal lavoro nel Teatro Sociale, si confronta infatti con la rigenerazione urbana e con le narrazioni di comunità, mentre dal lavoro intersettoriale con la sanità prendono avvio, collocandole al di fuori delle pratiche della teatroterapia, le

13. Il progetto è finalizzato a promuovere il contributo della cultura allo sviluppo sociale ed economico di sei paesi del Partenariato orientale. Per un approfondimento si veda www.culturepartnership.eu/en/article/chem-zanimayutsya-kuljturmie-observatorii.

attività concernenti le medical humanities e la formazione di figure professionali ibride tra sanità, cultura e sociale, che anni dopo sarebbero state identificate nel Welfare Culturale. Con la realizzazione di progetti assegnati tramite bandi europei, e non solo, il Centro ha affrontato temi quali la multiculturalità, l’Audience Engagement, l’inclusione di migranti nel mercato della produzione artistica professionale, pratiche inclusive e di *empowerment*, l’emergenza nelle aree di conflitto, il benessere mentale degli adolescenti e la formazione di professionisti per la valorizzazione delle aree interne.

SCT Centre stante le diverse funzioni che svolge, e la complementarietà degli enti che in essa convergono, si avvale di una rete nazionale di docenti universitari e studiosi e di un team interdisciplinare di collaboratori ed esperti ad altissimo livello, così come ha stabilito solide relazioni con autorevoli organizzazioni, costruito e partecipato a reti.

Tutti elementi che consentono di osservare la cultura in maniera olistica, prefigurandone le prossime sfide da affrontare e le prospettive.

La citata Legge 106 del 2022, laddove prevede la costituzione di una rete degli Osservatori dello spettacolo, propone una visione avanzata del loro funzionamento e delle loro finalità; individua un obiettivo comune da perseguire. Delimitare il perimetro dei soggetti da ricomprendere nella rete, all’Osservatorio nazionale dello spettacolo e a quelli regionali della cultura, secondo il dettato della Legge, sarebbe altresì una scelta di fatto riduttiva, alla luce delle trasformazioni che investono in questa fase il mondo accademico – e più in generale la ricerca – in ambito culturale. Come abbiamo evidenziato, *SCT Centre* svolge un ruolo di primo piano, a livello nazionale, sul versante dell’osservazione e del monitoraggio dei fenomeni culturali e dello spettacolo. La sua partecipazione all’auspicato sistema di rete e dunque a un coordinamento degli Osservatori favorirebbe la conoscenza e lo studio dell’evoluzione in atto nel nostro sistema culturale, fornendo contributi importanti e autorevoli.

Bibliografia

- Aa.Vv. (2022), *Compendium of Cultural Policies and Trends*, Kulturpolitische Gesellschaft.
- Bersano G. (a cura di) (1990), *Osservatori Culturali e processi decisionali delle politiche di cultura: prospettive nazionali ed Europee, atti del secondo incontro del Gruppo Nazionale di lavoro sugli Osservatori Culturali organizzato a Bologna il 26/27 aprile 1989*, Regione Lombardia, Milano.
- Bonet L., Négrier E. (2002), *L’observation culturelle face à la globalisation. Quelles sources d’information pour évaluer quels objectifs de politique culturelle? Colloque International sur les statistiques culturelles*, Montréal, France.
- Bonet L. (2011), “Trends and Challenges of Observing Cultural Industries”, in Ortega Nuere C. (eds.), *New challenges of cultural observatories*, Editorial Ariel, Barcellona.

- Camera dei Deputati, Servizio Studi XVIII Legislatura (2019), *Istituzione del Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo A.C. 1582 Dossier n. 243*.
- Carbonetti V. (1989), *Uno strumento di analisi teorica e di programmazione istituzionale: gli osservatori per la politica culturale*, in «L'ippogrifo», II, 2, p. 145.
- Cicerchia A. (2021), *Che cosa muove la cultura. Impatti, misure e racconti tra economia e immaginario*, Editrice bibliografica, Milano.
- Cicerchia A. (2023), *Gli Osservatori culturali in Europa e il Compendium of Cultural Policies and Trends*, in «Economia della Cultura», 1, pp. 19-28.
- Dal Pozzolo L. (2023), *Lampi, frammenti, cecità: le intermittenze dell'osservare*, in «Economia della Cultura», 1, pp. 19-28.
- Eccom, Fondazione ATER, Fondazione Fitzcarraldo (2010), *Orma-Progetto inter-regionale per la realizzazione di Osservatori regionali e la collaborazione con l'Osservatorio Nazionale nel settore delle politiche per lo spettacolo. Annualità 2009/2010, seconda fase. Rapporto finale*, Roma.
- Mansell R., Wehn U. (1998), *Knowledge societies: information technology for sustainable development*, Oxford University Press, New York.
- Minardi E. (1990), *L'utilizzo dei risultati di ricerca in funzione delle politiche culturali: Gli osservatori culturali*, in *Atti del convegno "Politiche culturali e ricerca sociale"*, Milano, 5 ottobre 1988, Regione Lombardia.
- Ministero della Cultura – Osservatorio dello Spettacolo (2007), *L'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo del MiBac e l'Osservatorio Regionale dello Spettacolo dell'Emilia Romagna: progetto di studio sui modelli le funzioni le modalità di ricerca dei due osservatori e sulla loro applicabilità ai diversi livelli territoriali*, MiC Direzione Generale Spettacolo.
- Ministero della Cultura – Osservatorio dello Spettacolo (1985-2021), *Relazioni annuali sull'Utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo*, MiC, Roma.
- Miralles E. (2006), "Evaluation creates value", in *Reader Encatc Workshop Analysis of methodologies used by cultural observatories and statistical centres. Guidelines for trainers and researchers*, Encatc, Bilbao.
- Ortega Nuere C. (2010), *Observatorios culturales. Creacion de mapas de infraestructuras y eventos*, Editorial Ariel, Barcellona.
- Ortega Nuere C. (2011), *New challenges of cultural observatories*, Deusto University, Bilbao.
- Osservatorio Culturale del Piemonte, Ires Piemonte (2023), *La cultura in Piemonte. Relazione annuale 2022/2023*.
- Pontremoli A. (2015), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.
- Rossi Ghiglione A. (2013), *Teatro Sociale e di Comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Dino Audino, Roma.
- Schuster J.M. (2003), *Informing Cultural Policy – Data, Statistics, and Meaning*, in «Proceedings of the International Symposium on Culture Statistics», Montréal 21-23 October 2002, Unesco Institute for Statistics Montréal, Institut de la Statistique du Québec.
- Stehr N. (1994), *Knowledge societies: the transformation of labour, property and knowledge in contemporary society*, Sage, London.
- Taormina A. (2008), "L'arte di osservare gli spettatori. Ruolo e prospettive degli osservatori culturali regionali", in De Biase F. (a cura di), *L'arte dello spettatore*, FrancoAngeli, Milano, pp. 255-260.

- Taormina A. (2011a), *Osservare la Cultura. Nascita, ruolo, prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, FrancoAngeli, Milano.
- Taormina A. (2011b), “Italian Regions and the Coordination of Cultural Observatories: Orma Project”, in Ortega Nuere C. (eds.), *New challenges of cultural observatorie*, Deusto University Press, Bilbao.
- Taormina A. (2023), *Gli Osservatori culturali e le Regioni italiane*, in «Economia della Cultura», 1, pp. 29-40.
- Trezzini L. (2011), *Gli osservatori sostegno conoscitivo della cultura*, in «Economia della Cultura», 4, pp. 455-460.

Progetti 2003-2023 SCT Centre

Comunità

1. *Swixx.Multicool.ti*, Canton Ticino, 2006-2007
2. *Echos. Il postale del Tempo*, Canton Ticino, 2008
3. *Festa del Solstizio d'Estate*, Chieri, 2008
4. *Caravan Artist on the road*, Torino, Siviglia, Holstebro, Sofia, Dusseldorf, Malibor, Strasburgo, Goteborg, 2011-2014
5. *TerraCometa*, Torino, 2011-2012
6. *Caravan Italia*, La Spezia, San Giovanni Rotondo, Pagani, Mondragone, 2012
7. *Caravan Next*, 75 città in Europa, 2015-2016
8. *TERRACT Gli attori della Terra Culturale*, Torino, Cuneo, Nizza, Robilante, Vernante, Limone Piemonte, Tenda, Borgo San Dalmazzo, Brail sul Roya, La Brigue, Vignadio, Gaiola, Airole, Moiola, Isola due-mila, La Bolline, Utelle, Levenz, Escarene, Sospeil, Saorge, 2018-2020
9. *Spazio BAC – Barolo Arti con le Comunità*, Torino, 2019-2023
10. *A cielo aperto*, S. Michele Mondovì, 2020
11. *Ripartenze*, Cuneo, 2020
12. *TIC TAC – Teatro Cultura e Tanto Altro da Condividere*, Baveno, Casale Corte Cerro, Cuneo, Pinerolo, 2020
13. *Liberi tutti*, Dogliani, Garessio, Mombasiglio, Mondovì, San Michele Mondovì, 2021
14. *Barolo Arti con Le Comunità – PE*, Torino, 2021-2022
15. *Le cartoline di giorno e di notte dal quartiere Aurora – Grandangolo*, Giardini Aurora, Torino, 2021-2022
16. *Casa di Comunità*, Grugliasco, 2022
17. *Chiusura del Cerchio (Circle)*, Torino, 2022
18. *Officine della Cultura* (questionari di valutazione), Torino, 2022-2023
19. *Coro Bread and Roses*, Giardini Aurora, Torino, 2023
20. *ECO educazione di comunità*, Favara, Agrigento, 2023
21. *Incontro in coro: la musica che gira intorno*, Torino, 2023
22. *Itinerari dello spirito*, Biella, Oropa, 2023

23. *Spazio Porto*, San Michele Mondovì, 2023
24. *Comunitango* (bando comunità educanti 2020), Busca Dronero, 2023-2025
25. *Spazio Giovani Dogliani*, Dogliani, Garessio, Mombasiglio, Mondovì, San Michele Mondovì, 2023-2025

Salute

1. *Lo splendore dell'età*, Torino, Moncalieri, Cuneo, 2004-2012
2. *Formazione del corso di Laurea Triennale in Infermieristica*, Torino, 2005-2023
3. *Sotto il segno del Cancro*, Torino, 2006-2009
4. *I Luoghi del Commiato*, Piemonte, 2009
5. *Postale della salute*, Piemonte, 2009-2010
6. *Art and Healthcare – Programma Grundtvig EU*, Torino-Malta, 2010
7. *INFINE, progetto multidisciplinare di arte e cultura per riconciliarsi con la morte e rifondare la comunità*, Torino, 2010-2011
8. *ConversAzioni*, Torino, 2011-2012
9. *Forum Teatro, Salute, Benessere*, Torino, Cuneo, 2013
10. *Come mi senti?*, Torino, Cuneo, Ivrea, Vercelli, Tortona, Rivoli, 2013-2014
11. *Co-Health*, Torino, Cuneo, Ivrea, Piemonte, 2013-2015
12. *Albergo della Luce*, Sorengo (Svizzera), 2016-2018
13. *Sopra 60 – La vita che dura*, Torino, 2017
14. *Progetto Caring*, Torino, Ivrea, Cuneo, Asti, 2020
15. *Progetto Ripartenze-Di balcone in balcone*, Torino, Cuneo, 2020
16. *Carestories*, Giaveno, Susa, Perosa Argentina, Pombia, Goleniow, 2021
17. *Connessioni*, Online, 2021
18. *Cultura 0/6: Crescere con cura* (2 edizioni), Cuneo, 2021-2024
19. *TO BE – Benessere presente/futuro*, Collegio Einaudi di Torino, 2021-2023
20. *Parla con me*, Moncalieri, 2022
21. *SPES – Sostenere e Prevenire Esperienze di Suicidalità*, Torino, Alessandria, Nichelino, 2022-2023
22. *Il Giardino Parlante*, Ospedale Mauriziano, Torino, 2023
23. *SPES4TEEN*, Val Susa, Val Sangone, Pinerolese, 2023-2025

Ambiente

1. *L'acqua è vita*, Parco Dora, Torino, 2015-2016
2. *Etiopia – #100%plastica*, Awassa, 2018-2019
3. *#sostenibilmente*, Torino, Mirano, Napoli, Bitonto 2019-2021

4. *Transumanza di comunità*, Canischio, Alpette, Sparone, 2020-2021
5. *I Giardini di Aurora*, Torino, 2021
6. *Green Experience Through Theatre Inspiring Communities*, Torino, Atene, Amsterdam, Goleniowie, Subotica, Madrid, Creta, 2022-2026

Diritti

1. *Etiopia – #lemieradici*, Etiopia Centrale, 2010-2017
2. *TSC in Libia – Team capacity building in the framework of Social and Community Theatre*, Tripoli, Misurata, 2013
3. *UNIDO-UNAOC Dialogo tra culture e impresa sociale*, Torino, 2013-2014
4. *Etiopia – Tutte a scuola*, Wuchale, 2014
5. *Etiopia – Migrazione irregolare: un'alternativa possibile*, Regione degli Amara, villaggi di Wuchale, Bistima e Hayk, 2016
6. *TSC in Sud Sudan*, Bentiu, 2017
7. *Teatro in Contesti di Emergenza*, Castagnole Monferrato, 2017
8. *Io non viaggio solo*, Crotone e provincia, Isola Capo Rizzuto, Petilia Policastro, Roccabernarda, Verzino, Crucoli, Cotronei, 2017-2018
9. *Il mondo in una stanza – Migrarti*, Torino, 2017-2018
10. *IOM – Teatro Sociale in Libano “In-service training for IOM psychosocial support centers in resource mapping and community mobilization”*, Tripoli, Beirut, 2018
11. *Masnà*, Torino, Condove, Sant’Ambrogio, Val Susa, 2019-2020
12. *TOWNLAB_MEET*, Chiesanuova, Torino, Quincinetto, 2020
13. *OCA. L'arte che allena il pensiero*, Torino, 2020-2021
14. *TONE – Talent of New Europe*, Torino, 2020-2022
15. *FATE – Future Academy on Tour in Europe*, Torino, Amsterdam, Sevilla, Belgrado, Schwerte (Germania), 2020-2023
16. *Un giorno ci dite dove ci accompagnate*, Torino, 2021-2024
17. *Sfide*, Addis Abeba, 2022
18. *OnStage*, Torino, 2022
19. *Onstage PLUS*, Torino e Piemonte, 2023-2024

Formazione

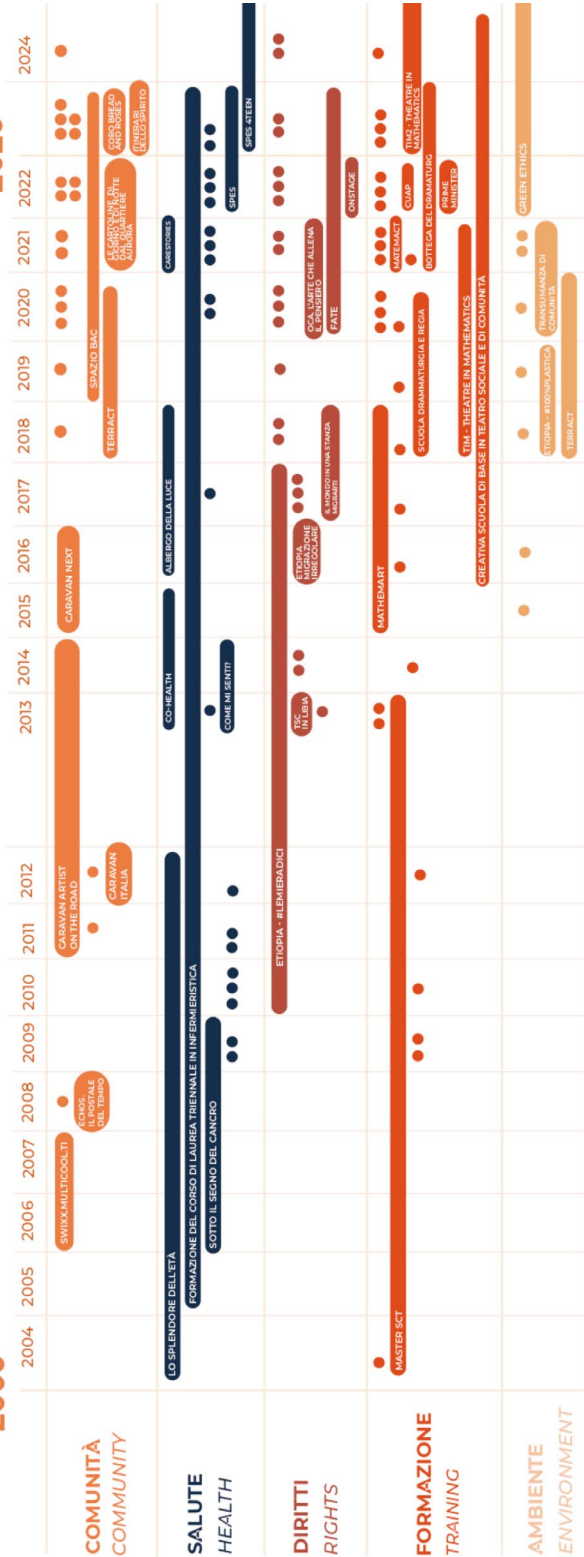
1. *Corso di formazione per operatori di Teatro Sociale Casa degli Alfieri*, Torino, Asti, 2001-2004
2. *MASTER SCT I EDIZIONE*, Torino, 2004-2005
3. *MASTER SCT II EDIZIONE – Teatro ed empowerment delle competenze relazionali e comunicative nelle relazioni di cura*, Torino, 2008-2009
4. *MASTER SCT III EDIZIONE – Arte e salute. La Scena della cura*, Torino, 2009-2010

5. *MASTER SCT IV EDIZIONE*, Torino, 2012-2013
6. *Acting New*, Torino, 2013-2014
7. *Mathemart*, Torino, 2015-2018
8. *Scuola Avanzata di SCT*, Torino, 2016-2017
9. *Scuola Base di TSC 2016-17*, Torino, 2016-2017
10. *Scuola Base di TSC 2017-18*, Torino, 2017-2018
11. *Scuola Base di TSC 2018-19*, Torino, 2018-2019
12. *Scuola Base di TSC 2018-19*, Torino, 2019-2020
13. *#iorispetto*, Milano, Torino, Palermo e Albano Laziale, 2018-2019
14. *Scuola Drammaturgia e Regia*, Torino, 2018-2020
15. *TIM – Theatre in Mathematics*, Torino, Bergen, Covilha, Chania, 2018-2021
16. *Creativa Scuola Base in TSC*, Torino, 2020-2021
17. *La bella estate*, Torino, 2020
18. *Progetto Jumpers*, Torino, 2020
19. *#10eLode – sentirsi bene per stare insieme*, Mondovì, 2020-2023
20. *Summer Camp – NEXT LAND*, Torino, 2020-2021
21. *Matemact*, Torino, 2021
22. *La bella stagione*, Torino, 2021
23. *FAD La conduzione dei gruppi teatrali: aspetti psicosociali nel lavoro teatrale e creativo con le persone*, Online, 2021
24. *Bottega del Dramaturg*, Online, 2021-2022
25. *Creativa Scuola Base 2021-22*, Torino, 2021-2022
26. *Cuap – Corso Universitario di Aggiornamento professionale*, Torino, 2022
27. *FAD La Narrazione di Comunità*, Online, 2022
28. *Prime minister*, Torino, Ivrea, Asti, Loano, 2022
29. *Bottega del Dramaturg*, Online, 2022-2023
30. *Creativa Scuola Base 2022-23*, Torino, 2022-2023
31. *Educatori cercasi*, Torino, 2022-2023
32. *Scuola Drammaturgia e Regia*, Torino, 2022-2023
33. *Bottega del Dramaturg*, Online, 2023
34. *TOCC – invitalia*, Online, 2023-2025
35. *TIM^2 – Theatre in Mathematics*, Torino, Atene, Bergen, Chania, Covilhã, Roma, 2023-2026

TIMELINE
TIMELINE

2003

2023



→ I progetti di riferimento della sezione sono segnalati tramite il nome e una linea continua mentre gli altri progetti sono indicati con un punto. Alcuni progetti sono rappresentati da più punti in base alle diverse edizioni.

→ The main projects are marked by names and a continuous line, while the other projects are indicated with a dot. Some projects are represented by multiple dots depending on the different editions.

Elaborazione: Perla Giraud e Mariligia Di Stasio

I direttori della collana

Francesco De Biase, già dirigente dell'Area Attività Culturali della Città di Torino, svolge attività di consulenza e formazione per enti pubblici e privati. Ha diretto la collana "Professioni Culturali", UTET Libreria, ha pubblicato, oltre a vari saggi e articoli, *L'attore culturale, l'animazione nella città, alla prova dell'esperienza* (La Nuova Italia, 1990), *Visto per il teatro* (ETI/Agita, 1997), *Manuale delle professioni culturali* (UTET Libreria, 1997), *Il nuovo manuale delle professioni culturali* (UTET Libreria, 1999), *High Tech High Touch, Professioni culturali emergenti tra nuove tecnologie e relazioni sociali* (FrancoAngeli, 2003), *L'arte dello spettatore* (FrancoAngeli, 2008), *Grazie alla cultura* (FrancoAngeli, 2011), *I Pubblici della cultura* (FrancoAngeli, 2017), *Rimediare, Ri-mediare* (FrancoAngeli, 2020).

Aldo Garbarini, già direttore della Direzione Centrale Cultura e Educazione e dei Servizi all'Istruzione del Comune di Torino, è stato presidente del Gruppo Nazionale Nidi e Infanzia di cui ora è Vicepresidente. Ha partecipato come formatore in diversi corsi e master; attualmente docente nel Corso di Alta Formazione in Antropologia della Salute nei Sistemi Complessi – La Torre Torino CIRPS. Co-autore di varie pubblicazioni tra cui *High Tech High Touch, Professioni culturali emergenti tra nuove tecnologie e relazioni sociali* (FrancoAngeli), *Oltre La Sindrome di Vilcoyote* (FrancoAngeli) e *Servizi Educativi di qualità: caratteristiche per lo sviluppo* (Zerosepiù edizioni).

Loredana Perissinotto è stata tra i protagonisti storici dell'Animazione e del Teatro professionale per l'Infanzia e la Gioventù. È presidente di AGITA, associazione nazionale per la promozione della cultura teatrale nella scuola e nel sociale. Ha pubblicato, oltre a vari saggi e articoli, *Manuale delle professioni culturali* (UTET Libreria, 1997 e 1999), *Visto per il teatro* (ETI/Agita, 1997), *In ludo. Idee per il teatro a scuola e nella comunità* (Armando, 1998; Edizioni Corsare, 2013), *Teatri a scuola. Aspetti, risorse, tendenze* (UTET, 2001), *Animazione Teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti* (Carocci, 2004 e 2013), *Grazie alla cultura* (FrancoAngeli, 2011), *Teatri di comunità. Persone Culture Luoghi* (MiBac, Agita, Unesco 2010 dvd).

Orlando Saggion, giornalista, già funzionario dell'Area Attività Culturali e responsabile dell'ufficio Promozione e Immagine del servizio Politiche Giovanili della Città di Torino. Ha fatto parte del comitato di redazione della rivista *Futura* del Master di giornalismo dell'Università di Torino. Ha lavorato presso l'ufficio Comunicazione e Immagine dei IX Giochi Paralimpici Invernali di Torino 2006. Ha pubblicato *Manuale delle professioni culturali* e *Nuovo manuale delle professioni culturali* (UTET Libreria, 1977-1999), *Grazie alla Cultura* (FrancoAngeli, 2011). È stato condirettore della collana "Professioni culturali" (UTET Libreria).

Il Social Community Theatre Centre, nato nel 2003 dall'incontro tra l'Università di Torino, Corep e il Teatro Popolare Europeo, è da sempre all'avanguardia nello sviluppo di progetti di arti performative con un impatto trasformativo sulle persone e sui luoghi che abitano. Attraverso la metodologia del Teatro Sociale di Comunità, di cui è ideatore, il Centro sviluppa progetti intersettoriali di innovazione culturale e sociale, formazione, valutazione. Questa pratica, in costante dialogo con la dimensione della ricerca scientifica interdisciplinare, affonda le sue radici nell'eredità culturale e artistica italiana, dall'antropologia teatrale all'animazione teatrale, dalla narrazione teatrale al teatro educazione, dalla tradizione festiva alle pratiche di audience engagement per la partecipazione civica. Per i suoi venti anni di attività, SCT Centre ha invitato alcuni studiosi e ricercatori a identificare e analizzare i punti di forza di questa molteplice attività, leggenda nel più ampio orizzonte di una storia culturale locale, nazionale ed europea che nei due decenni del Duemila ha fortemente cambiato le pratiche culturali di lavoro con le persone e le comunità. L'attività di SCT Centre offre così a operatori e ricercatori nel campo dello spettacolo dal vivo, della cultura, del sociale e dell'educazione, e in generale a chi abbia interesse e curiosità nelle pratiche di inclusione, partecipazione e welfare culturale, un efficace e sintetico strumento per orientarsi in un settore in rapido sviluppo.

Contributi di: Lucio Argano, Rossana Becarelli, Claudio Bernardi, Alessandro Bollo, Riccardo Giovanni Bruno, Roberta Carpani, Tiziana Ciampolini, Davide Cioffrese, Egidio Dansero, Francesco De Biase, Rita Maria Fabris, Fabrizio Fiaschini, Giulia Innocenti Malini, Roberta Paltrinieri, Oliviero Ponte di Pino, Marta Reichlin, Cesare Rivoltella, Antonio Taormina.

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso il DAMS dell'Università di Torino e referente scientifico di SCT Centre per Università di Torino. Fra i suoi volumi: *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità* (2015).

Alessandra Rossi Ghiglione è regista ed esperta di performing arts nei contesti di audience engagement, rigenerazione urbana, promozione della salute, inclusione sociale e welfare culturale. Ha fondato e dirige il SCT Centre. Ha pubblicato sia in Italia che all'estero.

Giulia Alonzo è assegnista di ricerca all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. È presidente dell'Associazione TrovaFestival, il portale che dal 2017 mappa i festival culturali italiani.

Foto di copertina di Maurizio Agostinetto.

