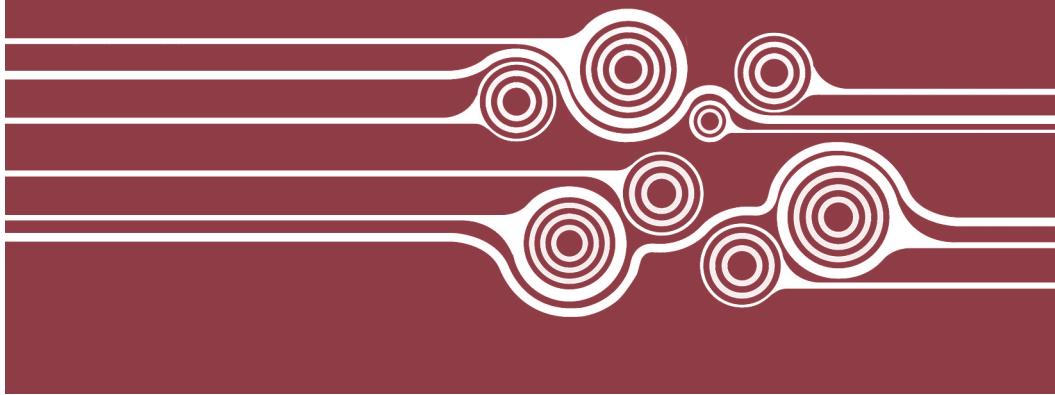


# Arti dialogiche e impatti sociali tra estetica, etica e politica

Giulia Allegrini



## **Consumo, Comunicazione, Innovazione**

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'habitus, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

### *Comitato Scientifico*

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lungi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



## OPEN ACCESS la soluzione FrancoAngeli

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](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

# **Arti dialogiche e impatti sociali tra estetica, etica e politica**

**Giulia Allegrini**

**FrancoAngeli** 

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo economico dell'Unione Europea nell'ambito del progetto PG:DIYS Grant agreement 616832-CREA-1-2020-1- IT-CULT-COOP2. I contenuti di questo volume sono di esclusiva responsabilità di Giulia Allegrini e non possono in alcun modo essere considerati espressione della posizione dell'Unione Europea né quest'ultima può essere ritenuta responsabile per l'uso che può essere fatto delle informazioni in esso riportate.



Giulia Allegrini, *Arti dialogiche e impatti sociali tra estetica, etica e politica*

Milano: FrancoAngeli, 2025

Isbn ebook: 9788835184829

Isbn cartaceo: 9788835180739

La versione digitale del volume è pubblicata in Open Access sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).

Copyright © 2025 Giulia Allegrini. Pubblicato da FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italia, con il contributo del Dipartimento di Sociologia e Diritto dell'economia dell'Università di Bologna.

L'opera è realizzata con licenza *Creative Commons Attribution 4.0 International license* (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). Tale licenza consente di condividere ogni parte dell'opera con ogni mezzo di comunicazione, su ogni supporto e in tutti i formati esistenti e sviluppati in futuro.

Consente inoltre di modificare l'opera per qualsiasi scopo, anche commerciale, per tutta la durata della licenza concessa all'autore, purché ogni modifica apportata venga indicata e venga fornito un link alla licenza stessa.

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

*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-nd/4.0/deed.it](http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.it)

# Indice

<b>Introduzione</b>	pag. 9
<b>1. La dimensione partecipativa delle arti: una prima mappa di lettura</b>	» 15
1.1. Arti partecipative: una ricognizione introduttiva di concetti e pratiche	» 15
1.2. Partecipazione culturale e impatti sociali: paradigmi e politiche	» 20
1.2.1. Arte, salute e benessere: il paradigma del welfare culturale	» 22
1.2.2. Arte, sostenibilità e benessere	» 23
1.2.3. Arte e democrazia	» 26
1.3. Partecipazione culturale e processi socioculturali	» 29
1.4. Audience development, engagement e partecipazione culturale	» 39
1.5. La dimensione dell'agency nelle arti partecipative	» 48
<b>2. La dimensione trasformativa delle arti tra esperienza estetica ed orizzonti etico-politici</b>	» 51
2.1. Valore culturale e impatti sociali: un dibattito (ancora) aperto	» 51
2.2. Arti dialogiche e produzione di sfera pubblica	» 56
2.3. Le arti come campo di (de) costruzione di immaginari e produzione di soggettività	» 61
2.4. Performatività, <i>embodiment</i> ed esperienza: il ruolo sociale e politico del corpo	» 68
2.5. La politicità della dimensione relazionale nelle arti dialogiche tra mediazione, potere e solidarietà	» 78
2.6. Arti, comunità e commoning	» 85

<b>3. Il progetto <i>Performing Gender: Dancing In Your Shoes</i> e la metodologia di ricerca</b>	pag. 87
3.1. Il progetto PG:DIYS: obiettivi e struttura	» 87
3.2. Comprendere gli impatti sociali: alcune questioni metodologiche	» 90
3.3. Metodologia di ricerca e valutazione di impatto sociale	» 94
<b>4. Estetiche e pratiche di dialogo con le comunità</b>	» 103
4.1. (Auto)narrazione, performance ed esperienza	» 103
4.2. Pratiche di riconoscimento intersoggettivo e pratiche affettive di solidarietà	» 105
4.2.1. Spazi “safe” come spazi di ascolto e costruzione di fiducia	» 106
4.2.2. (De)costruzione di immaginari in chiave intersezionale: il ruolo del corpo e delle emozioni	» 108
4.3. Essere artista nelle pratiche di co-creazione	» 116
4.4. La mediazione in processi artistici polifonici	» 124
4.5. La direzione artistica come processo di co-design	» 130
4.5.1. Il co-design artistico nella relazione con le comunità	» 130
4.5.2. Il co-design artistico nella relazione con l'artista: ripensare la “produzione” artistica	» 132
<b>5. Per concludere</b>	» 138
<b>Bibliografia</b>	» 142

*Ai corpi solidali in movimento,  
a quelli che resistono danzando il dissenso.*



# Introduzione

*[...] Ci siamo seduti insieme e abbiamo parlato; ad un certo punto tutti hanno cominciato a ballare ed io dovevo partecipare. Avevo una gran paura e la sensazione di non essere in grado. Allora è venuta da me una ragazzina, forse sui dodici anni, e mi ha pregato ripetutamente di danzare assieme a loro. Diceva: "Dance, dance, otherwise we are lost" Balla, balla, altrimenti siamo perduti.*

Pina Bausch, 1999, p. 101

Queste parole costituiscono l'incipit del discorso tenuto da Pina Bausch il 20 dicembre del 1999 in occasione del conferimento della laurea honoris causa da parte dell'Università degli Studi di Bologna "Alma Mater". Quell'invito a ballare, come racconta la coreografa poco più in là nel suo discorso, sollecita un intendimento della danza oltre la tecnica, per quanto importante presupposto, e piuttosto come ricerca di un "linguaggio per la vita". Si tratta di far intuire, evidenzia ancora, attraverso i linguaggi della danza, della musica etc., una conoscenza precisa che tutte abbiamo, in quanto riguarda, per l'appunto, la vita. Al contempo, evidenzia ancora, proprio in scena ci è data una «fantastica possibilità», quella «di compiere azioni che nella vita normale non si possono e non si devono fare», e questo a sua volta ci «permette di intuire in che tempo viviamo» (Bausch 1999, p. 105).

In questa breve storia e in questo invito a ballare, che è anche un invito, ritengo, ad uno sguardo sulla danza e il suo significato sociale, sul suo essere condivisione e connessione a partire dai corpi in movimento, ma anche sull'arte "come esperienza" (Dewey 1934; 2020), sono racchiusi alcuni tra i principali aspetti che hanno sollecitato la ricerca implementata dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna<sup>1</sup> nell'ambito del progetto europeo "Performing Gender: Dancing In Your Shoes" (PG:DIYS) da cui questo libro prende le mosse.

---

<sup>1</sup> Il gruppo di ricerca del Dipartimento delle Arti-DAMSLab dell'Università di Bologna era composto da Roberta Paltrinieri (supervisione scientifica), Giulia Allegrini (Coordinamento delle attività di ricerca, sviluppo della metodologia di analisi di impatto sociale, raccolta ed analisi dei dati, cura dell'Handbook finale di progetto), Orkide Izci (raccolta ed analisi dei dati). Ha inoltro collaborato allo sviluppo della metodologia di ricerca sull'impatto sociale Giorgia Bonaga (Università di Bologna). Il comitato scientifico del progetto afferente al Dipartimento delle Arti era composto da: Giulia Allegrini, Matteo Casari, Elena Cervellati, Rossella Mazzaglia, Roberta Paltrinieri.

Il progetto, (2020-2023), ha coinvolto 11 organizzazioni culturali<sup>2</sup>, 21 *dancemakers*, 9 comunità di non professionisti, di otto paesi (Francia, Ungheria, Italia, Slovenia, Spagna, Svezia, Paesi Bassi, Regno Unito) in due ambiti di azione tra loro complementari, attraverso pratiche di co-design progettuale e di co-creazione con comunità dei diversi paesi coinvolti.

Il primo ambito, esemplificato dal titolo “Performing Gender”, riguardava l’esplorazione attraverso il linguaggio della danza e delle pratiche “body based” delle questioni relative al genere, alla sessualità e alle identità LGBTQI+, sul piano della normatività e degli immaginari.

Il secondo, esemplificato dall’espressione “Dancing in Your Shoes”, riguardava l’esplorazione attraverso le pratiche di danza della possibilità di generare sensi di appartenenza condivisi in chiave intersezionale, comunità e solidarietà.

Questa ricerca si innesta a sua volta, nell’esperienza di chi scrive, in percorsi di indagine in campo sociologico che attraversano da un lato i processi partecipativi (Paltrinieri, Allegrini 2020) e dall’altra la relazione tra arte, immaginazione e sfera pubblica (Allegrini 2020).

È nell’insieme di queste esperienze di ricerca e di pratica che ha preso forma questo libro, che intende tracciare una mappa di lettura degli effetti trasformativi delle arti dialogiche, mettendo in luce le dimensioni sociali e politiche che connotano queste pratiche. Il concetto di arti dialogiche (Kester 2004; 2005), come si vedrà nel corso del libro, descrive un campo di pratiche che mette a tema la componente relazionale e non solo quella più genericamente partecipativa.

Questo ambito di indagine è sollecitato dall’attenzione sempre più crescente, tanto nel campo delle politiche che in quello accademico nel contesto italiano (Paltrinieri 2022; Paltrinieri, Spampinato 2024; Manzoli, Paltrinieri 2021; Bernardi, Innocenti Malini 2021; Cicerchia 2021; Maino 2023) e in ambito internazionale (Schrag 2026) sul tema degli impatti sociali delle arti.

Un dibattito che, ritengo, richiede di discutere e di problematizzare le diverse e spesso divergenti premesse di valore, le implicazioni teorico-critiche e pratiche costitutive della relazione tra arte, dimensione partecipativa ed effetti trasformativi.

---

<sup>2</sup> Oltre all’Università di Bologna e il British Council come partner istruzionali, la partnership era composta dalle seguenti organizzazioni culturali: Gender Bender Festival- Il cassero (Bologna, Italia, coordinatore), Boulevard Festival (‘s-Hertogenbosch, Paesi Bassi), City of Women (Ljubljana, Slovenia), Dans Brabant (Tilburg, The Netherlands), Yorkshire Dance (Leeds, Regno Unito), K LAP Maison pour Dance (Marsiglia, Francia), NorrlandsOperan (Umeå, Svezia), Paso a 2 (Madrid, Spagna), SÍN Arts Centre (Budapest, Ungheria).

Tanto nel campo delle scienze sociali che delle arti la partecipazione come concetto si prefigura in primis per la sua ambiguità. Da più parti in campo sociologico viene evidenziato come sia spesso un “termine ombrello”, e in tal senso ambiguo (Pellizzoni 2005) e fluido (Dahlgren 2013). Un concetto problematico e complesso che è stato al centro nel tempo di teorie diverse (Sorice 2021).

Di pari passi nel campo delle arti Bishop (2012) evidenzia che «Più che essere un oggetto definito (“l’arte partecipativa”) è una nebulosa discorsiva le cui contrapposizioni – attivo/passivo, individuale/collettivo, etico/estetico, produzione/ricezione – sono talvolta confuse, talaltra mantenute in tensione dialettica»<sup>3</sup> (2012, p. 18).

Questa tensione dialettica non riguarda solo il modo in cui nel dibattito viene tematizzato il fenomeno delle arti partecipative – entro cui le arti dialogiche si collocano – ma connota in sé il fenomeno partecipativo, se osservato sul piano dei processi socioculturali entro cui prende forma. Porre l’attenzione su tali processi permette di cogliere non tanto l’ambiguità del termine, quanto la più complessiva ambivalenza che definisce il campo della partecipazione in generale e delle arti partecipative, ma anche il significato che queste pratiche possono esprimere oggi.

Assumendo questa lente di lettura e una postura di analisi critica interessata a comprendere processi, contraddizioni e potenzialità, il primo capitolo mette a fuoco alcune coordinate utili a definire il campo di pratiche mettendo in evidenza alcune dimensioni che connotano le arti partecipative nel contesto di quella che è stata definita una “svolta” sociale, etica e partecipativa delle arti (Bishop 2012) avvenuta a partire dagli anni ’90.

Si pone poi l’attenzione alla relazione tra partecipazione culturale e impatti sociali, divenuta oggetto di politiche a partire sempre dagli ’90, e se ne evidenziano i paradigmi messi a tema in relazione agli impatti sociali.

Dopo aver fornito queste prime coordinate di lettura viene delineato il contesto entro cui, ritengo, può essere collocato e compreso il fenomeno partecipativo nelle arti. Si mette quindi in luce sia la riconfigurazione della produzione di politiche pubbliche come esito di un ri-arrangiamento della relazione tra stato, società civile e mercato, sia i processi socioculturali che caratterizzano la società contemporanea. Nel complesso si dà quindi conto delle ambivalenze della partecipazione, tra rischi di riproduzione di agende

---

<sup>3</sup> Tutte le citazioni riportate in italiano, ma tratte da un testo elencato in bibliografia in edizione originale in un’altra lingua, sono da intendersi tradotte dall’autrice.

neoliberiste e generazione di spazi pubblici di azione riflessivamente orientata al noi.

È grazie a queste coordinate che vengono lette, nel secondo capitolo, le dimensioni sociali e politiche delle arti performative e nello specifico di quelle basate su processi dialogici di creazione *con* le comunità. Punto di partenza è la messa a fuoco del dibattito, ancora aperto, sul tema del valore culturale. Un dibattito che pone, tra tante, una questione rilevante sul piano politico ed epistemologico: i processi di valutazione delle arti sono processi di costruzione sociale della realtà, cosa viene nominato – misurato – quindi reso visibile o meno, produce realtà sociale. Contano le “premesse di valore”, le categorie teorico-analitiche usate per descrivere e valutare gli impatti sociali. Non solo, la domanda di fondo che ritengo importante per discutere di valore culturale e impatti sociali delle arti è: quali categorie oggi possono contribuire a comprendere gli effetti sociali e anche la dimensione di politicità delle arti nel quadro di quella che nel primo capitolo viene evidenziata una pervasiva razionalità globale centrata sul capitale? Razionalità che entra anche nel campo stesso delle arti e delle arti partecipative. Non vi è pretesa di fornire risposte, piuttosto una mappa di lettura che in parte amplia lo sguardo su diversi aspetti e dimensioni – sulla relazione tra estetica, etica e politica; tra arte e immaginazione – e al contempo si propone di andare più in profondità nel campo delle arti performative come campo di esperienza e soggettivazione, in particolare nel campo della danza, ambito esplorato nel progetto PG:DIYS, e della politicità della dimensione relazionale nelle arti con le comunità.

Il terzo e quarto capitolo è dedicato al progetto e alla ricerca svolta. In particolare, il terzo si focalizza sulla metodologia di ricerca, in dialogo con il dibattito relativo alla valutazione degli impatti sociali. Il quarto presenta le esperienze vissute dai diversi partecipanti al progetto – comunità, organizzazioni culturali, *dancemakers* – e gli effetti da loro riconosciuti come trasformativi.

Nell’insieme questi due capitoli si propongono di contribuire al dibattito sul tema degli impatti sociali, andando in profondità sul piano delle metodologie e sul piano della comprensione dei processi, delle dinamiche che nutrono le arti dialogiche e degli effetti che generano. Si è scelto nella ricerca e in questo libro di dare ampio spazio alle auto-narrazioni, come scelta metodologica e di “campo”. Una scelta che si lega alle riflessioni con cui si chiude questo libro circa la necessità di recuperare oggi nel dibattito una comprensione “densa” di questi processi per tentare di non cadere in scorciatoie e riduzionismi e abbracciare la

complessità in gioco, e per tentare di comprendere la dimensione etico-politica delle arti partecipative che mettono al centro pratiche dialogiche, del valore culturale e degli impatti sociali a partire dalle voci dei soggetti in campo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> In questo libro, pur nella consapevolezza che questa scelta non rappresenta e include soggetti che si identificano in un genere non binario, si è deciso di usare il femminile sovra esteso. La scelta è stata fatta anche tenuto conto che, nel corso della ricerca presentata nel libro nei capitoli 1 e 2, il linguaggio usato nei gruppi composti da molteplici identità di genere è stato spesso il femminile sovra esteso. Va inoltre specificato che la lingua inglese, usata prevalentemente nel progetto, ha reso meno rilevante la declinazione di genere, mentre in italiano si è dovuta necessariamente fare una scelta in merito al linguaggio da usare. Quando possibile si sono usate frasi e locuzioni che evitano una declinazione di genere.



# 1. La dimensione partecipativa delle arti: una prima mappa di lettura

## 1.1. Arti partecipative: una ricognizione introduttiva di concetti e pratiche

Come anticipato nell'introduzione, l'arte partecipativa si presenta come una "nebulosa discorsiva" composta da una serie di polarizzazioni. Date queste premesse, non vi è qui l'intento di dare definizioni, e nemmeno la pretesa di ripercorre in chiave storica e critica la genesi e lo sviluppo delle pratiche partecipative nell'ambito delle arti, piuttosto si vogliono evidenziare alcune dimensioni che emergono nel dibattito. Pur trattandosi di un campo eterogeneo di pratiche, si possono individuare alcune trasversalità significative che nell'insieme tematizzano la relazione tra arti e partecipazione e permettono di tratteggiare le coordinate del campo di analisi.

Delimitando lo sguardo al dibattito che è emerso più nello specifico attorno al *social turn* delle arti nel corso degli anni '90 e in avanti (Bishop 2012), ritengo utile partire da una panoramica introduttiva – per quanto non esaustiva – sui termini che di frequente vengono utilizzati nel dibattito sul tema e le pratiche cui si riferiscono.

Le arti partecipative sono state declinate e categorizzate in vario modo a seconda dell'oggetto prevalente che viene messo a tema in relazione alla partecipazione (Schrag 2026).

Si può quindi in primis fare riferimento all'arte *community-based* per indicare quelle pratiche che pongono enfasi sullo specifico coinvolgimento delle comunità con il fine di attivare un processo sociale e politico di empowerment facilitato da artiste, e in cui l'obiettivo è in prevalenza il processo in sé piuttosto che il prodotto. Un'altra tipologia di arte partecipativa viene definita come *arte socialmente ingaggiata*, orientata sia al miglioramento sociale delle comunità, ma non necessariamente attenta al diretto coinvolgimento di queste e tantomeno ad azioni politiche esplicite. L'atten-

zione è al cambiamento sociale attraverso una riflessione sui processi politici e sociali, e le comunità possono essere dei soggetti che collaborano, ma la centralità rimane sull'artista e il suo impegno sociale. Pur tuttavia, va anche evidenziato che questo termine è usato nel dibattito per indicare in senso ampio la “svolta sociale” delle arti prima richiamata in cui tante diverse pratiche rientrano, anche quelle che mettono al centro le comunità.

Spostandoci da un “dominio sociale” (Schrag 2026) e se vogliamo “bottom-up” e muovendoci in quello più “istituzionale” del sistema delle arti (ad esempio musei, gallerie, teatri etc.) troviamo il concetto di *arte ed estetica relazionale* che ha preso forma su impulso del noto lavoro di Bourriaud (1998). Le arti in questa prospettiva sono viste come dispositivi di incontro che possono generare situazioni in relazione, più che oggetti e prodotti artistici, tra artista e pubblici.

Bourriaud (2010, p. 14) definisce l’arte relazionale come «Un’arte che assume come orizzonte teorico la sfera delle relazioni umane e il loro contesto sociale, piuttosto che l’affermazione di uno spazio simbolico autonomo e *privato*».

Un’arte che si colloca in “interstizi sociali” generando modelli di partecipazione sociale, rappresentando, producendo e promuovendo relazioni umane e al contempo anche nuovi ambiti formali dell’arte stessa (ibidem).

Come evidenzia Miller (2016) il concetto di estetica relazionale di Bourriaud è stato proprio un tentativo di teorizzare il “social turn” delle arti nelle pratiche artistiche. L’autore ricorda infatti che il concetto utilizzato da Bourriaud voleva essere sia descrittivo per dare conto delle tante e diverse esperienze artistiche tese a generare relazioni sociali che prescrittivo per indicare la necessità di ampliare la concezione di opera d’arte incentrata sull’oggetto e la sua commercializzazione.

Nella prospettiva di Bourriaud (ibidem) l’arte relazionale si situa infatti nel quadro di processi di frammentazione sociale da un lato e nella società dei consumi d’altro. In tale prospettiva (ibidem) è necessario inventare modi di stare insieme e forme di interazione che vadano oltre le istituzioni collettive esistenti. È quindi per l’autore necessario mettere al centro dell’interesse la dimensione comunicativa delle relazioni umane, anche come ambito di possibile emancipazione.

Se il termine di arte relazionale è stato nella sua matrice originaria utilizzato nel campo delle arti contemporanee – scultura e pittura in particolare – è stato nel tempo assunto anche in altri ambiti e in epoche successive, tra cui quelle performative, arrivando ad indentificare in termini generali le pratiche artistiche come dispositivi di relazione.

Nel campo della danza Pontremoli (pp. 174-175) evidenzia, in chiaro riferimento al lavoro di Bourriaud:

La danza di comunità, i suoi processi e i suoi prodotti vanno ricondotti a un'estetica relazionale. Mettendo a frutto il portato delle avanguardie, da circa trent'anni tutta l'arte si è gradualmente spostata dalla creazione di oggetti alla messa in atto di situazioni in grado di lasciare come residuo una relazione: siamo ormai nell'era della post-spettacolarità, della partecipazione come apriori dell'esperienza del teatro e della danza.

Esemplificativa in tal senso è la danza urbana oggi anche diffusamente promossa nell'ambito di festival che valorizzano la dimensione relazionale situata (Mazzaglia *et al.* 2024).

Un'ulteriore tipologia di pratiche è quella *dell'arte pubblica* per indicare un'arte situata in spazi pubblici di frequente su commissione di istituzioni. Superando tuttavia questa accezione di arte pubblica in quanto situata in spazi pubblici, nel tempo è stata sempre più messa a tema la dimensione relazionale. Lacy (1995) nel tentare di mappare un terreno eterogeneo di pratiche evidenzia l'emergere di un'arte specificatamente orientata ad implementare delle *strategie pubbliche di coinvolgimento attivo* quale nuova cifra estetica di un'“arte pubblica”. L'accento in queste pratiche è sulla collaborazione, comunicazione ed interazione con un pubblico su questioni direttamente rilevanti per il pubblico stesso. Il ruolo dell'artista si posiziona in «un processo di negoziazione comunitaria o istituzionale, quando deve rispondere a una dinamica sociale» (Jacob 1995, p. 57). Un processo definito come intrinsecamente collaborativo che invita ad una comunicazione.

Nel superare l'idea di un'arte con una funzione di “decorazione urbana”, l'arte pubblica si è nel tempo tradotta in una messa in discussione delle strutture e delle istituzioni culturali e politiche (Phillips 1995, p. 61). In questa revisione dell'arte come strategia pubblica l'accento è sulla responsabilità dell'artista orientata «a costruire un pubblico», sulla dimensione della ricezione e sulla formazione del pubblico sia come metodo che come obiettivo, come «intenzione generativa» e come risultato finale. È lo stesso coinvolgimento della comunità che diviene «la materia prima della pratica artistica» (ibidem, p. 67).

Responsabilità dell'artista e collaborazione sono viste quindi come parte essenziale del processo di produzione artistica, teso a generare «un cambiamento radicale nelle aspettative, nel pensiero e nella percezione» e in tale senso come processo di partecipazione democratica (Phillips 1995, p. 67). Componente chiave di questi processi collaborativi è la dimensione dell'empatia: «l'ascolto empatico crea spazio per l'Altro e decentra l'ego. Dare voce a ogni persona è ciò che costruisce la comunità e rende l'arte socialmente ricettiva» (Gablik, p. 82). Contrastando l'idea di un individuo auto sufficiente, l'arte viene vista come una pratica «radicata in un sé ca-

pace di ascolto, che coltiva l’interconnessione tra sé e Altro, producendo un’empatia reciproca» (ivi). Esito è una «conversazione aperta» (p. 83) basata su un’«estetica connettiva» (ibidem, p. 84).

L’arte pubblica ha assunto forme diverse, anche nella direzione performativa, prevedendo diversi livelli di dialogo con le comunità rispetto a temi socialmente e politicamente rilevanti per il territorio e il tessuto sociale in cui si innesta.

Entrando nel dominio più specificatamente dell’arte come azione politica un termine, oggi sempre più diffuso, è quello di *artivismo* (Milohnić 2005; Oso *et al.* 2024; Gemini *et al.* 2021), ad indicare una doppia azione prodotta dall’ibridazione tra arte e attivismo, ossia «nel campo attivista il dare più spazio alla comunicazione creativa e nel campo artistico aumentare il senso di responsabilità politica delle proprie scelte» (Verde 2007; cfr. Gemini *et al.* 2021, p. 17) nella prospettiva di un’azione pubblica e collettiva. Da un lato quindi l’impegno sociale e politico dell’artista-attivista e dall’altro l’arte stessa come dispositivo per esprimere posizioni politiche da parte della società civile (Salzbrunn 2019). Sebbene sia un termine oggi ancora dibattuto (Gemini *et al.* 2021) la sua diffusione è segno di una crescente attenzione alle forme di impegno politico dell’artista su scala globale (Weibel 2015).

Nel capitolo successivo si entrerà maggiormente nel merito della relazione tra arte e politica, qui ci si limita ad accennare al fatto che esistono indubbiamente diverse matrici e concrete diramazioni delle pratiche di attivismo artistico, ciascuna delle quali andrebbe collocata nella specifica genesi storico-critica e nel contesto sociale, culturale e politico. Sul piano sociologico, nel campo delle arti performative, tanto nel teatro che nella danza, è interessante notare come il tema della dimensione politica sia di fatto inquadrata nei termini di un *mutamento della relazione*. In riferimento al teatro, possiamo evidenziare infatti che a partire dal teatro politico del Novecento dalle origini Brechtiane al Nuovo Teatro osservato come metodo che si apre alla città fino al teatro come forma di inchiesta sociale (Donati 2023), al centro è posta la riformulazione (Guccini 2011, p. 16) della «relazione teatrale, tra spettacolo-pubblico, attore-spettatore, nella direzione di un’attivizzazione dello spettatore e di una dilatazione del fatto teatrale fuori e oltre i suoi tradizionali confini, materiali e istituzionali». In definitiva negli usi politici del teatro «la politicità [...] consiste soprattutto nella trasformazione dei modi di produzione e di comunicazione del teatro, cioè, appunto, nel cambiamento della relazione teatrale» (De Marinis 2012, p. 17). Nell’ambito degli studi teatrali viene evidenziato come la componente relazionale vada letta nella capacità del teatro di dislocarsi in altri luoghi e di «misurarsi con l’alterità» (Donati, 2023a, p. 22), ridefinendo costantemente una «relazione

intersoggettiva» fra diversi mondi sociali e soggettività, implicando quindi anche un lavoro riflessivo su di sé (De Marinis 2011, p. 170). Questa tensione verso l’alterità è vista come cifra fondativa del teatro sociale (Innocenti Malini 2016; Pontremoli 2015).

Così nel campo della danza Pontremoli (2018, p. 177) osserva come le diverse pratiche di danza oggi, dall’arte pubblica, alla danza urbana a quella di comunità, possono essere comprese in questi termini:

fenomenologie dell’aggregazione, sono strumenti di convocazione comunitaria, producono forme dell’incontro che attivano dialoghi profondi fra sguardi. In questo modo la danza si configura come una possibile messa in forma dell’esperienza che trova consistenza solo nel momento del suo essere messa in comune. Non è unicamente una questione di ricezione: l’incontro è lo statuto produttore dell’arte, è l’essenza della pratica artistica.

E proprio «Investendo nella relazione e problematizzandola, la danza contemporanea entra così nella sfera politica e contribuisce direttamente ai cambiamenti e alle trasformazioni sociali» (ibidem, p. 176).

In merito alla problematizzazione della dimensione relazionale tra artiste e comunità Jan Cohen-Cruz utilizza il termine *engaging performance* per definire due tipi di processi: come verbo – *engage* – si riferisce «alla performance come forma di risposta alle controversie sociali» (p. 1), mentre come aggettivo descrive «il potente potenziale espressivo della performance, che attinge a un’ampia varietà di soggetti coinvolti nella situazione sociale in questione». L’autrice evidenzia come, al cuore di diverse metodologie, teorie e pratiche performative socialmente ingaggiate ci sia «un’etica e un’estetica di chiamata e risposta» (ivi), basate su un processo iterativo.

La politicità della relazione artistica (Kester 2024) sarà oggetto specifico di approfondimento critico nel prossimo capitolo, in questa introduzione al campo di analisi di questo libro anticipiamo che un termine di riferimento per descrivere questo orizzonte di pratica artistica è quello di *arte dialogica* (Kester 2004; 2005) per enfatizzare lo specifico obiettivo di attivare un dialogo orizzontale tra co-autrici in una dinamica che, potremmo dire, mette assieme processo e prodotto artistico su temi che sono rilevanti per una data comunità anche in termini politici. Il progetto presentato in questa sede ha esplorato propriamente questo campo di pratica. È questo, inoltre, il termine che più diffusamente utilizzerò in questo libro, al posto del più generico “arti partecipative”.

Non è mio intento avallare o meno queste diverse categorizzazioni, ritengo piuttosto importante mettere in evidenza come emergano trasversalmente a diversi campi di pratica e di riflessione, le dimensioni *relazionale*,

*della responsabilità sociale, della collaborazione ed empatia*, che nell’insieme ridefiniscono la relazione tra artiste, cittadine, comunità e pubblici. Inoltre, il breve excursus proposto pone in luce, anche se ancora sottotraccia, la rilevanza della combinazione tra queste dimensioni, aprendo domande importanti che ruotano attorno alla dimensione etica di queste pratiche. Temi come vedremo affrontati nei capitoli successivi e che risultano importanti anche per la comprensione degli effetti sociali e politici delle arti.

## **1.2. Partecipazione culturale e impatti sociali: paradigmi e politiche**

Dopo avere fornito alcune coordinate di lettura delle arti partecipative mi propongo ora di tematizzare la relazione tra arti, partecipazione e impatti sociali, nel contesto di una diffusione, sempre dagli anni ’90, di politiche tese a promuovere la partecipazione culturale in diversi campi (Matarasso 1996; 1997). Le questioni di tipo epistemologico e metodologico che questo dibattito pone in evidenza verranno affrontate nel secondo e terzo capitolo, in questa parte introduttiva del libro viene fornito un quadro di lettura delle tematizzazioni degli impatti sociali delle arti in documenti e programmi di policy – evidenziando alcuni paradigmi di fondo che orientano la definizione degli impatti. Nel paragrafo successivo, si darà poi conto della “svolta partecipativa” contestualizzata nel quadro di processi socioculturali che riguardano sia l’affermarsi di un paradigma partecipativo sul piano istituzionale e delle politiche sia le dinamiche della società contemporanea nel suo complesso.

Come nota Lee (2016) tra gli ’90 e 2000 si sviluppa una vera e propria riforma partecipativa nel campo delle arti il cui esito è una progressiva e sempre maggiore attenzione nelle politiche al ruolo delle arti nella produzione di impatti sociali (Matarasso 1996; 1997; Belfiore, Bennet 2006, 2010; Brown, Novak 2013; Locatelli 2022; Bonet, Calvano 2023).

Nel contesto anglosassone, in cui gran parte del dibatto ha origine, è proprio negli anni ’90 che l’attenzione agli effetti sociali delle arti prende il via sul piano istituzionale. Esemplificativi sono i primi programmi di “Arts on Prescription” (AoP da qui in avanti), promossi su impulso degli studi dell’Arts Council of England sull’impatto della partecipazione culturale sul benessere sociale. Tali programmi si fondano sulla convinzione che la partecipazione a un’attività creativa possa promuovere la salute e il benessere e faccia parte della più ampia categoria delle prescrizioni sociali che operatrici sanitarie e/o assistenti sociali possono dare ai propri pazienti. In questo caso le esperienze culturali e artistiche sono tutte esperienze nelle quali ar-

tisti o curatori possono divenire mediatori e promotori di benessere all'interno delle comunità (Bungay, Clift 2010). L'approccio dell'Arts On Prescriptions muove dall'assunto salutegenico secondo cui le pratiche e i linguaggi dell'arte possono agire in chiave di prevenzione della salute e promozione del benessere, sostenendo lo sviluppo delle *coping skills* nelle persone, e incidendo in tal modo positivamente sul welfare, abbattendone i costi e producendo, allo stesso tempo, un miglioramento della qualità della vita.

Sempre in ambito anglosassone in quegli anni viene posta attenzione alla relazione tra arti partecipative e impatti sociali. Al fine di evidenziare i benefici sociali e superare un approccio che durante gli anni '80 si era principalmente concentrato sugli impatti di tipo economico (si veda il capitolo 3 più avanti) Matarasso svolse nel 1997 una corposa analisi in merito a oltre 60 programmi di partecipazione artistica in Gran Bretagna dal 1995 al 1997 arrivando a sistematizzare sei categorie di impatto sociale della partecipazione artistica che ancora oggi sono di frequente prese a riferimento. La prima è lo *sviluppo personale* dei partecipanti, ossia l'impatto positivo sull'autostima e sullo sviluppo di nuovi interessi e competenze; sulla partecipazione ad altre attività nella propria comunità e sulla consapevolezza dei diritti civili. Rientrano qui anche lo sviluppo delle professionalità in campo artistico.

La seconda è la *coesione sociale*, ovvero come la partecipazione artistica possa contribuire alla riduzione del senso di isolamento, allo sviluppo delle reti comunitarie, alla promozione della tolleranza e riduzione dei conflitti, alla promozione dello sviluppo interculturale e della cooperazione, alla prevenzione della criminalità e integrazione dei soggetti devianti. La terza è quella di *empowerment di comunità e auto-determinazione*, relativa alla costruzione delle capacità comunitarie, all'aumento della sostenibilità locale, allo sviluppo della resilienza di comunità e della partecipazione civica e sociale.

La quarta categoria è quella dello *sviluppo dell'identità locale*, ossia del senso di appartenenza, la promozione dell'inclusione dei gruppi marginalizzati, l'aumento della proattività dei residenti, l'impulso allo sviluppo di azioni comunitarie tese alla valorizzazione della percezione e auto-percezione dei territori e delle comunità. La quinta categoria è quella dello *sviluppo di immaginazione e progettualità*, ossia lo sviluppo della creatività individuale, la diffusione di un superamento della distinzione tra chi consuma e chi crea, la valorizzazione di professioniste e volontarie, la promozione di innovazioni sociali, lo sviluppo di capacità di visione strategica a lungo termine. Infine, quella della *salute e benessere*, in termini di miglioramento della salute fisica e del benessere psicologico, di aumento della qualità della vita e diffusione di una cultura della salute.

Sia a livello internazionale che europeo, la promozione della partecipazione culturale come dispositivo di generazione di effetti sociali è diventata sempre più oggetto di programmi e politiche. Per quanto riguarda gli ambiti di impatto sociale da queste messi a tema, se ne possono individuare principalmente tre, che a loro volta inglobano dei paradigmi di valore ed orizzonti di senso delle arti partecipative. Aspetto questo che poi analizzerò ulteriormente nel secondo capitolo. Il primo, in continuità con i programmi prima citati riguarda la relazione *tra arte e salute*, quest'ultima intesa come parte di una complessiva sfera di benessere. Il secondo riguarda la relazione tra *arte e sostenibilità* entro cui rientra il tema del benessere più propriamente sociale, il terzo la relazione tra *arte, coesione sociale e democrazia*.

### **1.2.1. Arte, salute e benessere: il paradigma del welfare culturale**

Un impulso decisivo alla promozione di progetti e politiche centrate sulla relazione tra arte e salute è dato nel 2015 dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) con il lancio del progetto *Cultural Contexts of Health and Well-being*, con l'obiettivo di contribuire alla definizione di una strategia per la regione europea che orienti le politiche sanitarie nazionali verso un approccio di *Health in All Policies* (*HiAP*). Da tale progetto è nato un report, pubblicato nel novembre 2019 (Fancourt, Finn 2019), sulle evidenze relative al ruolo delle arti nel miglioramento del benessere.

La Commissione Europea ha inoltre inserito il focus Cultura e Salute tra le 21 azioni nel Work Plan for Culture 2023-2026 – Cultura per le persone. Tale azione ha previsto anche la creazione di un nuovo gruppo OMC – *Open Method of Coordination* – totalmente dedicato all'inclusione della cultura nelle politiche sanitarie e allo scambio di esperienze di successo, con particolare attenzione alla salute mentale. A supporto di questa direzione, la Commissione ha poi lanciato nel 2021 un'azione preparatoria per la cultura e la salute e il programma di ricerca *Culture for Health*.

Sulla base del rapporto OMS, il progetto *Culture for Health* ha curato una *scoping review* (2022) per mappare gli studi focalizzati sui legami tra cultura e benessere. Il report evidenzia i molteplici effetti che le pratiche artistiche possono generare sia nella fase di prevenzione e promozione della salute, sia in quella di gestione e trattamento, sottolineando il potenziale ruolo delle arti e della cultura all'interno delle politiche sanitarie e di welfare.

Il progetto *Culture for Health* risponde all'obiettivo della *Preparatory Action – Bottom-Up Policy Development for Culture & Well-being in the*

*EU* e ambisce a innescare un cambiamento politico a livello europeo, regionale e locale, favorendo l'integrazione tra politiche sanitarie, culturali e sociali.

L'attenzione verso un approccio sistematico (Fulco 2022) alla promozione della salute attraverso le arti ha trovato nel contesto italiano una sistematizzazione sotto il concetto di Welfare Culturale, grazie alla nascita nel 2020 del *Centro per il Welfare Culturale (CCW)*. Ispirandosi alle esperienze del mondo anglosassone tale concetto vuole indicare un modello integrato di promozione del benessere e della salute degli individui e delle comunità attraverso pratiche fondate sulle arti visive, performative e sul patrimonio culturale (Cicerchia, Rossi Ghiglione e Seia 2020). Un elemento chiave di questo approccio è l'idea che la cura delle persone dipenda da una collaborazione sistematica tra professionisti di diverse discipline e, soprattutto, da un'integrazione di scopo fra i sistemi istituzionali della salute, delle politiche sociali e delle arti e della cultura (Fulco 2022). Come indicato nel report di ricerca prodotto nell'ambito del progetto PRIN PNRR “Cultural Welfare Ecosystem for Wellbeing”<sup>1</sup> si tratta di un concetto che nel tempo è arrivato a riferirsi a diverse pratiche che non necessariamente si innestano nel campo della salute. In merito risulta quindi importante rilevare come un'attenzione crescente è data non tanto alla promozione del benessere individuale quanto alla resilienza delle comunità e del benessere sociale, attraverso la rigenerazione del tessuto sociale e la promozione della partecipazione e il *civic engagement* (Manzoli, Paltrinieri 2021).

### 1.2.2. Arte, sostenibilità e benessere

Nel 2019 l'UNESCO ha prodotto un corposo report in cui vengono identificati 22 indicatori, raggruppati in quattro gruppi tematici, relativi agli impatti della cultura collegati agli obiettivi di sviluppo sostenibile dell'Agenda 2030. Tra questi indicatori tematici, c'è quello di “inclusione e partecipazione” in cui rientrano la relazione tra cultura e coesione sociale, la libertà di espressione artistica, l'accesso alla cultura, la diffusione di processi partecipativi e di partecipazione culturale. Al centro di questo approccio possiamo rintracciare alcuni elementi che ritengo importanti. Il primo, è il focus sulle *infrastrutture culturali* e su come si distribuiscono nello spazio; il secondo è l'idea che da un lato la cultura sia un *driver*, una

---

<sup>1</sup> Rimando al report per una più approfondita disamina delle semantiche presenti in letteratura e delle tensioni che il concetto pone: <https://site.unibo.it/cultural-welfare-ecosystems-wellbeing/it/divulgazione/prodotti-della-ricerca>

guida per il cambiamento incidendo su paradigmi e pratiche, ossia nell'istituire possibilità di significati e immaginari nuovi e alternativi che a loro volta possono dare origine a pratiche alternative, e dall'altra che sia un fattore abilitante – *enabler* – che accompagna il cambiamento utile a promuovere giustizia sociale tramite la costruzione di nuovi saperi, competenze e conoscenze e attraverso processi di partecipazione e inclusione sociale.

Il legame tra cultura e sostenibilità può essere ulteriormente compreso rifacendoci in primis al concetto di *sostenibilità sociale*, ossia al ruolo che l'equità e la coesione sociale giocano come infrastruttura complessiva per la sostenibilità. Come testimoniano l'emergere del concetto stesso di welfare culturale e l'elaborazione degli indicatori tematici dell'UNESCO, si è riconosciuto nel tempo che la cultura, la creatività e le arti sono una componente chiave di questa infrastruttura. Per enfatizzare questo ruolo si è affermato anche il concetto di *sostenibilità culturale*, un concetto emergso nel dibattito internazionale (Soini, Birkeland 2014; cfr. Spillare 2022). A partire dall'individuazione di diversi discorsi e contesti che mettono al centro il legame tra cultura e sostenibilità in letteratura sono stati individuati tre principali approcci 1) *Culture in sustainability*, 2) *Culture for sustainability* e 3) *Culture as sustainability*. In estrema sintesi nel primo caso la cultura è uno specifico “pilastro” della sostenibilità e viene vista come un “capitale” che va “conservato”, nel secondo viene invece posta enfasi sul ruolo di mediazione della cultura nel raggiungimento di obiettivi di sostenibilità e infine nel terzo il concetto di sviluppo sostenibile è incorporato nella cultura, la quale diviene insieme *paradigma e infrastruttura culturale* capace di dirigere il cambiamento. Viene in tal senso posto l'accento sul potere trasformativo della cultura: «la cultura, intesa come sistema di valori, credenze, principi di base e conoscenza, ecc. diventa quindi la principale forza per ridisegnare le visioni del mondo, le istituzioni e financo le tecnologie necessarie per raggiungere l'obiettivo della sostenibilità» (Spillare 2023, p. 24).

Il legame tra cultura e cambiamento “socialmente sostenibile” ritengo possa essere ulteriormente compreso in collegamento a due orizzonti di lettura. Il primo concerne quello dell'innovazione sociale. Il legame tra cultura e cambiamento sociale è infatti leggibile come reciproco influenzamento (Moralli 2022) che può produrre (Moulaert *et al.* 2013), un campo di pratiche tese a generare risposte a bisogni sociali emergenti o che non hanno ancora trovato risposta o rendendo visibili istanze e trasformando immaginari.

In particolare, prendendo spunto dalla letteratura sull'innovazione sociale, i fattori chiave che compongono un processo di *innovazione culturale ad impatto sociale* (Allegrini 2022) sono:

- a) l'attenzione al cambiamento delle relazioni sociali a diverse scale spaziali di intervento e altrettanti network sociali territoriali (Moulaert, Nussbaumer 2008) che si attivano in una prospettiva di rete e di partnership;
- b) il riconoscimento dell'importanza dei contesti territoriali, sociali e culturali in cui l'innovazione sociale prende forma;
- c) il cambiamento sul piano culturale-istituzionale, dove per istituzioni si intendono quell'insieme di norme, orientamenti culturali, repertori nei modi di vedere il mondo che possono consolidare ciò che è già dato o viceversa generare nuove rappresentazioni e pratiche;
- d) l'empowerment inteso come sviluppo di possibilità di azione e di voce (declinato più avanti in questo contributo come sviluppo di capacità culturali) fortemente legato alla dimensione partecipativa;
- e) la generazione di forme di governance multilivello e collaborativa (Eizaguirre *et al.* 2012).

In tale prospettiva va evidenziato che la componente spaziale e territoriale, come anche indicato dall'UNESCO, è centrale per comprendere in che termini la partecipazione culturale possa essere realmente integrata in processi di cambiamento, orientati alla sostenibilità sociale.

Data la complessità di un ecosistema culturale, Brown *et al.* (2011) evidenziano la necessità di considerare le diverse tipologie di spazi in cui le esperienze artistiche e culturali possono manifestarsi e che nell'insieme possono dare vita ad una *ecologia della cultura*. La partecipazione culturale, come componente chiave di processi di innovazione sociale deve quindi poter trovare casa attraverso una pluralità di luoghi con funzioni diversificate e che al loro interno accolgono modi diversi di socialità formale-informale, tra cui spazi ibridi che si connotano come terzi luoghi (Oldenburg 1999), spazi nati con una vocazione artistica, spazi a carattere civico-comunitario, e infine spazi pubblici.

Il secondo orizzonte che ritengo importante evidenziare per tematizzare la relazione tra cultura e cambiamento sociale nella prospettiva della sostenibilità è quello del benessere. Non più inteso in chiave individuale e legato alla sfera della salute, ma in chiave più propriamente sociale.

Le contraddizioni prodotte dalla società globale del rischio cui farò meglio cenno più avanti mettono in evidenza la necessità di interrogare il concetto stesso di benessere come paradigma in relazione ai modelli di sviluppo. In particolare, risulta importante definire un orizzonte di impatto sociale in termini di ripensamento complessivo della declinazione di felicità (Sachs 2012) incorporata nei paradigmi di sviluppo, come già indicato nel campo della sociologia dei consumi (Paltrinieri 2012).

Una declinazione che non pone più al centro il raggiungimento individuale del benessere esito per lo più di beni posizionali, e che invece riconosce il fondamento intersoggettivo e relazionale del benessere collettivo, valorizzando i beni relazionali, la dimensione di comunità, di collaborazione, partecipazione, prossimità, derivanti da una forma condivisa di responsabilità sociale (ibidem; cfr. Davis 2011).

Questa declinazione risuona nelle declinazioni di un benessere equo e solidale, come indicato in merito dal BES introdotto in Italia dall'ISTAT, che fornisce annualmente un quadro informativo articolato in 12 domini e 152 indicatori, analizzando il benessere del Paese attraverso dimensioni sociali, ambientali ed economiche. La cultura viene rappresentata sia attraverso un dominio specifico, come quello dedicato al “paesaggio e patrimonio culturale”, sia come ambito dell’innovazione e della creatività. La cultura diviene quindi una componente chiave di «politiche di felicità intesa come benessere sociale sul territorio» (Paltrinieri 2022, p. 11).

### 1.2.3. Arte e democrazia

Negli ultimi anni, un numero crescente di documenti programmatici ha sottolineato il legame tra arte e coesione sociale e, più in generale, con la democrazia. Al centro di questo legame è posto il tema dell’accesso alla cultura e la promozione della partecipazione culturale variamente declinati in diverse politiche (Matarasso 1996, 1997; cfr. Argano 2021). Temi che, come vedremo, rientrano nello sviluppo del concetto di *Audience Development*.

Come evidenzia Bollo (2024, pp. 247-248) la cultura e l’arte come oggetto di politiche pubbliche dedicate rappresenta una specifica caratteristica del Novecento (Kawashima, 2000), in particolare della seconda metà. L’autore evidenzia come a partire dagli anni Cinquanta, in diversi paesi europei, il concetto di sviluppo del pubblico sia stato soprattutto inteso come funzionale all’idea di *democratizzazione della cultura*, paradigma che enfatizza (Allegrini 2022) un’idea “top-down” di promozione della partecipazione culturale, ma soprattutto una gerarchizzazione della cultura e delle arti, definendo quale cultura deve essere democratizzata e resa accessibile, disseminandone le opportunità di accesso, e collocando le persone in una posizione di consumatrici passive e non di agenti culturali (Porto Santo Charter 2021).

Bollo (ibidem, p. 248) evidenzia come la Francia sia il Paese che più di altri ha elaborato e promosso 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'impostazione di valori dominanti e che non è stato capace di trascendere le barriere di classe).

È invece a partire dagli anni '60-70, in particolare in Gran Bretagna, che si fa strada un paradigma – che si sviluppa a pieno nel corso degli anni '80 – basato sull'idea di *democrazia culturale*.

Al centro vi è l'idea che «ogni persona, ogni comunità e ogni minoranza sia portatrice di specifiche esigenze culturali che dovevano essere garantite e valorizzate e i cui diritti dovessero essere rispettati» (Bollo, 2024, p. 248).

Un paradigma che mette al centro il valore della diversità culturale (Bonet, Négrier 2011), l'importanza della partecipazione attiva alla vita culturale, la pluralità promossa non solo dal lato della facilitazione dell'accesso alla cultura, ma anche in termini di opportunità di creazione, produzione e disseminazione, attraverso la garanzia di parità di accesso alle risorse e ai servizi culturali. Possiamo in tal senso connettere il paradigma della democrazia culturale a quello di sostenibilità sociale e culturale che abbiamo prima richiamato.

Negli anni Novanta l'enfasi si sposta in modo più evidente sul ruolo strumentale dei processi produttivi culturali ai quali si chiedeva di riverberare effetti sociali, civici ed economici a livello individuale e collettivo, come esemplificato dai lavori in merito di Matarasso (1997) che abbiamo citato in precedenza in collegamento con i programmi AoP nel mondo anglosassone. Diviene centrale il tema dell'abbattimento delle barriere di tipo economico, sociale, psicologico e cognitivo.

Nel corso degli anni 2000 si sviluppa una visione se vogliamo più integrata, come testimonia l'emergere del concetto di Welfare Culturale e come vedremo anche quello di Audience Development che mette a tema la partecipazione non solo come fattore di inclusione, ma anche come parte di processi che riguardano tanto la produzione che la distribuzione e dove la ricezione diviene anche «appropriazione simbolico-identitaria dell'azione culturale stessa» (Bollo 2024, p. 248).

Esemplificativi sono negli anni 2000 alcuni programmi e documenti di policy. Nel 2018, la Nuova Agenda Europea per la Cultura ha evidenziato il ruolo che la partecipazione culturale può svolgere nel promuovere la coesione sociale, offrendo spazi per esprimere la diversità culturale e sostenendo lo sviluppo delle capacità culturali. Uno dei principali risulta-

ti dell'Agenda è stato il “Piano di lavoro per la cultura 2019-2022”. Tra i diversi temi trattati, vi è quello di “Cittadinanza, valori e democrazia”, e una delle azioni previste dal piano è lo studio richiesto dagli Stati membri dell'UE nell'ambito dell'attuazione del Piano di lavoro per la cultura 2019-2022. Il risultato di questo studio è il recente rapporto “Culture and Democracy: the evidence. How citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy, and social cohesion”, commissionato in modo indipendente e redatto per conto della Commissione Europea (Hammonds, ECORYS 2023). Il rapporto evidenzia come la partecipazione culturale possa rafforzare i comportamenti prosociali, l'impegno civico e la democrazia. Attraverso la revisione della letteratura accademica e grigia, il report sintetizza le conoscenze esistenti e le evidenze internazionali disponibili sul tema, contribuendo ad analizzare la base empirica utile a comprendere come e perché esista una relazione tra partecipazione culturale e risultati civici e democratici. È importante sottolineare che lo studio ha anche rilevato che: «I benefici sociali e civici della partecipazione artistica e culturale non sono intrinsecamente legati a una specifica forma o pratica artistica [...]. Tuttavia, effetti più forti si riscontrano nelle forme più attive di partecipazione artistica, che incoraggiano un coinvolgimento personale nell'attività creativa».

All'interno di due principali ambiti di benefici civici – per gli individui e per le comunità – il report sistematizza diverse tipologie di effetti. Tra questi in questa sede e in collegamento con i risultati della ricerca che presenteremo, si possono evidenziare, sintetizzandoli, i seguenti (Hammonds, ECORYS 2023, pp. 29-31).

Nell'ambito dei benefici per gli individui, le attività culturali vengono viste come in grado di ampliare le prospettive individuali e di dare voce a punti di vista e aspirazioni. Inoltre, mettono gli individui in contatto con idee e prospettive diverse sul mondo che li circonda. Questa esposizione offre alle persone una maggiore varietà di opzioni per l'azione sociale e le relazioni, stimolando nuovi modi di pensare. Le attività culturali e creative possono favorire lo sviluppo di competenze e abilità personali e sociali che alimentano l'impegno civico e democratico, come la consapevolezza personale, la fiducia in sé stesse e l'autostima, le capacità comunicative e l'empatia sociale. Queste qualità sono essenziali per il buon funzionamento delle democrazie.

Nell'ambito dei benefici civici per le comunità le attività culturali *approfondiscono e ampliano le connessioni sociali che sono alla base di una società resiliente e coesa*. Le dimensioni emotive, creative, esppressive e collaborative delle attività culturali creano spazi per il dialogo, la convivialità, la condivisione e la celebrazione, l'interazione sociale e la

collaborazione. Riunendo persone di età e provenienze diverse in esperienze condivise, le attività culturali contribuiscono a costruire capitale sociale; favoriscono la creazione di fiducia, tolleranza ed empatia verso persone di diversa provenienza, elementi fondamentali per la solidarietà e la coesione sociale. Le attività culturali possono anche aiutare a superare barriere sociali legate a etnia, religione, genere, età, nazionalità e status professionale.

La partecipazione culturale promuove il legame sociale con un gruppo, una comunità o un luogo, rafforzando le relazioni sociali. I luoghi con tassi più elevati di partecipazione alle attività artistiche mostrano un più forte senso di appartenenza comunitaria. L'impegno culturale può svolgere anche un ruolo chiave *nelle strategie di inclusione delle comunità a rischio di emarginazione*. La partecipazione culturale può contrastare l'alienazione e la segregazione sociale. Le attività culturali rafforzano individui e comunità creando spazi e opportunità per esprimere identità e prospettive personali e collettive, riconoscendole come parte preziosa di un paesaggio culturale e sociale ampio e diversificato, in grado di rafforzare il senso di appartenenza. Sono un potente mezzo di comunicazione che può superare barriere linguistiche, culturali e sociali, comprese quelle vissute da persone in stato di vulnerabilità.

Le attività culturali e artistiche possono favorire una *riflessione creativa sui problemi sociali* e alimentare una più ampia *immaginazione politica*. L'artista può aiutare la società a riflettere su sé stessa presentando ed esplorando diverse prospettive sociali e problematiche. Può mettere in discussione il pensiero dominante, introdurre nuovi modi di vedere il mondo e contestare narrazioni privilegiate, autorità o forme di potere attraverso linguaggi creativi diversi. È in grado di evocare riflessioni e permette di confrontarsi con temi e questioni che altrimenti resterebbero invisibili, coinvolgendo allo stesso tempo immaginazione ed emozioni.

### **1.3. Partecipazione culturale e processi socioculturali**

Il diffondersi di pratiche partecipative nel campo delle arti, nelle diverse declinazioni che ho introdotto nel primo paragrafo e messe a tema nel secondo nel loro legame con la generazione di impatti sociali, va compreso nel quadro dei processi che attengono da un lato le modalità di produzione di politiche pubbliche e dall'altro i processi socioculturali entro cui prendono forma modi di interpretare ed “agire” la partecipazione come sfera rilevante dell’essere cittadine e cittadini. La comprensione di questi processi ritengo sia importante perché permette di comprendere in modo più

“denso” sul piano anche sociologico la dimensione trasformativa delle arti in termini sociali e politici.

Va quindi in primo luogo evidenziato il diffondersi, a partire nuovamente dagli anni '90, di diverse sperimentazioni partecipative (Papadopoulos, Warin 2007) tese al coinvolgimento dei cittadini nelle scelte pubbliche. Come già evidenziato altrove (Paltrinieri, Allegrini 2020) questo “sperimentalismo democratico” vede le istituzioni impegnate nell’apertura di spazi di ascolto e partecipazione nel tentativo di ridisegnare un dialogo tra cittadine e istituzioni. Si diffondono processi e dispositivi partecipativi, a diverse scale di intervento e in differenti ambiti di policy. Questa diffusione di pratiche e politiche si colloca in un complessivo ri-arrangiamento della relazione tra stato, mercato e società civile. Nel dibattito sul tema viene evidenziato come si sia passati da modelli di regolazione centrati spiccatamente, in particolare nel mondo anglosassone e in Europa, sul modello “New Public Management” – di tipo *market oriented* – in linea con una svolta neoliberista negli '80 ad un modello *Networked oriented* negli anni '90.

Il primo, si fonda principalmente su una concezione triangolare del rapporto tra cittadine e pubblica amministrazione, sempre più mediato da fornitori di servizi (Bobbio 2003), sostenuta da progressive forme di neoliberizzazione, la cui esemplificazione più evidente sono le politiche, nei paesi anglosassoni, della Thatcher, e di Reagan negli Stati Uniti, caratterizzate da una crescente privatizzazione delle imprese pubbliche e una contrattualizzazione dei rapporti tra politica ed amministrazione (Moini 2012). Al centro vi è l’idea che i poteri pubblici e i governi locali siano un freno allo sviluppo economico e che vadano pertanto controbilanciati da altri attori (stakeholder) in nome di un aumento della competitività economica.

Tale ri-arrangiamento della relazione tra stato, mercato e società civile prende forma nel contesto di una “post-democrazia” (Crouch 2003) che pone enfasi sul ruolo degli esperti, dei tecnici, della burocrazia e del mercato a discapito del coinvolgimento delle cittadine nei processi decisionali, alle quali viene riconosciuto un passivo e limitato ruolo di espressione di preferenze individuali. Ne emerge una concezione di produzione delle politiche elitista e tecnocratica e l’idea di uno «Stato sociale produttore di servizi [...] il cui imperativo è quello di soddisfare le preferenze dei cittadini, ma ad essi non è riconosciuto alcun esplicito diritto di interlocuzione: l’accento è posto sui mezzi tecnici capaci di raggiungere quel risultato» (Bobbio 2003, p. 62).

In risposta alle “irrazionalità” sociali prodotte – come riflesso – dal neoliberismo (crescita delle disuguaglianze sociali ma anche in termini complessivi di funzionamento democratico) negli anni '90 prende forma un

modello di governance definito *network oriented*. In questo modello viene enfatizzata una concezione relazionale dello Stato, un superamento di una regolazione gerarchica di “comando e controllo”, a favore di uno “stato interattivo” (Akkerman *et al.* 2004) e di pratiche collaborative e partecipative soprattutto nel quadro di un “offerta istituzionale di partecipazione” (Moini 2012).

Uno degli snodi centrali della diffusione di un approccio partecipativo e collaborativo alla co-produzione di iniziative e finanche di politiche pubbliche è stato nel contesto italiano l’introduzione, nel 2001, del principio di sussidiarietà (art. 118 della Costituzione), che ha ridefinito il welfare sociale e il ruolo del terzo settore, promuovendo modelli di co-progettazione tra enti pubblici, privati e cittadini.

Si apre la strada ad una crescente affermazione di approcci partecipativi e collaborativi in diversi contesti del vivere sociale, attraverso strumenti come i patti di collaborazione fino ad arrivare alla più recente riforma del terzo settore che sancisce la co-programmazione e la co-progettazione come strumento cardine della definizione degli obiettivi delle politiche, in linea con una pratica di amministrazione condivisa (Arena 2006). Sul piano dei paradigmi di welfare questo approccio alle politiche ricade a pieno nel Welfare di comunità di cui, come ho già di evidenziato, la stessa cultura è considerata una componente centrale fino ad arrivare a ridefinire lo stesso welfare in prospettiva culturale.

Il diffondersi di questa attenzione alle arti e alla cultura come fattore chiave di generazione di effetti sociali – di benessere, sostenibilità e democrazia – è, come evidenziato da Innocenti Malini (2021, p. 47), da osservare anche come risposta al trionfo del neoliberismo e all’avvento della globalizzazione e alla frattura tra arte e società che ne è conseguita. È proprio in tal contesto e «a partire da problematiche sociali quali la marginalizzazione, l’emigrazione, la dipendenza, l’esclusione, la malattia e il disagio» che, evidenzia ancora l’autrice, «negli anni Novanta, è emersa la richiesta di rimettere l’arte al centro della società», favorendo, attraverso l’arte e la cultura, anche processi di riappropriazione da parte delle cittadine dei processi di realizzazione e di cura. Il termine “teatro sociale” (Bernardi 1998) si afferma in Italia proprio sul finire degli anni ’90 ad indicare che «la sola parola teatro era percepita come inadeguata a identificare quell’insieme di esperienze performative partecipative che, a partire dagli anni Settanta, si erano progressivamente diffuse non solo nella pratica, ma anche negli studi e nei riconoscimenti a livello nazionale e internazionale, inscrivendo così pienamente il teatro sociale nel più ampio ambito della performance applicata».

Nel complesso l’ambito delle pratiche artistiche (Miller 2016) si è ampliato, come auspicato al tempo da Bourriaud (1998), andando ad in-

cludere «l'arte “partecipativa”, “attivista”, di “post-produzione”, “basata sulla comunità” o “dialogica”», tuttavia permane nel dibattito sul tema, sia «una notevole confusione, sia una resistenza dominante rispetto a ciò che potremmo definire in senso ampio come arte “socialmente impegnata”» (Miller 2016, p. 166).

Tanto nel campo delle arti che più in generale nel campo di studi della partecipazione diversi sono gli aspetti posti sotto una critica osservazione.

In primis, le forme di sussidiarietà e collaborazione vengono da un lato collegate al rischio di una privatizzazione ed esternalizzazione dei servizi, in linea con il modello di New Public Management prima citato, in sostanza configurandosi, in particolare nel contesto di politiche di austerità, come nuova forma di riproduzione dell'agenda neoliberista. Dall'altro vengono viste come opportunità di un più radicale ripensamento collaborativo ed integrato del sistema di servizi, per produrre risposte socialmente innovative a bisogni complessi, entro gli orizzonti che in precedenza abbiamo presentato della salute, del benessere, della sostenibilità e della democrazia.

Ulteriore oggetto di dibattito, riguarda l'idea di una “governance beyond the state” (Swyngedouw 2005) che da un lato richiama un policentrismo dei poteri e una modalità orizzontale e interattiva di relazione tra diversi attori sociali, dall'altro può divenire una nuova “tattica” di governo – di governamentalità (Foucault 1991). La nozione di “governamentalità” permette di cogliere il dispiegarsi dell'agenda neoliberista, in cui tanto il ritiro dello stato da un lato e un'enfasi tecnico-manageriale della partecipazione dall'altro possono essere decodificate come tecnica di governo. Esito è il rischio di una depoliticizzazione delle pratiche partecipative (Allegretti 2020a) e una complementare riproduzione di forme di controllo e consenso e di riduzione degli spazi di conflittualità (Moini 2012).

Come già da tempo indicato nel campo degli studi sulla partecipazione è importante infatti distinguere (Allegretti 2010) tra processi partecipativi che enfatizzano aspetti “procedurali” che si focalizzano sul funzionamento della decisione pubblica e aspetti definiti invece “sostanziali” che mettano a tema gli esiti e gli effetti sociali della partecipazione (modificazione delle relazioni di potere, equità, giustizia sociale). Contano cioè non solo la qualità del processo – i mezzi – ma anche le finalità e gli esiti in termini di cambiamento sociale perseguito e generato. L'attenzione prevalente ai primi è stata spesso criticata nell'ambito di studi della partecipazione, in quanto visti anche come tentativo di depoliticizzare i processi partecipativi (De Nardis 2017) e di ridurre al contempo la partecipazione ad una *tecnicabilità* a discapito della possibilità per i cittadini di trasformare e ridefinire le stesse istanze della partecipazione (Sorice 2021).

In definitiva quindi secondo uno sguardo critico, l'agenda neoliberista non è di certo scomparsa, ha assunto altre forme e la partecipazione con le sue ambivalenze può essere parte di questa agenda.

Entro questa lettura viene criticamente analizzata l'idea che la relazione tra istituzioni e cittadine debba essere “inter-mediatata” da “interfacce” che si muovono su un confine labile tra formalità e informalità (Allegrini 2020a) e che assumono un ruolo in questa “tecnica di governo”. Possono infatti alternativamente essere agenti di cambiamento e di creazione di “capacità politica creativa” (Bang 2005) nella prospettiva di una partecipazione significativa e sostanziale oppure un dispositivo di controllo, “gli occhi e le orecchie” delle istituzioni (Koster 2014).

In modo complementare possiamo osservare come nel dibattito sulle arti partecipative viene posta in discussione e criticamente osservata la componente partecipativa stessa, le modalità con cui prende forma. Complessivamente al centro dell'attenzione critica vi sono i seguenti elementi. La mancanza di un'analisi e di una messa in questione della qualità stessa della relazione posta al centro di queste pratiche evidenziando secondo Bishop una lacuna “normativa” in termini di assenza di indicazioni su come valutare questa relazione (tratterò questi aspetti nei capitoli successivi anche proponendo di superare una prospettiva prettamente normativa).

In secondo luogo, viene criticata l'enfasi sulla dimensione etica delle arti socialmente ingaggiate a discapito della componente politica. Questo elemento è ricondotto da un lato ad una riflessione ampia circa il ruolo oggi dell'arte come elemento della produttività capitalista (Kunst 2015), incorporando elementi del “new management” cui abbiamo fatto cenno in precedenza, tra cui l'idea di un “self-management”. In modo simile Alston (2013) evidenzia come nel dibattito sia criticata anche l'enfasi su una “partecipazione imprenditoriale” e la valorizzazione del rischio, dell'agency e della responsabilità rendendo le pratiche artistiche immersive «particolarmente suscettibili alla cooptazione da parte di un mercato neoliberale, data la sua compatibilità con l'industria dell'esperienza in espansione» (Alston 2013, p. 128; cfr. Lee 2016).

Ulteriore aspetto, riguarda il ruolo assunto da diverse figure nel tempo emerse nelle arti nel ruolo di “attori culturali” (De Biase 2017, p. 49) con il compito di essere «catalizzatori-mediatori-facilitatori», capaci di agire a più livelli per facilitare l'accesso alla cultura e al contempo promuovere nuovi linguaggi e attivare contesti di partecipazione in grado “qualificare” l'esperienza culturale: dall'animatore culturale, al cultural planner, al mediatore culturale, al manager culturale, fino all'audience developer, quest'ultimo inteso come un crocevia tra più professioni ed esperienze. Va anche evidenziato che lo stesso ruolo delle artiste si trova oggi spesso ad

essere letto come ruolo di mediazione nel contesto in particolare delle arti partecipative (Allegrini 2020). Un ruolo che va attentamente compreso in particolare nelle arti dialogiche con le comunità (Kester 2005). Sarà questo tema oggetto di approfondimento nel secondo capitolo.

Alla luce del quadro fin qui ricomposto si può evidenziare che le pratiche partecipative si collocano in un terreno di complessità, in particolare alla luce della pervasività sociale del neoliberismo. Come evidenzia Sorice (2022), è importante infatti non limitarsi – per quanto rilevante in termini di effetti sociali e politici – ad una lettura schiacciata sulla sola dimensione di politico-economica e monetaria, che pone l'accento sulle logiche di austerità, di mercatizzazione della vita pubblica e di *commodification* delle relazioni sociali, a favore invece di una lettura in grado anche di cogliere «una complessiva razionalità politica globale che inverte la logica del capitale» (p. 108; cfr. Dardot, Laval 2013) facendola diventare la nuova normalità dell'organizzazione sociale, «fino a farne la forma della soggettività e la norma dell'esistenza» (Dardot, Laval 2019, p. 5).

Il tema delle arti partecipative, così come in termini generali quello della partecipazione, va quindi osservato nelle sue ambivalenze che permettono di coglierne i rischi di governamentalità, de-politicizzazione, e responsabilizzazione individuale a discapito di risposte collettive a problemi sociali complessi. Al contempo, risulta necessario anche leggere le arti partecipative nel quadro di processi socioculturali che permettono di comprendere la valenza sociale e politica della sfera partecipativa dell'essere cittadini e cittadine. Se infatti, come abbiamo visto, relazione, collaborazione e responsabilità sono alcune delle componenti chiave delle arti partecipative, ritengo che queste vadano lette nel contesto di processualità socioculturali (Paltrinieri, Allegrini 2020) che permettono di tratteggiare una cornice di senso della relazione tra arti e impatti sociali.

Indubbiamente va quindi evidenziato come la dimensione partecipativa prenda forma nel quadro dei processi di individualizzazione (Beck 2000; 2002), della tensione tra individuale/collettivo, tra privato/pubblico, nel contesto della società globale del rischio (Beck 1986).

I rischi per Beck sono rischi socialmente prodotti dallo stesso processo di modernizzazione: «sono il riflesso delle azioni ed omissioni umane, l'espressione di forze produttive altamente sviluppate» (Beck, 2000, p. 255). Per comprendere la natura di questi rischi è bene ricordare che nel suo radicalizzarsi – nella seconda modernità – la modernizzazione vede il principio della razionalizzazione diventare ancora più pervasivo e il dispiegarsi su scala globale di forze impersonali. L'emergere della società moderna era andato di pari passo con una razionalizzazione basata sulla regola dell'effi-

cienza pratica applicata ad ogni aspetto della vita. Razionalizzazione basata su principi della certezza, calcolabilità e prevedibilità.

Quella “razionalità politica globale che inverte la logica del capitale” prima richiamata è lo sfondo per leggere il legame tra processi di razionalizzazione e individualizzazione.

Eredi infatti del processo di razionalizzazione a scala globale e del suo manifestarsi in intensi processi di sviluppo tecnico-economico sono rischi di una duplice natura. Da un lato rischi di natura globale per intensità e numero crescente di eventi contingenti che possono riguardare grandi masse di persone, e che derivano dall’applicazione stessa del sapere umano all’ambiente fisico – da cui lo sviluppo di ambienti di rischio istituzionalizzati. Si pensi in tal senso al cambiamento climatico. Dall’altro, vi sono però anche rischi meglio comprensibili come incertezze ed insicurezze di ordine sociale, biografico e culturale che nella modernità avanzata hanno assottigliato e riplasmatato il tessuto sociale della società industriale con le relative certezze di fondo circa la condotta di vita da seguire. Le contemporanee società complesse, segnate anche da una caduta delle grandi narrazioni (Lyotard 2002), vedono il dispiegarsi di una frammentazione sociale e valoriale tale per cui i sensi di appartenenza condivisi non possono più essere dati per scontati.

L’esito è un processo di individualizzazione nutrito da una “self culture” che vede i soggetti costantemente implicati in un “progetto riflessivo del sé”, teso a rendere la vita un’opera d’arte (Beck 2002, p. 43) costantemente da plasmare. Ne consegue che le nostre vite si trasformano in “biografie fai da te”, ma in una società fatta di incertezze e insicurezze, e con un aumento delle costrizioni a modellare la propria biografia, di fronte a un numero crescente di decisioni da prendere e di innumerevoli possibilità.

La composizione quindi tra libertà – acquisita con l’avvento delle moderne democrazie – e processi di scelta sul piano valoriale e dei comportamenti sociali si complessifica andando ad incidere sulle forme di reciprocità: «La reciprocità umana e la comunità non si fondano più su tradizioni solidamente stabilite, ma piuttosto su una collettività paradossale fatta di individualizzazione reciproca» (ivi).

Per comprendere quanto appena evidenziato possiamo rifarci al concetto di *life politics* (Giddens 1991) il quale evidenzia che in contesti post-tradizionali, le influenze della globalizzazione penetrano profondamente nel progetto riflessivo del sé, il quale prende forma attorno a decisioni sul piano individuale e sociale, all’auto-realizzazione, alla felicità e alla sofferenza, al benessere. La vita quotidiana in sé non è politica della vita, ma lo è il processo di riflessione e di presa di decisioni su di essa (Roose 1991). Da un lato questo tipo di politicizzazione della vita quotidiana può tradursi

in forme di “privatismo” (Bauman 2011), ossia in una incapacità di «tralasciare i problemi privati [...] in interessi pubblici che sono più ampi della mera somma dei loro singoli ingredienti» (Bauman 2011, p. 48).

Dall’altro, è proprio in tale contesto che emerge anche una dinamica di ampliamento dei confini della partecipazione civico-politica (Bartoletti, Faccioli 2016), nella forma di una “sub politica” (Beck 2002), caratterizzata da una partecipazione meno convenzionale, attraverso «reti di intesa e partecipazione» (ibidem, p. 267), dando così luogo ad un «auto-decentralamento della politica» (ibidem, p. 268) contemporaneamente ad una politicizzazione della società.

Nella sfera della sub-politica prende forma la possibilità di una auto-organizzazione (ibidem, p. 43), che si traduce in forme di attivazione dei cittadini e cittadine per questioni che ritengono importanti, non più solo attraverso i tradizionali luoghi di esercizio del diritto politico. La crescente politicizzazione di questioni che hanno una portata globale ma che influenzano e riguardano la nostra sfera privata, diventando potenziale oggetto di dibattito e contestazione, si traduce nella creazione di “mini sfere pubbliche” de-centralizzate e che nel complesso vanno a costituire la nuova politica della modernità riflessiva (Beck *et al.* 1999, p. 265).

Questa tendenza se da un lato può tradursi come già evidenziato in una *life politics* nel quadro di una più ampia *self-culture* dall’altro possono anche prendere spazio forme riflessive di orientamento al noi e di responsabilità collettiva (Beck 2002, p. 28).

Non vi è qui l’intento di approfondire le tante diverse espressioni di questo tipo di partecipazione, non essendo l’oggetto specifico di questo lavoro. Tuttavia, brevemente alcuni elementi possono qui essere accennati (Paltrinieri, Allegrini 2020) in quanto utili per comprendere la portata che pratiche artistiche come quelle presentate in questo libro hanno nel quadro dei processi che qui sto tratteggiando.

Come da tempo evidenziato nell’ambito della sociologia dei consumi (Paltrinieri 2012) molte pratiche di partecipazione oggi prendono la forma di azioni collettive individualizzate (Micheletti 2010) che si differenziano dall’azione collettiva collettivistica, in quanto quest’ultima si basa su strutture e procedure consolidate e si sviluppa attraverso «la sedimentazione e l’organizzazione di interessi in sedi localizzate sul territorio» (Paltrinieri 2012, p. 129) e tramite una delega della responsabilità politica ai leader delle organizzazioni. Al contrario l’azione collettiva individualizzata presuppone assunzione di responsabilità, auto-riflessività e attivismo quotidiano, nella consapevolezza questo tipo di azioni lasciano «impronte ecologiche, etiche e pubbliche».

Accanto, inoltre, a forme più istituzionali di partecipazione emergono sempre più forme ibride (Allegrini 2020a) di incontro tra “invited spaces” e “popular spaces” (Cornwall 2004) generando anche processi di democratizzazione dal basso (Akkerman *et al.* 2004), nuove forme di “bottom-link governance” in grado di promuovere una trasformazione politica socialmente innovativa basata cioè su una dinamica interattiva di definizione e di istituzionalizzazione delle politiche e delle pratiche, a partire da una negoziazione dei significati, degli interessi e dei valori, la generazione di nuove forme di partecipazione.

Questa tensione tra privato e pubblico va osservata anche nel contesto della contemporanea società in rete. Le forme di partecipazione sociale mutano, basandosi sempre meno su forme di appartenenza a gruppi coesi e stabili e sempre più su forme di appartenenza a reti molteplici e parziali (Rainie, Wellman 2012) nel quadro di una diffusa cultura della connessione che nutre un “protagonismo comunicativo” dato dalla «diffusione e accumulazione di pratiche che consentono di raccontarsi ed autorappresentarsi e di essere esposti ai commenti di queste narrazioni prodotte» (Bentivegna, Boccia Artieri 2019, p. 21), andando ad incidere quindi sul «senso della posizione» nella comunicazione e sulle forme di riflessività in esse implicate.

Questo protagonismo comunicativo si dispiega in più direzioni. Da un lato può sostanziarsi in pratiche di “gestione manageriale del sé” e delle proprie vite secondo una “collezione di gusti” (*ibidem*), plasmando forme di soggettività in linea con quella razionalità globale del capitale prima richiamata propria di una cultura del neoliberismo. Dall’altro come da più parti evidenziato è opportuno anche cogliere le forme emergenti di partecipazione nell’ambiente mediale (Boccia Artieri 2012; Dahlgren 2013).

Le diverse forme di partecipazione qui accennate, e quelle che tratteremo più avanti in questo lavoro nel campo specifico delle arti, si collocano pertanto in una riarticolazione tra dimensione individuale e collettiva, tra sfera privata e pubblica (Bartoletti, Faccioli 2013) e vanno osservate nella possibilità di «ricollettivizzare le utopie privatizzate della “politica della vita” di modo che possano acquisire ancora una volta la forma di visioni della “buona società” e della “società giusta”» (Bauman 2011, p. 48). A tal fine, è necessario *diventare cittadine*, riempiendo lo spazio pubblico non più di preoccupazioni individuali, ma esercitando quella «libertà di sperimentazione senza precedenti» che il processo di individualizzazione ha portato con sé nella direzione di un processo «di tentativi ed errori, di riflessione critica e audace sperimentazione» (*ibidem*, p. 31), per risolvere collettivamente le “contraddizioni sistemiche”, praticando una capacità di “fare insieme” (Sennet 2012) e di decidere insieme (Bumann 2000, p. 29).

I processi di riarticolazione della dimensione individuale-collettiva e privata-pubblica chiamano in causa alcune importanti dimensioni che in questo libro verranno di frequente richiamate nella presentazione delle pratiche di co-creazione artistica. Sono inoltre dimensioni che permettono di dare densità alla comprensione di queste pratiche e ad una più generale discussione attorno alla dimensione politica e sociale delle arti (capitolo 2).

Ci soffermiamo su due complementari dimensioni, quella della responsabilità e della fiducia, che riguardano anche il ruolo stesso dell'artista nel contesto di una svolta sociale e partecipativa delle arti, ma anche le organizzazioni e istituzioni culturali nel quadro dei processi di ingaggio dei pubblici.

In un contesto post-moderno come abbiamo visto “il dato per scontato” è superato da una condizione esistenziale della scelta. Nuovamente è importante comprendere le ambivalenze in gioco. Il tema della responsabilità, infatti, letto nel contesto di processi prima delineati, può veicolare l'immagine di individui che devono essere in grado di gestire attivamente la propria vita secondo il motto “your own life, your own failure” (Beck, Beck Gernsheim 2002). Riproducendo anche nel campo della partecipazione culturale quella “responsabilità imprenditoriale” prima citata in coerenza con una riproduzione di un'agenda neoliberista. La dimensione della responsabilità può tuttavia anche essere osservata in relazione ai processi di riflessività secondo cui si è chiamati a valutare attivamente le conseguenze delle proprie scelte (Sachs 2012).

Su questo terreno si gioca la possibilità di generare forme di responsabilità non più solo individuali, ma socialmente condivise (Davis 2011; Paltrinieri 2012; Paltrinieri 2010) che non sono frutto di un dovere morale o di una delega né alle istituzioni né ai cittadini e cittadine, ma sono invece nutriti da reciprocità e fiducia attiva (Giddens 1991), ossia dal riconoscimento dell'*interdipendenza* (Elias 1999). Quest'ultima implica «un'etica della responsabilità», che ha a che fare con la capacità di operare delle scelte» (Paltrinieri 2012, p. 131).

Nel contesto dei processi di individualizzazione prima richiamati e delle tensioni che i processi di razionalizzazione hanno prodotto la fiducia è costantemente messa alla prova nella forma di una “fiducia attiva”. Come evidenzia Giddens (1991), questa forma di fiducia «è all'origine di nuove forme di solidarietà sociale contemporanee, in contesti che vanno dai legami intimi personali fino ai sistemi globali di interazione» (p. 253). Queste forme di solidarietà si basano cioè su una fiducia che è «necessariamente innestata sull'integrità dell'altro» (ibidem, p. 254), e che deve essere costantemente sostenuta e rigenerata in un processo di «narratività reciproca

e di apertura emotiva», dove «“l’aprirsi” all’altro è condizione necessaria per lo sviluppo di un legame stabile» (ivi).

Questo tipo di fiducia va osservato nel contesto delle forme emergenti di partecipazione che, abbiamo in parte già accennato, si situano in una costante tensione tra progettualità riflessiva del sé e possibilità di riconfigurare visioni del mondo che “implicano” l’altro, in un orizzonte quindi potenzialmente collettivo. L’orientamento al “noi” e la dimensione dell’interdipendenza fondano quindi una declinazione processuale e relazionale di responsabilità, che come avrò modo di esemplificare più avanti è essenziale anche per comprendere in che termini le arti performative sono spazio di cura e solidarietà e in che senso possiamo quindi comprendere anche la dimensione politica della componente relazionale delle arti partecipative.

#### **1.4. Audience development, engagement e partecipazione culturale**

Nel tracciare le coordinate di lettura degli impatti sociali delle arti ho ripercorso tre traiettorie tematiche rintracciabili a livello di programmi e di politiche. Tra queste quella che lega l’arte e la cultura alla democrazia, con un’ enfasi sull’accesso e la promozione della partecipazione culturale. Come evidenziato nelle evoluzioni avvenute attorno a questo tema, gli anni 2000 vedono l’affermarsi più nello specifico di un’attenzione allo “sviluppo dei pubblici”.

Tale concetto era originariamente al centro negli anni ’80 del marketing e di approcci che vedevano lo sviluppo dei pubblici come leva di produzione di risultati economici. All’inizio degli anni 2000 diventa progressivamente parte delle agende politiche di settore (Bollo 2024) e, nuovamente in particolare nel mondo anglosassone all’epoca del governo labour di Tony Blair, la partecipazione culturale comincia ad essere specificamente vista come strumento «di crescita, cittadinanza, coesione e integrazione sociale». Concetti come Audience Development ed Engagement cominciano a diffondersi «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”» (Bollo 2024, p. 248). Il concetto di Audience Development vede poi un radicamento e una diffusione dopo la crisi del 2007-2008 sia in termini di politiche che a livello di pratica e progettazione.

Impulso decisivo, non solo in termini di diffusione del concetto, ma anche di una vera e propria sistematizzazione dell’Audience Development

come complessiva strategia di promozione della partecipazione culturale composta da principi, obiettivi e metodi, è dato dal programma europeo “Creative Europe 2014-2020”. Nel quadro di questo programma l’Audience Development viene quindi definito in questi termini:

L’Audience Development è un processo strategico, dinamico e interattivo volto a rendere l’arte ampiamente accessibile. Il suo obiettivo è coinvolgere individui e comunità nel fare esperienza, nella fruizione, nella partecipazione e nella valorizzazione dell’arte, attraverso i diversi strumenti oggi a disposizione degli operatori culturali: dagli strumenti digitali al volontariato, dalla co-creazione alle partnership. L’audience development può essere interpretato in modi diversi, a seconda degli obiettivi e dei gruppi target a cui si rivolge.

Nell’insieme questa definizione pone in evidenza che l’attenzione è alla dimensione relazionale, giocata in diverse intensità nella direzione dell’attivazione dei pubblici e delle comunità affinché l’arte diventi qualcosa a cui si dà valore, come una significativa sfera del vivere sociale. Nello studio commissionato nel quadro del programma europeo (Bollo *et al.* 2017), vengono definiti anche alcune categorizzazioni dei pubblici, a partire da quella proposta da Kawashima (2000).

La prima, *Audience by habit*, definisce un pubblico abituato a partecipare ad attività culturali e che non ha particolari barriere all’accesso. Si tratta di una tipologia di pubblico dotato di elevato capitale culturale, e soprattutto è importante evidenziare, familiare con la stessa idea dell’essere un “pubblico”, per il quale l’esperienza culturale è parte dell’identità e percezione di sé.

La seconda, *Audience by choice*, fa riferimento invece ad un pubblico che non è abituato a partecipare ad attività culturali per lo più per il suo stile di vita, ma anche per la mancanza di opportunità o di risorse economiche. Tuttavia, viene evidenziato, non ha particolari ostacoli in termini di svantaggio sociale in senso stretto. Qui possiamo dire che la dimensione centrale è l’opportunità di accesso.

Infine, *Audience by surprise*, ossia il pubblico che è indifferente o perfino ostile alle attività culturali, per fattori di esclusione sociale, di educazione e di accessibilità. Possiamo quindi dire che si tratta di situazioni di basso capitale sia economico che culturale che sociale.

Vengono anche definiti tre principali obiettivi. Il primo è l’*ampliamento* del pubblico, per lo più in riferimento a quello già esistente e che si declina quindi in azioni tese a massimizzare il numero di persone con profili simili, per lo più attraverso attività di marketing. Il secondo è quello di *diversificazione* del pubblico sul piano del profilo socio-culturale e si

orienta per lo più ai pubblici potenziali, ma anche (Bollo *et al.* 2017) verso pubblici difficili da raggiungere che hanno cioè forti e diverse barriere all’accesso, solitamente attraverso le funzioni educative di un’organizzazione culturale. Infine, il *miglioramento delle relazioni* con i pubblici, che si riferisce alla qualità dell’esperienza culturale attivata, attraverso lo sviluppo di capacità di interpretazione da parte dei pubblici coinvolti.

Al centro di questa visione vi è quindi l’idea che sia necessario comprendere i pubblici nelle diverse sfumature dell’essere pubblico in relazione alle complesse dinamiche della società e dei fattori che incidono sull’accesso stesso alla partecipazione culturale, da cui anche diversi obiettivi di ingaggio da perseguire.

Come evidenziato da Bollo (2024) questa visione dell’Audience Development ha segnato un punto di svolta importante per definire la cornice di senso di queste pratiche. Il paradigma collaborativo cui abbiamo fatto cenno in precedenza trova infatti riconoscibilità anche nel campo delle arti in senso pieno, secondo un approccio *crowdsourced*, in riferimento a 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» (p. 248).

Questo approccio inizia così ad entrare «nella grammatica progettuale delle istituzioni culturali e nell’agenda dei policy maker”» (ivi). Il punto di arrivo è quindi un approccio *integrato*, che mette al centro i pubblici ed è sorretto da una strategia e una visione sistematica di intervento che, come si è visto, necessita anche di uno sviluppo organizzativo interno, capace di sostenere processi che si situano entro un medio-lungo periodo.

Tuttavia va anche evidenziato che fin dall’inizio del suo diffondersi – data anche l’ampiezza strategica proposta dal programma Europa Creativa – il concetto di Audience Development si è caratterizzato per un’ambigua polisemia a seconda degli obiettivi, tra loro anche potenzialmente conflittuali, che metteva a tema: «dal Welfare Cultura all’innovazione di mercato, dall’inclusione sociale alla creazione di posti di lavoro qualificati, dall’accesso a categorie svantaggiate alla redditività del prodotto culturale» (Bollo 2024, p. 248).

In sintesi (ibidem) se da un lato si è generata una notevole sperimentazione, dall’altra ne è emersa una varietà di interpretazioni – a secondo degli attori, dei settori culturali e delle aree geografiche – graduate attorno a due estremi:

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 ideo-

logiche 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.

Si tratta a mio avviso di una polarizzazione interpretativa ancora esistente e che ha fatto emergere anche una certa resistenza all’uso stesso del concetto di Audience Development verso l’utilizzo in modo sempre più diffuso di quello di Audience Engagement e, in modo ancora più “intensivo” in termini di enfasi sul coinvolgimento dei pubblici, di partecipazione culturale. Termini questi ultimi due che anche questo libro adotta – come riferimento processuale delle pratiche di arte dialogica – in coerenza con un approccio più propriamente sociologico e che hanno fatto parte del vocabolario sviluppato nel progetto PG:DIYS.

Per mettere a fuoco questa prospettiva è importante soffermarsi su alcuni aspetti e su alcuni contributi in materia.

In primo luogo, il concetto di Audience Development è stato posto in discussione in diversi campi di studio in relazione alla tematizzazione stessa dell’essere audience per superare il rischio di una deriva interpretativa di tipo “paternalista”.

Fiske (1992), nel campo degli studi mediali, ha proposto di usare il termine di *audiencing* per potere indicare un processo attivo e dinamico del diventare audience. Reason e Londelof (2016), nel campo delle arti performative, hanno elaborato una definizione che mette al centro l’idea del “lavoro dello spettatore” e della “performatività” dell’essere pubblici. In questa prospettiva l’esperienza dei pubblici è connotata al contempo (Walmsley 2019) da una dimensione estetica, interpretativa, sociale e psicologica, e dovrebbe essere compresa come “atto di prendere parte”. Questo prendere parte viene anche spesso correlato al concetto di immersione che è al contempo emotiva e corporea e che può essere compresa come uno stato di flusso temporale e spaziale (Walmsley 2019; Reason 2010; Reason, Reynolds 2010).

In secondo luogo, l’utilizzo dei concetti di engagement e di partecipazione ci porta su un terreno più propriamente sociologico di comprensione dell’essere pubblici (Allegrini 2022), che mette a fuoco «le valenze esperienziali dell’essere spettatore e le implicazioni sociali del consumo culturale» (Paltrinieri, Parmiggiani 2016, p. 12). Uno sguardo di questo ti-

po è quindi orientato all'approfondimento dell'analisi «di contesto, di comportamenti e significati che qualificano l'esperienza spettoriale» (Gemini, Bartoletti, Brilli 2018, p. 44). Il consumo infatti, in prospettiva culturale, attiene alla sfera dell'esperienza, la quale implica una «costante dimensione riflessiva», e «si gioca prevalentemente su un piano simbolico e narrativo» (Paltrinieri 2004, p. 147). Il consumo è quindi un luogo “creatore di senso” (Douglas, Isherwood 1984), di produzione di significato in cui va colto l'agire stesso dei consumatori.

Una prospettiva di analisi di questo tipo si è ancora in modo prevalente ad un approccio di indagine centrato sulle pratiche (Bourdieu 1977; Schatzki *et al.* 2001), il quale superando la dicotomia tra agency e struttura, mette a fuoco l'interconnessione di differenti elementi che si sedimentano nei comportamenti: forme di espressione fisica, attività mentali, conoscenze pregresse che formano il modo di comprendere le cose e il mondo, emozioni e motivazioni, ma soprattutto le «cose e il loro uso sociale» (Reckwitz 2002, p. 249).

Pur nella varietà degli approcci, tanto che appare più corretto oggi parlare al plurale di teorie della pratica (Halkier, Katz-Gerro, Martens 2011), si può certamente evidenziare che il focus sulle pratiche permette di cogliere il sapere dei soggetti in relazione al “campo” (Bourdieu 1977) in cui agiscono, ma anche la riflessività che connota il loro agire. In tal senso non vi è in gioco solo un meccanismo di produzione e riproduzione delle pratiche, ma anche la possibilità di evoluzioni che passano per aggiustamenti e possibili alterazioni, ma anche resistenze. Come evidenziano Halkier, Katz-Gerro e Martens (2011, p. 10), il contributo specifico che le teorie della pratica possono apportare allo studio dei consumi culturali è il fatto che aiutano a cogliere «il processo performativo della vita sociale», che comprende anche l'agire di consumo, senza diminuire l'importanza della dimensione culturale in esso implicata.

Nella prospettiva quindi delle pratiche, come evidenziano Paltrinieri e Parmiggiani (2016, p. 31) «l'agire di consumo che sottostà all'essere spettatore» va compreso come “combinazione” tra struttura e agency. Ciò implica considerare tanto il “consumo di cultura”, quindi appunto la struttura sociale, la categorizzazione in gruppi sociali per comprendere come questi incidono sul consumo culturale e se quest'ultimo sia ancora o meno uno strumento sociale per la riproduzione dello spazio sociale e del sistema di differenziazione, tanto le “culture di consumo” (*ibidem*), ossia le dimensioni simboliche, emotive e la soggettività in gioco nella fruizione culturale.

Una riflessione sugli approcci di Audience Engagement e sull'essere pubblici deve necessariamente essere integrata anche con quanto elaborato nel campo delle scienze sociali in merito al concetto di capitale culturale

(Bourdieu 1986), ossia un insieme di disposizioni, saperi e abilità sviluppate attraverso diverse agenzie educative – la famiglia di origine, ma anche i contesti istituzionalizzati come quelle scolastico. Sono risorse che strutturano la competizione sociale, che influiscono sugli stili di consumo, ossia sulla formazione dei gusti e del consumo culturale, e questi a loro volta sulle dinamiche di distinzione e di riproduzione delle differenze sociali (Bourdieu 1983). Porre l'accento sul tema del capitale culturale permette di comprendere meglio anche la stessa categorizzazione di pubblici proposta nel quadro del programma Europa Creativa. Il tema, infatti, dall'avere o meno una percezione di sé come pubblici è indubbiamente correlata anche alla possibilità o meno di potere attraversare diversi campi di esperienza culturale e di sviluppare in tal senso anche capitale culturale. L'accesso alla cultura va quindi letto anche in questa prospettiva.

In merito a questo ultimo passaggio va evidenziato che nel campo degli studi sui consumi culturali si è nel tempo fatta strada un'analisi che, aggiornando la prospettiva bourdesiana sulla distinzione, evidenzia come il tratto saliente delle classi sociali alte, che possiedono sia capitale economico che culturale, non sia tanto il consumo culturale “elitario” quanto quelli di essere “onnivori” (Gans 2005), in grado di attingere ad un repertorio ampio e variegato di consumo. Come evidenzia Paltrinieri (2012, p. 65) questa interpretazione dell'agire di consumo va compresa alla luce dei tratti della cultura postmoderna in cui «vengono meno le gerarchie e criteri chiari di ordinamento, cadono le egemonie che determinano l'*habitus*, il gusto non appare più prodotto di quel processo ordinatore prima richiamato che è la distinzione». Per cui è «nell'ibridizzazione che gli onnivori culturali trovano la propria espressione» (ivi). Non solo, può anche tradursi in una “voracità” di consumo (Lizardo 2008) ad indicare anche la frequenza oltre che l'ampiezza della tipologia di consumo.

Se certamente è importante considerare oggi queste dinamiche per comprendere il comportamento del consumo culturale, tuttavia va anche evidenziato che è più nella capacità di appropriazione estetica (Bourdieu 1983) che agisce il capitale culturale in senso distintivo e non tanto nel tipo di consumo in sé (Terraneo 2010).

Tale capacità può essere ancor meglio compresa nel concetto di *capitale culturale incorporato*. Ossia quelle disposizioni che nel tempo si sono interiorizzate a livello sia corporeo che mentale e che oggi più che funzionare in termini di distinzione sul piano “ostentativo” si giocano maggiormente in «una capacità di appropriazione simbolica o indiretta dei prodotti culturali» (Gemini, Bartoletti, Brilli 2018), ossia come «capacità relativa di apprendere, padroneggiare e manipolare principi di percezione artistica e di classificazione sempre più astratti e formali» (Lizardo 2008, p. 14). Sono in

definitiva capacità «necessarie alla fruizione qualitativa» (De Biase 2017, p. 76), e che rendono i pubblici «in grado di compiere il “lavoro” di appropriazione, decodifica, interpretazione e negoziazione che ogni prodotto culturale richiede, sia esso di tipo estetico, informativo, emotivo» (ivi, p. 76).

Se nell’esperienza culturale ci sono in gioco capacità di appropriazione, decodifica e risignificazione stessa dell’esperienza, va recuperato un altro importante concetto, che riprenderò in modo più approfondito nel secondo capitolo, quello di capacità culturali collegate ai processi di immaginazione sociale. In particolare, possiamo rifarci alla capacità di aspirare (Appadurai 2011), una meta-capacità culturale che concerne il modo in cui gli esseri umani mettono in gioco il loro stesso futuro prefigurando una possibilità di cambiamento (Allegrini 2020). Un cambiamento che si gioca sul piano della trasformazione dei repertori culturali e cognitivi, della generazione di nuovi e diversi significati e dell’istituzione di nuove possibilità di senso e di azione.

In prospettiva sociologica va in terzo luogo considerato quanto elaborato in merito all’interpretazione dell’agire partecipativo nel contesto mediale. Un concetto cui è utile rifarsi è quello delle comunità interpretative «capaci di produrre significati a partire dalla consapevolezza di essere audience e dalle pratiche legate all’esserlo» (Boccia Artieri 2012a, p. 80). Le comunità interpretative vanno comprese non solo sul piano dei processi di produzione o riallocazione di significati attraverso attività discorsive, ma anche nei termini di una dinamica di co-implicazione tra narrazione e interazione giocata sulla “performatività” (Boccia Artieri 2012a; cfr. Abercrombie, Longhurst 1998). In questo contesto (ibidem) va collocata una comprensione della stessa partecipazione. Di particolare interesse, è l’invito a considerare se e in che modo, i significati e i prodotti – sia quando elaborati dal “basso” che tramite la rielaborazione di contenuti “mainstreaming” – diano forma a una “nuova semantica”, a «nuove forme simboliche che ci permettono di fare esperienza dei contenuti mediiali in modo differente così come generare differenti categorie interpretative della nostra società» (ivi, p. 463). La rete permette quindi delle forme di partecipazione in una cultura mediale che vanno collocate (ibidem) entro l’opportunità di una doppia riflessività: una riflessività nella connessione, che coincide con l’osservazione di come gli altri ci osservano attraverso i contenuti mediiali, e la riflessività sulla connessione, relativa quindi alla relazione sociale che si è sviluppata, alla sua qualità. Le comunità interpretative e di pratica, non sono quindi «caratterizzate da pura adesione o appartenenza a-problematica ma richiedono confronto ed impegno e un’elaborazione del senso dipendente dallo stare in relazione con gli altri anche attraverso la produzione/consumo di oggetti culturali» (ivi, p. 86).

In chiave sociologica – e in linea con quanto presenteremo come caso studio in questo libro – possiamo inoltre collocare la comprensione dell’esperienza culturale osservando la natura performativa e comunicativa delle pratiche artistiche (capitolo 2), ossia dell’arte come sistema sociale (Gemini, 2003). Entro questa prospettiva lo spettacolo è osservabile come «luogo che vede insieme attori-performer e spettatori-partecipanti fusi insieme in una rinnovata forma comunitaria» (p. 70). A fuoco cioè vi è la performance culturale (Turner 1986) come luogo di osservazione del rapporto individuo e società (Schechner 1988) e come evento comunicativo (Gemini, 2003).

Tornerò sul legame tra performance ed esperienza nel secondo capitolo con un affondo sulla dimensione sociale e politica della corporeità in gioco, qui mi limito ad evidenziare che questa natura performativa e comunicativa va letta anche alla luce della consapevolezza postmoderna che l’arte della performance ha incorporato nei suoi procedimenti in merito all’esistenza di «flussi comunicativi» e all’idea «della conoscenza come partecipazione creativa» (Gemini 2003, p. 70), che si nutre di meccanismi di auto-riflessività.

Questa dinamica riflessiva e relazionale va osservata anche nel contesto della contemporanea società in rete. Da un lato, infatti, le forme di partecipazione sociale mutano, basandosi sempre meno su forme di appartenenza a gruppi coesi e stabili e sempre di più su forme di appartenenza a reti molteplici e parziali (Rainie, Wellman 2012). Dall’altro la diffusa cultura della connessione nutre un “protagonismo comunicativo” dato dalla «diffusione e accumulazione di pratiche che consentono di raccontarsi ed autorappresentarsi e di essere esposti ai commenti di queste narrazioni prodotte» (Bentivegna, Boccia Artieri 2019, p. 21).

Tornando agli approcci di Audience Development possiamo intercettare le tracce di uno spostamento interpretativo dell’essere pubblici e della relazione messa al centro tra questi e le organizzazioni e istituzioni culturali.

Oggi, nel dibattito sul tema dell’Audience Development si sta facendo sempre più strada una prospettiva (Allegrini 2022) che non si limita a considerare come un’organizzazione può avvicinare dei pubblici o svilupparne di nuovi, ma è attenta a un più complesso insieme di relazioni, secondo un approccio di Audience Engagement, inteso come vera e propria “filosofia” (Walmsley 2019, p. 10), sostenuta da un *ethos audience-centric*.

Tale approccio (ibidem) declina la relazione tra organizzazioni culturali e i pubblici, ma anche tra organizzazioni, artisti e pubblici, in termini radicalmente orizzontali, in cui i pubblici non sono semplicemente il “focus” delle organizzazioni per sviluppare strategie di AD, ma sono *partner* in un *processo di scambio* che avviene nel campo culturale e artistico. In tal

senso questa prospettiva propone di combinare tra loro il mantenimento di una “visione a guida artistica” nei processi di *engagement* (Walmsley 2019, p. 173) – riconoscendo all’arte un ruolo “sfidante” sul piano dell’esperienza culturale –con l’idea che i pubblici siano gli stakeholder primari delle organizzazioni culturali e infine con l’importanza di processi, attraverso l’arte, di empowerment e di “emancipazione” come spettatori (Rancière 2007).

Questo tipo di prospettiva si distingue da quella *audience focussed* che vede le diverse figure di un’organizzazione coinvolte in attività di programmazione in modo che le decisioni sul piano artistico abbiano un focus di attenzione sui pubblici, per cui l’arte è commissionata, prodotta, curata, promossa avendo i pubblici realmente in mente, ma come stakeholder passivi (ibidem). Si distingue anche da un approccio totalmente “audience-led” che è prevalentemente basato sul ruolo “guida” dei pubblici nei processi anche di *decision-making* e di sviluppo strategico dell’organizzazione (ibidem).

Si tratta piuttosto di un approccio basato sul radicamento di una *cultura dell’engagement* che vede le organizzazioni e i loro spazi artistici come dei «forum sociali in cui i pubblici possono interpretare collettivamente, e generare collaborativamente un valore culturale intrinseco» (Walmsley, p. 234). Il ruolo giocato tanto dalle artiste che dalle organizzazioni culturali è quello di «facilitare questi processi di co-produzione di significati, attraverso lo sviluppo di poteri e capacità interpretative e immaginative così come di co-creazione sia dell’esperienza che del valore artistico» (ivi).

Ritengo importante una prospettiva di questo tipo in quanto enfatizza due aspetti in particolare. In primo luogo, supera un approccio di Audience Development che rischia di essere schiacciato sulla “categorizzazione” dei pubblici” e su una visione monolitica del concetto di pubblico, perdendo di vista la complessità della fenomenologia della partecipazione. In merito, Bollo (2014), sottolinea quanto sia importante superare anche l’idea di semplici destinatarie che sono già parte di una comunità che ha aderito, implicitamente, ad un patto, e per cui chi non è dentro a quel patto è un “non pubblico”. Al contrario, chi è già pubblico dovrebbe essere maggiormente compreso al di là del profilo sociodemografico e inoltre andrebbe considerato che possono esistere diversi modi di essere pubblico, diverse motivazioni e bisogni che nel tempo possono cambiare, diverse soggettività e un insieme di aspetti cognitivi e simbolici costantemente in gioco.

In secondo luogo, supera la visione “paternalista” già accennata perché chiama in causa, in modo riflessivo, le stesse organizzazioni, affinché si ripensino come parte di una molteplicità di relazioni – con i pubblici, le organizzazioni culturali, gli artisti e le artiste – posizionando l’Audience Engagement entro un modello ricorsivo e circolare di generazione di valore

(Walmsley 2019) grazie all'attivazione di esperienze culturali significative, a forme di apprendimento e crescita reciproci. L'Audience Engagement così declinato apre la strada a processualità più autenticamente partecipative.

Questa prospettiva come vedremo è stata quella sperimentata nel progetto PG:DIYS, sia sul piano dell'approccio metodologico di ricerca che nelle attività del progetto.

## 1.5. La dimensione dell'agency nelle arti partecipative

Nell'aver inquadrato il tema dell'ingaggio dei pubblici sul piano dell'esperienza culturale abbiamo evidenziato come di fatto al centro vi sia l'idea che i pubblici siano una componente attiva delle relazioni messe in gioco. Andando ora ad osservare in che termini questa relazione viene coltivata e promossa risulta importante portare l'attenzione su come viene tematizzata, anche operativamente, la dimensione dell'agency nelle pratiche di promozione della partecipazione culturale, anche al fine di superare il rischio di retoriche della partecipazione.

La dimensione di agency incorporata e riprodotta nelle pratiche partecipative è al centro degli studi della partecipazione (Paltrinieri, Allegrini 2020) da cui ritengo utile partire.

Un primo contributo, in questo campo di studi, concerne la distinzione tra una *partecipazione inclusiva* e una *partecipazione significativa* (Geißel, Joas 2013, p. 22). Dove la prima fa riferimento alle dinamiche dell'*accesso* di stakeholder e gruppi sociali specifici e minoranze, mentre la seconda alla definizione dell'*agenda setting* e alla trasformazione delle preferenze dei partecipanti in policies, ossia alla capacità dei cittadini di produrre cambiamenti significativi nelle politiche pubbliche (Sorice 2021).

Se pure da un lato va evidenziato che le innovazioni democratiche per essere partecipative dovrebbero «abilitare contemporaneamente sia la partecipazione inclusiva che quella significativa» (Sorice 2021, p. 152), va evidenziato come sia spesso presente una tensione tra queste dimensioni in riferimento alle diverse pratiche partecipative.

Nell'ambito dei media studies Carpentier (2010) distingue tra una lettura massimalista e minimalista della partecipazione, ponendo l'attenzione su tre scale, quella dell'*accesso*, inteso come un “acquisire presenza”, quella dell'*interazione*, ossia creazione di “relazioni socio-comunicative” e infine quella della *co-decisione*, che abbraccia la possibilità di influenzare contenuti e struttura. La proposta di Carpentier prende le mosse dall'articolazione a suo tempo elaborata da Arnstein (1969, p. 216), che enfatizza la partecipazione come “categoria del potere” delle cittadine.

L'autrice ha elaborato una definizione della partecipazione per scale diverse di potere. In sintesi, si va da una scala della «non-partecipazione», che situa le cittadine in un ruolo del tutto passivo, e che è finalizzata a fare accettare ed ottenere il consenso su scelte e progetti già in realtà decisi dall'amministrazione, ad un livello di consultazione/concertazione in cui rientrano processi finalizzati al miglioramento dei progetti e delle scelte da effettuare, ma che non conferiscono reali poteri alla cittadinanza permanendo la fase decisionale di esclusiva competenza di figure esperte. L'ultimo livello è quello invece della «Partecipazione attiva e dell'empowerment» – visti non solo come un mezzo per raggiungere uno scopo, ma come parte dei fini – che prevedono il diretto coinvolgimento nei processi decisionali.

Proprio prendendo a riferimento quanto elaborato da Arnstein, nel campo più specifico delle arti performative Brown *et al.* (2011) propongono un *audience development spectrum* che distingue tra due principali fasi. La prima, definita come “ricettiva”, si declina in due macro-tipologie di attività: spettatorialità in senso stretto; abilitazione dell’engagement attraverso attività di tipo educativo ma anche attività che in generale favoriscono la dimensione esperienziale. Una fase invece definita come più propriamente “partecipativa” che prevede tre principali tipologie di attività: a) *crowd sourcing*, che indica la possibilità di contribuire attraverso diversi strumenti con idee e contenuti creativi, ma in relazione ad un “prodotto artistico” già definito; b) co-creazione che coincide con le pratiche artistiche partecipative, prevedendo la possibilità di contribuire ad un processo di creazione artistico curato da un professionista; c) attività che coincidono con l’idea dell’audience come artiste, la quale prevede un controllo del processo e dell’esperienza artistica da parte dei pubblici stessi. Queste tre tipologie di attività corrispondono a loro volta a tre livelli diversi di controllo creativo: curatoriale, interpretativo e inventivo.

Questi diversi gradienti della partecipazione sono stati da Bollo (2014) sistematizzati in termini di progettazione culturale, distinguendo due principali fasi progettuali, tra loro consequenziali. La prima è quella di *reach* (o meglio di *outreach*) tesa a raggiungere, avvicinare quei pubblici attuali o potenziali attraverso strategie di tipo prevalentemente promozionale e comunicativo, con obiettivi sia di ampliamento, ma anche di diversificazione dei pubblici. La seconda, è quella di *engage* e si concentra sull’attivazione di un «contesto significativo di fruizione, di interazione, di partecipazione e di esperienza» (ivi, p. 172). Viene fatta rientrare qui un’ampia gamma di attività, da quelle educative fino ad attività di co-curatela, o co-creazione, ma anche forme di comunicazione peer to peer.

Alla luce di quanto fin qui presentato, come ho altrove proposto (Allegrini 2022), le fasi di *outreach* ed *engagement* si possono collegare a diversi obiettivi ed attività.

Un primo obiettivo è quello *dell'abbattimento di barriere materiali e simboliche* cui corrispondono attività di tipo informazionale, comunicativo, una complessiva attenzione all'organizzazione di tempi e spazi dell'offerta culturale, ma anche un'importante attività di “decentramento” delle organizzazioni culturali e istituzionali in termini di *prossimità relazionale*. Un decentramento di sguardo in relazione ai territori e alle comunità. In definitiva una postura riflessiva in chiave anche di progettazione culturale. Significa investire da un lato in attività di conoscenza del territorio, anche in vista della promozione di reti in grado di dare vita a nuove possibilità di ingaggio nei territori. Dall'altro lavorare sulla dimensione spaziale in senso stretto in termini di accessibilità, sul come viene complessivamente organizzato lo spazio anche in relazione agli elementi simbolici che lo connotano e che chiamano in causa il come si possa generare nel tempo un “senso di appartenenza” perché possano diventare luoghi significativi per il proprio ambiente di vita, producendo nel tempo un “senso del luogo”.

Un secondo obiettivo coincide con quello di *capacitazione culturale*. Qui rientrano a pieno le attività di *mediazione*, ossia le attività di formazione dei pubblici, incontri pre e post spettacolo in dialogo con l'artista, le “scuole dello spettatore” che spesso coinvolgono le istituzioni scolastiche, laboratori e workshop promossi dai dipartimenti educativi ormai presenti in molte istituzioni culturali, fino alla creazione di contesti predisposti a facilitare l'immersione in un'esperienza culturale e artistica. Si innesta in questa direzione un terzo complementare obiettivo di *cura e sviluppo di relazioni*, nella prospettiva della cultura dell'engagement già delineata e che vede come soggetti di questa relazione sia l'organizzazione culturale, che i pubblici, le comunità, l'artista.

Ritengo importante comprendere la mediazione, alla luce di quanto appena affermato, anche propriamente come *mediazione basata sull'arte*, che pone al centro *le arti come contesto e dispositivo in sé di mediazione tra sguardi e soggettività*. In queste pratiche centrale diviene una riflessione sulle figure della mediazione, tra queste anche quella dell'artista. Usando le parole di Papastergiadis (2012, pp. 11-12), questa comprensione del ruolo dell'artista può essere inquadrata come uno «spostamento dalla posizione dell'artista come produttrice a quella dell'artista come collaboratrice nella costruzione del sapere sociale». I processi di partecipazione culturale, se collocati entro questa visione, possono anche diventare (Susan Ashley 2014, p. 216) «un processo di generazione, miglioramento o riparazione delle relazioni tra istituzioni della cultura e società nel suo complesso». Nel prossimo capitolo verrà approfondito proprio questo sguardo sulla dimensione relazionale e su come viene messa in gioco, in particolare nelle arti partecipative, e sulla valenza e le ricadute etiche e politiche di questa relazione.

## 2. La dimensione trasformativa delle arti tra esperienza estetica ed orizzonti etico-politici

### 2.1. Valore culturale e impatti sociali: un dibattito (ancora) aperto

Il dibattito sugli impatti sociali delle arti risulta essere ancora oggi aperto e soggetto a riflessioni che interessano più e diversi livelli. Quello epistemologico, politico e delle politiche, metodologiche.

In questa prima parte del capitolo ci si sofferma in particolare sui primi due livelli e le relative questioni di fondo e nel capitolo successivo, in connessione alla ricerca presentata in questo libro, su quello metodologico.

Un primo importante elemento da evidenziare concerne l'attenzione nel dibattito sul *valore culturale* prima ancora che sugli impatti sociali delle arti. Discutere del valore culturale implica ragionare su paradigmi ed epistemologie entro cui trattare poi il tema degli impatti sociali.

Come nota Walmsley (2019) la questione del valore culturale si presenta tuttavia come un “problema contorto” – a *wicked problem* – manca ancora di una formulazione definitiva, è sintomo e si lega ad altre questioni, difficilmente si presta a soluzioni chiaramente testabili.

Questa complessità del tema va quindi presa come dato di contesto, riconoscendo questo ambito di indagine come un'area di riflessione e ricerca di per sé “scomoda” e che necessita, ancora, di elaborazioni di quadri teorico-analitici e di sperimentazioni metodologiche, più che di approcci normativi – cosa è o come dovrebbe essere definito – al valore culturale. Questa consapevolezza ha guidato anche la ricerca stessa presentata più avanti in questo volume.

Dati questi presupposti è utile partire con l'evidenziare che il concetto di “valore”, associato a “cultura” e alle pratiche artistiche presenta ancora declinazioni contrastanti e divergenti. Come ancora nota l'autore, al cuore, infatti, del dibattito sul valore culturale vi è un antico dualismo tra econo-

mia ed estetica e in modo complementare tra valore strumentale e intrinseco delle arti. È bene brevemente ricordare (Holden 2004) che il valore intrinseco si riferisce tipicamente all'arte per l'arte ed è strettamente legato al contenuto artistico e può essere considerato la parte essenziale dell'esperienza culturale. È usato per descrivere l'effetto soggettivo, intangibile, dell'arte sulle persone. Il valore strumentale indica invece il legame tra cultura (strumento) e il raggiungimento di finalità economiche e sociali.

In merito Taylor (2015) evidenzia come nel mondo anglosassone<sup>1</sup> gli anni '80 abbiano visto un'incorporazione delle logiche economiche nella difesa delle politiche pubbliche per le arti e la cultura (Myerscough 1988), per poi averle ulteriormente sviluppate negli anni '90 e nei primi anni 2000.

Ne è derivato non solo «un'esito politicamente tutt'altro che accettabile» (Taylor 2015, p. 23) ma anche la necessità di mettere a fuoco uno specifico valore culturale, necessità che tuttavia si trova impigliata in un paradossale dilemma, esemplificato in questi termini da Williams:

Più e più volte, i difensori di tali valori si trovano di fronte al dilemma: o rifiutano di quantificare il valore in questione – col risultato che esso scompare del tutto dal computo complessivo – oppure cercano di attribuirgli una qualche quantità, finendo così per travisare ciò di cui realmente si occupano, e perdendo comunque quasi sempre la discussione, poiché il valore quantificato non è sufficiente a far pendere la bilancia (Williams 1993 [1972], pp. 88-89).

L'incorporazione delle logiche economiche nelle argomentazioni relative alle politiche pubbliche delle arti (Taylor 2015) va letta alla luce della diffusione dell'agenda neoliberista e della sua pervasività sia come tecnica di governo che come forma di razionalità globale centrata sul capitale discussa nel primo capitolo. Sul piano filosofico ha radici lontane nella dottrina dell'utilitarismo che ha visto assumere un ruolo dominante nella valutazione e selezione delle politiche pubbliche nel Regno Unito, con una lunga tradizione tanto a livello di politiche pubbliche che di filosofia politica (Taylor 2015), traducendosi poi in un utilitarismo nel contesto delle politiche culturali (ivi; cfr. Bennett 1998). È a partire da questa incorporazione che oggi il dilemma formulato da Williams è tornato con vigore al centro tanto del dibattito accademico che nel campo delle politiche pubbliche e del sistema delle arti in generale.

---

<sup>1</sup> Gran parte del dibattito – nel contesto occidentale ed europeo – tanto sul tema del valore culturale, degli impatti sociali delle arti, così come delle arti partecipative ha origine nel mondo anglosassone. Più recente, a partire dagli anni 2000, è riscontrabile un dibattito ed una letteratura di riferimento che da quella matrice trae origine, in particolare sul tema del welfare culturale (cap. 1).

Ciò che è nuovo e ancora rilevante nel dibattito non è tanto la discussione sul valore culturale in sé, quanto sul più recente, crescente e diffuso, «tentativo da parte di politici, funzionari delle pubbliche amministrazioni, policy-maker e accademici stessi di *misurare* il valore culturale al fine di calcolare il ritorno sull'investimento pubblico per orientare future decisioni di finanziamenti» (Walmsley, p. 93).

Come osservato in altre ricerche<sup>2</sup> questo aspetto è oggi considerato una questione centrale per molte organizzazioni culturali in Italia, soprattutto alla luce di politiche di austerità culturale, di riduzione dei finanziamenti pubblici e di maggiore dipendenza da bandi che a loro volta definiscono il raggiungimento di alcuni scopi sociali a discapito di altri incidendo sulla complessa relazione tra autonomia ed eteronomia del sistema delle arti e sul piano politico e delle politiche.

Come nota inoltre Reeves (2002, p. 36)<sup>3</sup> organizzazioni artistiche, che spesso si definiscono in base a valori culturali e/o sociali piuttosto che a semplici ritorni economici, affrontano diverse sfide nel cercare riconoscimento e legittimazione per il loro operato. È interessante notare (Taylor 2015) come questa riflessione abbia trovato più di recente eco sul piano degli effetti corrosivi dello schema utilitarista sulle culture professionali e sul concetto stesso di professionalità. Le attività professionali che perseguono un “fine” specifico vedono i propri scopi privati di legittimità di fronte al giudizio utilitarista, che le costringe a giustificarsi solo attraverso i “mezzi”, in una posizione difensiva.

La questione era stata già a suo tempo posta in modo rilevante da Matarasso (1996, p. 2). L'autore osservava infatti come la valutazione degli impatti delle arti fosse una questione essenzialmente politica, in quanto relativa a quali sistemi di valore venissero seguiti definendo ciò che verrà o non verrà misurato. Partendo dal presupposto che il processo di definizione di valore è parte essenziale del processo di creazione della realtà, traducendosi in tale prospettiva nel rendere visibili le cose che nominiamo, e invisibili quelle che non vengono nominate, Matarasso poneva in chiave politica, in uno dei suoi primi studi sul tema, alcune importanti domande: quali sistemi di valore vengono utilizzati per stabilire i parametri di riferimento rispetto ai quali valutare il lavoro, e chi ha il potere di definire qualità, valore e significato?

---

<sup>2</sup> Questo tema è emerso nelle interviste e focus group della ricerca, ancora in corso, implementata dall'Università di Bologna e l'Università di Urbino nell'ambito del progetto PRIN- PNRR “Cultural Welfare Ecoseystm for cultural Wellbeing”. Si veda: <https://site.unibo.it/cultural-welfare-ecosystems-wellbeing/it>.

<sup>3</sup> Disponibile online: [www.artscouncil.org.uk/news/publicationsindex.html](http://www.artscouncil.org.uk/news/publicationsindex.html)

A tal fine l'autore evidenziava la necessità di non eludere la valutazione in sé, ma di riposizionarla nel quadro del ruolo fondamentale che le arti hanno nella e per la società (Matarasso 1996, p. 3):

Ma fare arte è anche un modo per creare realtà; quindi, gli artisti non dovrebbero sentirsi intimiditi dal confrontarsi con i processi di valutazione e analisi. Al contrario, dovrebbero sentirsi fiduciosi di possedere un nuovo modo di pensare e un diverso sistema di valori, che può aiutarci ad affrontare l'elaborazione delle politiche in modo più completo rispetto al passato. La creatività riconosce ed esplora il valore della soggettività e la legittimità di prospettive differenti. Attraversa confini sociali e politici, permettendoci di rispondere in modo diverso e di compiere quei salti immaginativi così vitali per la risoluzione dei problemi.

Entro questa prospettiva evidenziava la necessità di superare l'imperante riduzionismo economico a favore della comprensione dei benefici sociali della partecipazione culturale in termini di sviluppo e coesione sociale per una società fondata sulla fiducia e creativa (Matarasso 1996; 1997) dando in tal senso indicazioni anche per le politiche culturali.

La stretta relazione tra la questione del valore culturale – inteso come sistema di valori applicato alla cultura e le arti – e le politiche culturali è posta in evidenza anche da Holden (2004). L'autore osserva in merito come i discorsi che descrivono il valore della cultura siano per lo più polarizzanti (p. 25). Alla contrapposizione tra *valore intrinseco* vs. *valore strumentale*, emerge di frequente la polarizzazione tra *eccellenza* vs. *accesso alla cultura*, dove il valore intrinseco è cioè usato anche per definire la qualità in sé dell'arte e la sua «eccellenza» (Holden, Baltà 2012, p. 6). In secondo luogo, il discorso sulla relazione strumentale/intrinseco tende a polarizzarsi anche su linee di classe: valori estetici per le classi medie, esiti strumentali per gli svantaggiati.

Un terzo aspetto attiene al modo di inquadrare il rapporto tra chi produce e pubblici della cultura: troppa concentrazione sugli impatti minimizza il ruolo di artista a favore del pubblico e una concentrazione sui valori intrinseci tende a mettere l'artista in posizione centrale a discapito dei pubblici.

La questione “intrinseco-strumentale” – il sistema di valori cui dà forma, e le modalità con cui viene resa operativa da parte di policy-makers, istituzioni ed organizzazioni culturali – ha quindi anche significative ricadute sulla promozione stessa della partecipazione culturale. In merito, nel primo capitolo si è infatti evidenziata l'importanza di guardare all'audience engagement come processo partecipativo teso ad evitare visioni sia paternaliste che “top down” a favore della creazione di un ecosistema di ruoli e

relazioni orizzontali che riguarda più attori – organizzazioni, artiste e artisti, comunità, pubblici – centrate sullo scambio e la reciprocità (Walmsley 2019).

Alla luce di queste considerazioni si può comprendere la rilevanza di una terza categoria di valore (Holden 2004) richiamata in letteratura come “valore pubblico”. Si può sintetizzare come *valore istituzionale*, e si riferisce al modo in cui le organizzazioni culturali sono al servizio del loro pubblico. Il valore pubblico è emerso come concetto per andare oltre un approccio tecnocratico e *target-driven*, tipico del new public management già richiamato in questo lavoro. Si riferisce quindi al modo in cui l’organizzazione si comporta, in particolare quando interagisce con i pubblici, cittadine, territorio. Rientra qui per le pubbliche amministrazioni del campo culturale il tema di accountability e per le organizzazioni culturali quello della responsabilità sociale già richiamata nel primo capitolo.

Anticipando quanto verrà evidenziato in merito alla ricerca e i suoi esiti, ritengo qui importante evidenziare che il superamento di quelle polarizzazioni prima richiamate, che tendono a gerarchizzare e riprodurre visioni paternaliste, si gioca nel riconsiderare la stessa produzione di valore intrinseco come esito della combinazione di queste diverse categorie di valore. Questo implica riconoscere al contempo che è esito sia della specifica relazione tra artista, audience, pubblici e comunità – e nell’esperienza estetica-sensoriale che ne emerge come avrà modo di chiarire più avanti – sia più complessivamente da quel modo di agire in chiave di ecosistema basato su processi di scambio dialogico tra organizzazioni, artiste, pubblici e comunità.

Per concludere questa disamina di temi e prospettive al centro del dibattito sul tema del valore culturale, ritengo importante porre in evidenza che i diversi modi con cui il tema del valore culturale si interseca con il piano politico e delle politiche culturali si innestano su una dimensione centrale tanto per la sfera politica che della ricerca, ossia l’organizzazione del sapere (Walmsley 2019, p. 93):

Al centro dei dibattiti sulle politiche culturali si trova l’annosa tensione tra valore intrinseco e valore strumentale, mentre al cuore delle discussioni politiche risiede una gerarchia apparentemente irriducibile del sapere, in cui i risultati qualitativi sono generalmente subordinati ai dati quantitativi, considerati in modo diffuso come l’unica “prova” adeguata e sufficiente per misurare l’impatto (o il rapporto costi-benefici) delle attività artistiche e culturali.

Quale organizzazione del sapere viene legittimata – attraverso quali categorie e sistemi e “premesse” di valore – incide come si diceva su ciò che

verrà o non verrà misurato, su ciò che verrà o meno nominato come impatto significativo, in definitiva, sull'epistemologia che sorregge il discorso sul valore culturale e pertanto anche sulle stesse metodologie di ricerca in questo campo.

Quanto fin qui evidenziato sollecita quindi una messa a fuoco di categorie ed orizzonti di senso entro cui collocare la relazione tra arte, la componente partecipativa-dialogica e gli effetti trasformativi, non tanto per colmare la lacuna normativa evidenziata da Bishop in merito a cosa è o meno la qualità della componente relazionale propria delle arti partecipative (anche se in parte ci torneremo), ma per definire ancor prima un *posizionamento* da cui costruire uno sguardo e una comprensione degli effetti trasformativi delle arti. Nei paragrafi che seguono si va a comporre via via una mappa di lettura delle dimensioni sociali e politiche che definiscono a mio avviso il terreno di comprensione degli effetti trasformativi delle arti. Come si potrà osservare, vengono proposte prospettive di lettura che attengono le arti in generale, ma anche nello specifico quelle socialmente ingaggiate e centrate su una dimensione partecipativa-dialogica. Verrà inoltre proposto – in dialogo con la ricerca presentata nei prossimi capitoli – un approfondimento in merito al campo delle pratiche di danza e alla centralità del corpo come luogo e dispositivo di agency, di nuove significazioni e relazioni sociali.

## **2.2. Arti dialogiche e produzione di sfera pubblica**

Nel dibattito attorno alla relazione tra arti e impatti sociali una questione ancora oggi oggetto di analisi critica attiene la relazione tra dimensione estetica, etica e politica nel contesto delle arti socialmente ingaggiate, siano esse di tipo “community-based”, dialogiche e centrate su processi di co-creazione. Bishop (2012) in merito critica la svolta sociale ed etica (Dews 2002) delle arti, osservando come l'enfasi su una «identificazione compassionevole» che caratterizza il discorso attorno all'arte partecipativa, si traduca in «un'etica dell'interazione interpersonale» a discapito di una «politica della giustizia sociale» (Bishop 2012, p. 25). L'identificazione empatica sottolinea l'autrice, è al cuore della critica di alcuni autori, come i filosofi Alain Badiou, Jacques Rancière e Slavoj Zizek. In particolare, osserva ancora l'autrice, il fulcro di questa critica è attorno al rischio di trasformare l'enfasi sul dialogo basato sul consenso, in una «nuova forma repressiva» o ancora, in riferimento a Rancière, in un rischio di collasso del dissenso artistico e politico in nuove forme di ordine consensuale.

La relazione quindi tra estetica, etica e politica è osservata attraverso la polarizzazione tra consenso e dissenso e, riteniamo, che questo punto di osservazione intercetti e ponga, più a fondo, il tema del ruolo delle arti nella istituzione di spazi e sfere pubbliche (Allegrini 2020)<sup>4</sup>, anche alla luce delle dinamiche sociali descritte nel primo capitolo.

In merito Mouffe (2007; 2008) pone la domanda se e in che termini l'arte possa giocare un ruolo critico nel contesto del «nuovo spirito del capitalismo» (Boltanski, Chiapello 2014), che vede artiste e operatrici culturali trasformate in una risorsa necessaria alla produzione capitalista, tema che abbiamo già anticipato:

Le strategie estetiche della controcultura – la ricerca di autenticità, l'ideale dell'autogestione, l'esigenza anti-gerarchica – sono ora utilizzate per promuovere le condizioni richieste dall'attuale modalità di regolazione capitalista, sostituendo il quadro disciplinare tipico del periodo fordista. Oggi, la produzione artistica e culturale gioca un ruolo centrale nel processo di valorizzazione del capitale e, attraverso il 'neo-management', la critica artistica è diventata un elemento importante della produttività capitalista (Mouffe, 2008 p. 7).

Mouffe si dichiara convita che sia ancora possibile, seguendo lo sguardo offerto da Andre Gorz, filosofo il cui contributo si intreccia con la critica sociale, e che trovo particolarmente significativo per le riflessioni che muovono questo libro attorno al tema “valore culturale”:

Quando l'auto-sfruttamento assume un ruolo centrale nel processo di valorizzazione, la produzione di soggettività diventa il terreno del conflitto principale. Le relazioni sociali che sfuggono alla presa del valore, all'individualismo competitivo e allo scambio di mercato, fanno apparire quest'ultimo – per contrasto – nella sua dimensione politica, come un'estensione del potere del capitale. Diventa così possibile un fronte di resistenza totale a questo potere. Esso necessariamente deborda dal terreno della produzione di conoscenza verso nuove pratiche di vita, di consumo e di appropriazione collettiva degli spazi comuni e della cultura quotidiana (Gorz 2004, p. 209).

In tale contesto l'autrice (ivi) evidenzia come sia «necessario ampliare il campo dell'intervento artistico, intervenendo direttamente in una molte-

---

<sup>4</sup> In questa sede non vi è la pretesa di una esaustiva trattazione del concetto di sfera pubblica e delle diverse relative teorie. Non è oggetto di questo libro lo specifico studio di questo concetto. Tuttavia, è un orizzonte di frequente evocato nella sua relazione con il campo delle arti. A tal fine si fa riferimento ad alcuni spunti di riflessione che permettono di comprendere in che senso sia possibile prefigurare il legame tra arti e sfera pubblica.

plicità di spazi sociali, al fine di opporsi al programma di mobilitazione sociale totale del capitalismo. L'obiettivo dovrebbe essere quello di minare l'ambiente immaginario necessario alla sua riproduzione». Ossia, continua ancora (ivi; cfr. Holmes 2016): «L'arte può offrire alla società un'occasione per riflettere collettivamente sulle figure immaginarie da cui dipende per la propria coerenza, la propria autocomprendensione».

Per posizionare in chiave critica l'arte rispetto a quell'ambiente immaginario è necessario cogliere quella che è la cifra oggi centrale di un'epoca segnata dalla “post-politica”, ossia dalla difficoltà ad affrontare i problemi che riguardano la società in termini politici: «Contrariamente a ciò che vorrebbero farci credere gli ideologi neoliberali, le questioni politiche non sono meri problemi tecnici da risolvere attraverso l'intervento di esperti [...] Le questioni propriamente politiche implicano sempre decisioni che richiedono una scelta tra alternative in conflitto» (Mouffe 2008, p. 8; cfr. Mouffe 2005).

In tale prospettiva per Mouffe lo spazio pubblico non è esito di un “consenso tecnico” generato da processi deliberativi (Habermas 1981), piuttosto un'arena agonistica, ossia uno spazio di lotta attorno alle relazioni di potere che strutturano la società (Mouffe 2007, p. 3). Abbiamo già visto come una delle critiche mosse al diffondersi di pratiche partecipative, anche spesso sostenute da parte delle istituzioni, sia relativa alla tecnicità e in modo complementare alla de-politicizzazione della partecipazione stessa e delle questioni che tramite essa vengono affrontate. In linea con questa critica la visione proposta da Mouffe evidenzia la necessità di una partecipazione tesa a porre in questione la natura egemonica propria di ogni ordine sociale (ivi) e che, come tale, riconosce nel conflitto – nella componente antagonista – il terreno di costruzione di arene pubbliche agonistiche in cui le divergenze non vengono reciprocamente annullate.

Per Mouffe (2007, p. 6), la comprensione della lotta politica in termini agonisti e antagonisti, permette di «comprendere il ruolo cruciale della dimensione culturale nell'istituzione di un'egemonia e capire perché le artiste possano svolgere un ruolo importante nel sovvertire l'egemonia dominante», il suo carattere repressivo, ma anche «contribuire alla costruzione di nuove soggettività».

Il consenso come restringimento dello spazio del “politico” è evidenziato anche da Rancière (2010 p. 69), da contrastare con processi di soggettivazione politica intesi come «capacità di mettere in scena forme di dissenso», come possibilità di visibilità del dissenso nella sfera politico-estetica.

Il campo dell'estetica come campo del politico è il cuore del pensiero filosofico di Rancière (2004): «La politica ruota attorno a ciò che è visibile

le e a ciò che può essere detto a guardato, attorno a chi ha la capacità di vedere e di parlare, attorno alle proprietà degli spazi e alle possibilità del tempo» (p. 12). Le modalità con cui spazi, tempi, soggetti, forme di visibilità, idee, abilità, esperienze, si ridistribuiscono nella società configura quello che Rancière definisce come “partizione del sensibile” e tale configurazione ha un carattere intrinsecamente estetico-politico (Rancière 2006, p. 1).

In tale prospettiva la politica si caratterizza come attività estetica in una duplice direzione: come «estetica della politica» e come «politica dell'estetica» (ivi). Le pratiche artistiche, sostiene il filosofo, «partecipano alla partizione del sensibile nella misura in cui sospendono le coordinate ordinarie dell'esperienza sensibile e ridefiniscono la rete di relazioni tra spazi e tempi, soggetti e oggetti, il comune e il singolare» (ivi).

In modo complementare Bax, Gielen, Ieven (2015, p. 278) evidenziano come le arti possano agire in termini di “interruzione” delle routine quotidiane e delle interazioni sociali abituali introducendo una “dis-misura” nella misura considerata “normale” da una cultura in un determinato momento storico. In questa dis-misura imprevista risiede per gli autori il carattere politico e al contempo generativo dello spazio pubblico che ne emerge.

Quanto appena affermato fin qui pone in evidenza il carattere *processuale* della sfera pubblica<sup>5</sup>. Quest'ultima è infatti connotata da un processo di messa in visibilità di soggetti, temi e questioni che assumono uno “statuto pubblico” (Donolo 1997).

Si è fatto cenno nei termini di Bauman al fatto che la dimensione pubblica è di più della somma di interessi singoli e che oggi nel contesto della seconda modernità la relazione tra sfera privata e pubblica appare come un campo di tensioni entro cui l'essere cittadine e la partecipazione prendono forma. Il superamento del “privatismo” non è un processo neutro ma carico politicamente in quanto attiene alle modalità di “giustificazione” e “generalizzazione” (Boltanski, Thévenot 2006) che caratterizza la connessione tra bisogni e istanze individuali e interessi collettivi.

<sup>5</sup> Preme evidenziare che andrebbe sicuramente più approfondito il dibattito tra consenso e dissenso nella produzione di sfera pubblica. Tra una visione di agonismo nella accezione di Arendt come spazio di intervisibilità e pluralità di prospettive che connotano la sfera pubblica come “mondo in comune”. Dove quest'ultimo è risultato non tanto del consenso, ma delle differenze e nonostante le differenze. O ancora, nell'accezione di Dewey (1983) una sfera pubblica come processo di generazione di nuovi significati e conoscenze grazie ad una messa in comune in pubblico di prospettive differenti. E dall'altra una visione agonista radicale quale quella di Mouffe fondata sul dissenso. In questa sede, tuttavia, non vi è la pretesa di un'esaustiva trattazione del concetto di sfera pubblica e delle diverse relative teorie. L'intento è qui quello di porre in evidenza alcuni spunti di riflessione che permettono di comprendere in che senso sia possibile prefigurare il legame tra arti e sfera pubblica, in quanto orizzonte di comprensione della dimensione trasformativa delle arti.

Questi processi di connessione danno esito ad una sfera pubblica non solo in termini “astratti” e “argomentativi” (Habermas 1981). La sfera pubblica si *costituisce* infatti attraverso concrete combinazioni di forze di ordine economico, politico, sociale e di fattori culturali, dei media a scala globale, di istituzionali nazionali e transnazionali (Bax, Gielen, Ieven 2015, p. 16).

È proprio nella possibilità di interruzione di questa combinazione che può essere situata la dimensione estetico-politica delle arti (*ibidem*), sia rendendo visibili quella combinazione, ma anche le modalità di “messa in forma” dell’ordine simbolico delle relazioni stesse (Mouffe 2008), interrogando e sfidando i bias che incorporano e riproducono, e infine generando nuove soggettività.

Per concludere questo excursus sul legame tra arte, produzione di immaginari e sfera pubblica e, in definitiva, sulle arti *come pratica radicale di democrazia*, preme tornare sulla critica relativa al rischio del collasso della componente politica come esito della svolta etica e sociale delle arti.

Miller (2016) in merito evidenzia che l’argomento posto da Bishop (2012) si traduce in un contrapporre *all’ethical turn* un *antagonismo relazionale* come l’equivalente estetico della politica dell’antagonismo (Bishop 2004), epurandolo tuttavia da una riflessione proprio sull’etica «semplicemente perché si ha a che fare con delle opere d’arte» (p. 172). Al contrario, (Schrag 2026, p. 10) proprio in quanto arte che prende forma nello spazio pubblico, e quindi connotata da una confluenza tra interazioni sociali, dimensioni politiche e sfera del potere, è necessario prestare «attenzione alle responsabilità etiche».

Come nota Miller (2016, p. 174) la stessa Mouffe, punto di riferimento per Bishop, ha chiarito alcune delle implicazioni etiche dell’antagonismo politico, distinguendo tra antagonismo – inteso come valorizzazione acritica del conflitto fine a sé stesso – e agonismo, che enfatizza l’importanza del disaccordo e della differenza come forme di partecipazione sociale produttive dal punto di vista democratico». Questa distinzione si lega alla preoccupazione per Mouffe circa una tendenza dell’arte critica contemporanea ad ignorare troppo facilmente «l’importanza di proporre nuovi modi di coesistenza, di contribuire alla costruzione di nuove forme di identità collettiva» (Miller 2016, p. 174). In questo risiede invece oggi il potenziale critico delle arti. Potenziale che, ritengo, possa essere collocato quindi nell’intersezione tra una pratica di “ingaggio con il mondo” e una pratica riflessiva rispetto alle ricadute etiche e politiche di questo ingaggio. La domanda al fondo è “Quale è il valore etico dell’antagonismo estetico?” (ivi). Come avrò modo di discutere in modo più approfondito più avanti, il modo in cui viene messa a tema la componente relazionale tra artista e pubblici,

tra artista e soggetti partecipanti alle pratiche artistiche è un campo anche di potere che può riprodurre forme paternaliste ed “estrattive” o invece radicalmente trasformative.

Questo è l’orizzonte che nel prossimo paragrafo esploriamo, approfondendo nello specifico il ruolo delle arti nella (de)costruzione di immaginari sociali (Allegrini, Izzi, Paltrinieri 2024) e nella produzione di narrative estetico-politiche quale campo di produzione di soggettività.

### **2.3. Le arti come campo di (de) costruzione di immaginari e produzione di soggettività**

Secondo Taylor (2005) «L’immaginario sociale non consiste in un insieme di idee; è piuttosto ciò che rende possibile le pratiche della società fornendogli senso» (p. 16). Gli immaginari sociali sono quindi i «modi in cui gli individui immaginano la loro esistenza sociale, il modo in cui le loro esistenze si intrecciano a quelle degli altri, come si strutturano i loro rapporti, le aspettative che sono normalmente soddisfatte, e le più profonde nozioni e immagini normative su cui si basano tali aspettative» (p. 34). Ancora, ci dice l’autore, sono «quel sapere comune, che rende possibile le pratiche comuni e un senso di legittimità ampiamente condiviso» (ivi).

Si tratta di un sapere tacito di sfondo (Costa 2005) dove per sfondo non si fa riferimento tanto ad un contesto entro cui prende senso una specifica pratica sociale, il sapere di sfondo infatti riguarda la «comprensione più ampia della nostra condizione nella sua globalità: la natura delle nostre relazioni reciproche, come siamo giunti alla situazione in cui ci troviamo, che rapporti abbiamo con altri gruppi, ecc.» (Taylor 2005, p. 35).

Esiste inoltre, nella produzione degli immaginari, una relazione non unilaterale, ma se mai ricorsiva, tra le pratiche e il sapere di sfondo: «Se è vero che è il sapere a rendere possibile la pratica, è però anche vero che è la pratica stessa a veicolare in larga misura il sapere» (ibidem, p. 36). Una relazione che si sostanzia in repertori di azione e in una comprensione di uno spazio sociale – la nostra condizione temporale e spaziale complessiva – entro cui agiamo e siamo in relazione.

Nella costruzione di senso, gli immaginari, come indicato da Appadurai (2004, 2011) hanno un ruolo potente nel plasmare il futuro, inteso, per l’appunto, come un “fatto culturale” che prende forma nel quadro di diversi flussi globali che compongono diversi *panorami* di significato (ibidem).

I processi, infatti, di immaginazione attengono alla *possibilità* di produrre immagini del futuro a partire da una realtà referenziale data, ma che è al contempo oggetto di negoziazione. Tale possibilità come ancora Appa-

durai evidenzia, si costruiscono a partire da capacità culturali e più nello specifico di capacità di aspirare, una meta-capacità che concerne il modo in cui gli esseri umani mettono in gioco il loro stesso futuro prefigurando una possibilità di cambiamento (Allegrini 2020). Un cambiamento che si gioca sul piano della trasformazione dei repertori culturali e dell’istituzione di nuove possibilità di voce, di senso e di azione. Tali capacità implicano una capacità di “navigare” tra un complesso insieme di norme, a partire dalle quali diviene possibile rappresentarsi il futuro (Appadurai 2011). I processi di immaginazione possono quindi essere concepiti come una *pratica del possibile e le capacità di aspirare* come *capacità di navigazione* (Appadurai 2004, p. 69) negli spazi sociali.

Come indicato dall’autore le capacità di aspirare non sono distribuite equamente nella società, evidenziando come il loro sviluppo incorpori una dimensione politica rilevante in termini di giustizia sociale. Incidono infatti condizioni e risorse materiali ma anche la consapevolezza «dei legami tra gli oggetti di aspirazione più immediati e quelli più distanti nel tempo o più generici». Nella creazione di capacità di aspirare conta l’avere o meno esperienza «del rapporto tra una vasta gamma di mezzi e fini», o anche tra «aspirazioni e risultati». Incide cioè la possibilità di esplorare «tentativi e sperimentazioni» e infine, «di collegare beni materiali e occasioni immediate a possibilità e opzioni più generali e astratte». Ritengo cruciale in proposito la sottolineatura di Appadurai (ibidem, p. 68) rispetto alla capacità di utilizzare le “mappe normative” della società utili a produrre futuro, all’essere quindi in grado di «elaborare giustificazioni, narrazioni, metafore e percorsi» che incidono sul «come beni e servizi vengono collegati a contesti e senari sociali» e a sua volta, a «norme e credenze ancora più astratti». Nell’analisi di Appadurai è posto al centro nello specifico il tema dello sviluppo e del contrasto alla povertà, ma si può certamente cogliere come questo processo di costruzione simbolico-narrativa attenga, in prospettiva costruttivista, più in generale ai processi di costruzione sociale della realtà e dei problemi sociali, i quali, come indicato da Griswold (1995), possono certamente essere compresi come oggetti culturali.

Lo sviluppo di capacità di aspirare, come ancora evidenzia Appadurai (ibidem), in riferimento a Hirschman (1958), passa per lo sviluppo di *voice*. Chi è in condizione di svantaggio, infatti, e di subalternità è intrappolato spesso nella dicotomia tra “lealtà o defezione”, mentre è «la postura della voice» che va sostenuta, tramite «la capacità di protesta, una capacità di discutere, contestare, interrogare e partecipare criticamente» (Appadurai 2011, p. 24). Non a caso Appadurai afferma che “le aspirazioni nutrono la democrazia” ponendo in evidenza che al fondo vi è il diritto ad immagi-

nare il futuro, e indubbiamente questo diritto implica il poter pienamente abitare la sfera partecipativa dell'essere cittadine e cittadini.

Si comprende come vi sia nella creazione di capacità di aspirare una fondamentale dimensione di agency, come “human capability”, ossia come la capacità degli esseri umani di condurre una vita che hanno motivo di ritenere degna di valore e di ampliare le scelte sostanziali a loro disposizione (Sen 1992; 1999). La realizzazione dell’agency umana è correlata al processo di espansione delle libertà, è connessa al tessuto normativo della società, il quale ha un ruolo nel rendere possibile, o anche impedire, la libertà di scelta (ibidem), e la libertà di agire «come cittadine che contano e di cui conta la voce» (Sen 1999, p. 288). È altresì connessa alle opportunità che derivano dal modo di funzionare delle istituzioni (Sen 1999, p. 142). Vi è quindi un’interdipendenza tra dimensione individuale e sociale nello sviluppo delle capacità (Nussbaum 2012).

Nella prospettiva di Appadurai lo sviluppo delle capabilities indicate da Sen si correla alla possibilità di sviluppare aspirazioni. Le aspirazioni, come chiarito dallo stesso Appadurai (2004, p. 67), «fanno parte di idee etiche e metafisiche più ampie, che derivano da norme culturali più vaste. Le aspirazioni non sono mai semplicemente individuali (come invece ci porta a pensare il linguaggio dei desideri e delle scelte). Sono sempre formate nell’interazione e nel pieno della vita sociale».

Tali capacità prendono forma quindi entro un orizzonte di senso collettivamente co-kostruito:

È un punto di forza collettivo chiaramente legato a ciò che Sen ha chiamato capabilities [...] La capacità di avere aspirazioni delinea l’orizzonte etico all’interno del quale si può dare un senso, una concretezza e una sostenibilità ad altre più concrete capabilities [...] La libertà, il bene fondamentale nell’approccio di Sen alle capacità umane e allo sviluppo, non ha altro significato se non in quello di un orizzonte collettivo, denso e duttile di speranze e di desideri. Se questo orizzonte è assente, la libertà si riduce a scelta, razionale o non razionale, informata o non informata (2011, p. 48).

Un’ultima importante dimensione, su cui tornerò a breve, implicata nello sviluppo di aspirazioni come capacità culturali, riguarda per Appadurai il *riconoscimento*, concetto ampiamente elaborato da Taylor (1992) nella prospettiva di un *fondamento etico di una politica del riconoscimento*. Ossia, i processi di immaginazione sono un campo di produzione di soggettività entro una dinamica di *reciprocità* in cui la dimensione culturale gioca un ruolo chiave sul piano simbolico-narrativo.

Il legame tra componente culturale e soggettività è al centro di un dibattito a cavallo tra la filosofia e la teoria politica che ritengo utile richia-

mare per la sua complementarità a molti degli elementi fin qui evidenziati e per comprendere il ruolo trasformativo specifico delle arti.

In merito, Miller (2021) evidenzia come nelle arti e nella politica si sia affermata una *svolta culturale* attorno al tema delle identità (Miller 2021, pp. 12-13) che si innesta in una *politica della percezione*:

La svolta culturale rende esplicito che il pieno e libero sviluppo della propria capacità di agire dipende dal riconoscimento della propria identità particolare. Da questa condizione emerge una *politica della percezione*, secondo la quale il sé non è considerato come il prodotto compiuto di una riflessione individuale e razionale, ma come il luogo di un processo continuo di definizione della propria identità in relazione alle percezioni e agli atteggiamenti degli altri. Nella misura in cui le concezioni contemporanee di autodeterminazione ci chiedono di orientarci sia rispetto agli interessi e alle identità condivise, sia rispetto alle forme di differenza culturale, l'arte assume per noi oggi un valore particolarmente significativo.

Dal punto di vista sociologico la costruzione dell'identità attraverso processi di interazione sociale è chiaramente presente da tempo. Così come l'attenzione alla dimensione culturale come sfera simbolico espressiva nella sua reciproca relazione con le strutture sociali è oggetto di studio della sociologia della cultura. È importante ricordare anche che in tempi recenti la sfera dell'identità è al centro dello sviluppo degli *Identity Studies* come campo di studio interdisciplinare, con diversi contributi dal campo anche sociologico (Elliot 2020).

Ciò che qui mi pare rilevante è lo sguardo specifico alla svolta culturale in relazione alla convergenza tra arte e politica rispetto alla questione dell'identità (Miller 2021, p. 18). Il legame tra arte e politica secondo Miller va letto osservando come oggi vi sia da un lato sempre più un'attenzione nella sfera sociopolitica al «riconoscimento dell'identità come parte integrante della realizzazione della soggettività» e nella sfera artistica un cambiamento «che vede nell'arte un mezzo primario per la rappresentazione estetica dell'identità». In tal senso «il rapporto con l'arte è una forma primaria di auto-costituzione». Nel contesto delle arti, in estrema sintesi, il tema centrale è il legame profondo tra «esperienza estetica dell'arte» ed autodeterminazione, poiché tale esperienza si connota come «esperienza riflessiva attraverso cui ci confrontiamo con una percezione del sé».

L'esperienza estetica ci permette cioè di «apparire» (ivi) a noi stesse sviluppando un senso di identità sia individuale che collettiva, e questo perché «l'arte è – e lo è sempre stata – uno dei principali mezzi attraverso cui ci vediamo riflessi nei nostri ambienti sociali vissuti» (p. 12).

La prospettiva proposta da Miller vede in sintesi l'ambito dell'espressione artistica e dell'esperienza estetica come campo di costruzione di chi siamo e di come ci relazioniamo gli uni agli altri. «Più precisamente, si sostiene che l'esperienza estetica implichì una forma di consapevolezza riflessiva di sé, che rappresenta al contempo una fonte di coinvolgimento estetico significativo e uno strumento per la costruzione di un'identità socialmente mediata» (ibidem, p. 14). Questo «carattere riflessivo dell'arte» definisce e permette di comprendere «il valore sociopolitico sia quello estetico di molta arte contemporanea: *l'arte ci mostra tanto l'elemento particolare dell'umanità quanto l'elemento umano della particolarità*» (ivi).

Diventa cioè centrale nella relazione tra arte e immaginazione non solo la costituzione di soggettività in sé, ma la sua costituzione nella relazione con l'alterità, che risulta essere cruciale nel quadro dei processi socioculturali descritti nel primo capitolo come ben si evidenzia nel seguente passaggio (ibidem, pp. 14-15):

L'arte coinvolge l'immaginazione in una dialettica tra il sé e l'altro, tra il familiare e l'estraneo. Le opere d'arte rivelano sia i punti di frattura nella percezione del comune, sia i punti di connessione tra modalità irriducibili di differenza. Ed è proprio questo movimento tra specificità e generalità, tra resonanza e dissonanza, che ci offre una chiave per ripensare non solo il modo in cui ci relazioniamo alle opere d'arte, ma anche il modo in cui orientiamo le nostre identità all'interno di un mondo sociale moderno sempre più definito dalla differenza.

In tale prospettiva il concetto di *riconoscimento*, già in precedenza richiamato in merito alle aspirazioni, torna di nuovo rilevante (Miller 2021 p. 143) come lente di lettura della soggettività come costrutto sociale. Nel solco di quanto già indicato da Taylor in merito alla già citata *politica del riconoscimento*, nel tempo diversi autori hanno assunto questo sguardo, tra cui Axel Honneth, Nancy Fraser, Seyla Benhabib, Sybol Cook Anderson e di altri pensatori politici contemporanei.

Centrale nella prospettiva di una politica del riconoscimento è il superamento dell'idea che l'autodeterminazione richieda una semplice attribuzione di diritti uguali e di una tolleranza generale della differenza culturale nella società; al contrario «richiede anche uguale rispetto per le forme di identità individuali e collettive» (Miller 2021 p. 19).

Questa attenzione alla dimensione del riconoscimento, non riguarda solo la sfera politica, ma anche il campo delle arti. In merito l'autore evidenzia un rinnovato interesse negli ultimi decenni a resistere «attivamente

alla narrazione modernista che separa la rappresentazione dagli scopi estetici e politici dell'arte, attraverso un'energica rivendicazione dell'arte come spazio di espressione culturale» (p. 26), ponendo la rappresentazione dell'identità culturale al centro dell'arte, come esemplificato proprio dal progetto che presenteremo più avanti.

Il legame tra arte e immaginazione è al centro anche del lavoro di Papastergiadis, il quale vede i processi di immaginazione, in quanto processi di «costruzione dell'immagine del mondo», come produzione di un *cosmopolitismo estetico* (2021, p. 123), inteso come «visione cosmopolita del mondo prodotta dall'estetica» (p. 118). Il termine cosmopolitismo evidenzia l'autore deve oggi essere riposizionato in un approccio critico che riformula l'universalità attraverso la diversità. Questa interpretazione considera l'universalismo come fondato sulla molteplicità, sul dialogo e l'interazione reciproca situata. In questa prospettiva, «il cosmopolitismo non è concepito come uno stato definito da categorie fisse, ma come un'attività continua attraverso la quale identità multiple comunicano tra loro all'interno di un'arena di riconoscimento reciproco» (ibidem, p. 117). Oggi, per l'autore è necessario porre l'attenzione ai «segni di un cosmopolitismo estetico» (ivi) e all'«interesse estetico per l'altro e per la differenza» e sul ruolo delle pratiche estetiche nella «costituzione immaginaria del cosmopolitismo» (ibidem, p. 118). In sintesi, l'interesse che in questa sede condivido come si esemplificherà con la ricerca più avanti presentata, è relativo «alle trasformazioni che avvengono attraverso l'interscambio tra immaginazione creativa e relazioni intersoggettive» (ivi).

Un passaggio ulteriore che ritengo importante per posizionare il ruolo delle arti nella (de) decostruzione di immaginari, cosmopoliti nell'accezione appena richiamata, sostenuti dallo sviluppo di capacità di aspirare e fondati su una politica del riconoscimento, è la messa a fuoco più specificatamente del ruolo delle *narrazioni*. Le narrazioni sul piano sociologico possono essere intese come processo di costruzione del sé (Hall, Du Gay 1996), e in tal senso anche un processo importante di autodeterminazione, di auto-riconoscimento. Le identità riguardano infatti il processo del divenire piuttosto che dell'essere (Hall 1994), il come siamo state rappresentate e come ciò influisce sul modo in cui ci rappresentiamo (Hall, Du Gay 1996; Hall 1997). La “narrativizzazione del sé” può essere intesa anche come costruzione sociale in quanto costituita sia dalla realtà sociale sia dai mondi di esperienza dei soggetti (ibidem). Elementi che abbiamo visto centrali nella costruzione delle aspirazioni nell'accezione di Appadurai. In definitiva i processi di narrazione sono processi culturali che, nella prospettiva di Hall, così come degli studi post-coloniali, sono intrinsecamente politici nella misura in cui attengono alla relazione tra potere e rappresentazione.

Le narrazioni possono essere anche osservate come processi di costruzione estetica (Miller 2021, p. 102): «nella misura in cui, costruendo queste narrazioni, stiamo costituendo un senso del sé, questo processo di autodeterminazione è anch'esso un processo estetico».

La dimensione estetica qui non si riferisce solo alla cura di una nostra immagine attraverso le storie cui diamo forma; ossia, ai processi creativi che mettiamo in atto selezionando cosa è rilevante per noi, cosa vogliamo comunicare e presentare, andando a modellare una percezione del sé. In merito nel campo sociologico il tema è ampiamente analizzato anche rispetto all'ambiente mediale e alla costruzione del “sé online” che ci vede sempre più abituate a metterci in gioco con forme diverse di autorappresentazione fino ad arrivare, nel contesto di un capitalismo delle piattaforme, «all'uso di una logica neoliberista nella gestione dei rapporti di rete» basata su un principio di socializzazione centrato su una gestione manageriale del sé, e sull'uso quindi delle proprie risorse personali ed espressive come dei beni da capitalizzare, presentandoci come una «collezione di gusti» (Bentivegna, Boccia Artieri, 2019, p. 23).

Le narrazioni attorno alla nostra identità, e in tal senso culturali, sono estetiche anche in un senso più specifico, ossia in quanto le percezioni del sé che prendono forma con le narrazioni sono spesso comunicate e negoziate attraverso le opere d'arte: «Le opere d'arte rendono accessibili, sotto forma di rappresentazioni estetiche, diversi modi di essere nel mondo. E, interagendo esteticamente con esse, partecipiamo allo scambio intersoggettivo di narrazioni che, a sua volta, dà forma e contenuto alle nostre stesse narrazioni» (Miller 2021, p. 103).

Le arti in questa prospettiva divengono un *campo di esperienza estetica* in cui non solo costituiamo un senso del sé, ma anche più precisamente la nostra posizione del mondo, come ci percepiamo situati nel mondo sociale, come lo siamo in termini “normativi” e al contempo permettono di esercitare l'immaginazione come «rappresentazione consapevole delle possibilità» (Miller 2021, p. 103). In tal senso l'arte e l'immaginazione potremmo dire si co-implicano nella politica della percezione che abbiamo visto essere oggi centrale per osservare la svolta culturale nella relazione tra arte e politica.

Per chiudere questo excursus su questa relazione, preme porre l'attenzione su alcuni ultimi elementi che sono fortemente correlati con il progetto PG:DIYS e i relativi esiti della ricerca.

L'esperienza estetica riguarda anche l'atto comunicativo delle narrazioni identitarie e la loro resa pubblica, entro uno scambio comunicativo, in cui si diventa “partner di conversazione” (Benhabib 1992; 2002), «in modi che i canali discorsivi tradizionali spesso non riescono – o non possono

– offrire. In alcuni casi, la trasmissione estetica delle narrazioni è l'unico modo possibile per contestare o trasformare quei racconti che degradano o distorcono l'identità» (Miller 2021, p. 103). In tale prospettiva la dimensione politica delle arti entra in gioco quando si confronta concretamente «con le sfide pratiche che individui e gruppi affrontano nel sottoporre le proprie narrazioni identitarie al giudizio pubblico. Nella misura in cui le nostre identità sono oggetto di negoziazione, la sfera pubblica deve essere ripensata come uno spazio in cui lo scambio di narrazioni si affianca allo scambio di argomentazioni razionali» (ibidem).

## **2.4. Performatività, *embodiment* ed esperienza: il ruolo sociale e politico del corpo**

Dopo aver preso in esame la complessa relazione tra estetica, etica e politica, tra arte e produzione di sfera pubblica, entro cui situare le arti socialmente ingaggiate, e dopo aver approfondito la relazione tra arte e immaginazione, con particolare attenzione alle dimensioni culturali e politiche coinvolte nei processi di soggettivazione, mi propongo di definire un quadro teorico volto a chiarire il ruolo specifico delle arti performative e del corpo in questi processi. In questa direzione si inserisce l'analisi del progetto PG:DIYS più avanti presentata, che ha messo al centro della sperimentazione la danza e le pratiche di movimento.

In linea con quanto discusso in precedenza l'orizzonte che qui mi interessa è la comprensione del nostro essere *corpo in movimento* e in quanto tale immersi al tempo stesso in processi di *produzione di conoscenza e di relazione* centrati da un lato su un riconoscimento intersoggettivo e dall'altro sull'istituzione di spazi di visibilità e udibilità sociale.

Questa comprensione può emergere mettendo a tema una molteplicità di sguardi e dimensioni, ciascuna delle quali richiederebbe un più attento approfondimento che qui non abbiamo lo spazio e l'ambizione di proporre. Mi interessa segnare una traccia, comporre uno sguardo, che attraversa contributi di diversi ambiti disciplinari. Affrontare infatti il tema degli effetti trasformativi delle arti sul piano sociale e politico ritengo richieda posture ibride che tentano di tracciare dei possibili dialoghi tra discipline.

Un primo, necessario, punto di partenza concerne la *performance* e la *performatività* quale terreno di soggettivazione. Pur nella consapevolezza che si tratti di “oggetti” di studio ambigui per l'utilizzo a volte esteso e molteplice di questi termini e al contempo dibattuto per quanto concerne la relazione tra performatività, soggettivazione e identità, ritengo importante richiamare alcuni contributi sul tema che permettono di chiarire alcune coordinate e individuare utili traiettorie di riflessione.

L'attenzione alla performance e alla performatività come campo di studio emerge nel quadro del *performance turn* (Bachmann-Medick 2016) che «porta alla messa a punto di una epistemologia post-structuralista secondo cui la performance è un modo di conoscere, non soltanto un oggetto di analisi» (Iannelli, Gemini 2025, p. 260).

Per chiarire questo passaggio è necessario rifarsi a quanto elaborato in merito da Diana Taylor (2019, p. 30): «Le performance funzionano come vitali atti di trasmissione, che tramandano conoscenza sociale, memoria e senso di identità attraverso comportamenti reiterati». Nei Performance Studies le «“performance” costituiscono ad un livello l’oggetto di analisi, vale a dire le moltitudini di processi, pratiche ed eventi – danza, teatro, rituali, manifestazioni politiche, funerali – che implicano comportamenti teatrali, provati, convenzionali e appropriati» (p. 30). In questa accezione un evento è una performance e la performance diviene un «*focus* di analisi discreto» (ivi). Ad un altro livello invece, evidenzia l'autrice, la «nozione di performance rappresenta la lente metodologica che abilita ad analizzare eventi *come* performance. Rispetto e resistenza civici, cittadinanza, identità di genere, etnica e sessuale ad esempio, sono cose che vengono quotidianamente messe in prova ed agite [*rehearsed and performed*] nella sfera pubblica» (p. 31). In questa seconda accezione la performance «funziona come una epistemologia» e «le pratiche incorporate» sono considerate, in collegamento ad altre pratiche culturali, come «modalità di conoscenza» (p. 31).

La distinzione tra *is/as performance* si deve a Schechner (2013), e secondo Taylor (2019) può essere proficuamente letta nella tensione tra ontologico e costruito, che connota la performance come qualcosa di «simulatamente reale e costruito» (p. 30).

Al centro della svolta performativa sul piano epistemologico, vi è la comprensione della performance culturale come processo sociale trasformativo di Turner (1974) e in particolare del rituale come struttura processuale che, nelle società semplici e arcaiche, rispondeva ad una funzione di mantenimento di vincoli di appartenenza comunitaria grazie ad un attraversamento di uno spazio *liminale*, ossia “tra” una struttura cui non si appartiene più e quella cui si apparterrà una volta attraversato questo spazio trasformativo. Tale spazio può anche prefigurarsi come spazio soversivo, di messa in discussione della struttura stessa. Con l'avvento delle complesse società moderne e l'emergere di un tempo ludico dell'intrattenimento liberato dal tempo del lavoro si assiste a spazi *liminoidi* dati da una partecipazione libera ai rituali performativi, non più prescrittiva. Questi spazi liminoidi sono il dominio delle attività creative (Turner 1974, p. 65).

L'attenzione alla dimensione del rituale e alle sue caratteristiche liminali e liminoidi ha profondamente segnato la svolta performativa in diverse discipline, dal teatro ai media studies (Iannelli, Gemini 2025), facendo emergere in particolare la *performatività* come approccio di analisi in diversi campi, che qui non possiamo esplorare. In questa sede, ritengo importante soffermarmi sui seguenti elementi che sono al fondo delle diverse applicazioni di questo concetto.

Il primo rimanda al contributo dato da Schechner alla comprensione della performatività attraverso l'estensione della performance a tutti gli aspetti della vita sociale (Schechner 2002), ossia la performance è luogo di osservazione del sociale stesso, delle dinamiche individuo-società (Schechner 1988).

Il secondo aspetto concerne il modo di concepire la cultura. Al centro del dibattito sulla performance e la performatività, fin dalle sue origini (Austin 1962)<sup>6</sup>, vi è lo spostamento sul piano dell'analisi della cultura, dalla cultura come testo verso la comprensione della «dimensione pratica della generazione di significati, cercando di comprendere gli aspetti generativi e trasformativi della cultura sulla base di eventi, pratiche, incarnazioni materiali e forme mediali» (Iannelli, Gemini 2025, p. 260). Tra queste rientrano anche le performance artistiche.

Questa ridefinizione della cultura a partire dalla nozione di performance e performatività pone a sua volta in evidenza un terzo elemento, quello di agentività, o meglio possiamo dire *l'agire culturale*, variamente definito nel campo sociologico di studio della cultura e dei media. Il *performance turn*, come «svolta culturale», segna in termini generali una declinazione di cultura non più come dato reificato, ma come campo di potere, luogo di rivendicazione di soggettività culturali (Hall, Du Gay 1996) attraverso azioni di *enactment* (Taylor 2019), che permettono di porre in discussione norme sociali, non più viste (solo) come «condizione sociale» entro cui gli individui agiscono<sup>7</sup>.

Questi elementi assieme permettono di comprendere il focus centrale dei performance studies, pur nella loro varietà, ossia l'accento sugli «atti incorporati [embodied enactments] come un modo di comprendere le modalità con le quali le persone gestiscono le loro vite» (Taylor 2019, p. 37).

---

<sup>6</sup> Il rimando è qui al concetto di performativo di Austin applicato al linguaggio.

<sup>7</sup> In tale senso possiamo leggere la caratteristica sempre più liminoidesche delle performance artistiche post-drammatiche e successive al XX secolo (Gemini, 2003). Da un lato, come spazio liminale esse si confrontano in modo riflessivo con le contingenze socio-storiche, diventandone interpreti e assolvendo così a una funzione di efficacia sociale; dall'altro, sperimentano processi di incertezza creativa (ibidem).

Atti che, evidenzia ancora Taylor (ibidem), invitando ad una postura de-coloniale, possono essere osservati come composizione di *repertori di pratiche incorporate*, più che archivi stabili, e in quanto tali come «sistema di sapere e trasmissione del sapere». Il repertorio ad un «tempo conserva e trasforma coreografie di significato» (p. 52) e in tale prospettiva la performance diviene pienamente riconosciuta come «sistema di apprendimento, immagazzinaggio e trasmissione della conoscenza» (ibidem, p. 47). Al fondo di questa comprensione della performance in prospettiva decoloniale vi è il superamento della «unidirezionalità della produzione di significato» che «deriva da e riflette il privilegio secolare della conoscenza scritta su quella incorporata [*embodied knowledge*]» (ibidem, p. 37).

Un secondo sguardo che risulta a questo punto centrale in continuità con gli elementi fin qui richiamati per comprendere la performance e la performatività come terreno di soggettivazione riguarda più specificamente la corporeità e i processi di *embodiment* come sfera al contempo di potere, soggettivazione, conoscenza e relazione. Al centro vi è cioè il corpo (Ghigi, Sassatelli (2018)<sup>8</sup> come processo di costruzione sociale, prodotto da un intreccio di pratiche culturali e relazionali (Connell 2006). Il concetto di *incorporamento* – definito come «i modi sociali, diversi e disuguali, in cui gli esseri umani partecipano al mondo sociale contribuendo a rinsaldare o modificare le regolarità pratiche e le norme classificatorie che hanno inizialmente definito la soggettività» (Ghigi, Sassatelli 2018, p. 9) – è esso stesso un processo sociale. Tale processo si configura come scalare, circolare, attivo, incessante e, soprattutto, conteso. Proprio la sua natura contesa ne rivela l’implicita dimensione di potere: il corpo e i processi di *embodiment* costituiscono, dunque, uno “spazio del politico”.

In questa prospettiva risulta utile richiamare la concettualizzazione foucaultiana del potere (Foucault 1976; 1997), inteso non solo come potere repressivo, ma come forza produttiva, capace di assoggettare e, al contempo, di generare soggettività. Tale potere è inseparabile dal concetto di *normatività*, intesa come principio di intelligibilità e conformità che definisce i confini del “normale” (Foucault 1999, pp. 52-53). Si tratta di un potere disciplinare che opera attraverso relazioni sociali, istituzioni e discorsi (Foucault 1975, p. 200), legittimando o delegittimando corpi e identità, secondo una logica che «*para-gona, differenzia, gerarchizza, omogeneizza, esclude*, in una parola: *normalizza*» (ivi; corsivo mio).

---

<sup>8</sup> Va evidenziato che si tratta di un dibattito ancora oggi aperto composto di posizioni teoriche ed epistemologiche anche a tratti divergenti. Questo dibattito nello specifico e la sua ricostruzione non sono oggetto del presente libro. Pur tuttavia, proviamo a tratteggiare una cornice utile a collocare il ruolo delle arti performative in relazione al tema dell’identità, della costruzione della “capacità di agire” e di “aspirare”, temi ed orizzonti di ricerca anche artistica affrontati nel progetto qui presentato.

Su questa base teorica si innesta la riflessione di Butler (1999), che reinterpreta il *potere in chiave performativa*, come *operatività normativa* che stabilisce le condizioni di visibilità e udibilità sociale (Surace 2019, p. 251). Il potere performativo configura, infatti, il campo dell'apparizione, istituendo regimi di visibilità: un immaginario politico-culturale condiviso, all'interno del quale i soggetti possono essere riconosciuti come “normali”, oppure relegati in una zona liminale e spettrale in quanto “anormali” (ivi).

Secondo Butler (2023), il corpo non è un *medium* passivo, su cui si inscrivono significati provenienti da una presunta esterna fonte culturale, ma è esso stesso *pratica di significazione* (p. 185), una marcatura socialmente prodotta. Tale marcatura emerge da strutturazioni diffuse, all'interno di griglie regolative di intelligenza che danno forma a uno spazio sociale *per e del corpo*.

Questa impostazione teorica permette anche di superare la rigida dicotomia natura/cultura, mettendo in discussione l'idea di un sostrato ontologico pre-discorsivo, basato sulla distinzione tra sesso biologico e genere come costruzione sociale. In alternativa, viene proposta una lettura che considera i processi di disciplinamento come costitutivi della corporeità, attribuendo a tali processi anche una *sessualizzazione* implicita (Ghigi, Sassatelli 2018). In questo modo è possibile comprendere come sul corpo si giochino l'intelligenza del soggetto e la verità del sé, ma anche come si apra uno spazio concreto di contestazione del potere (ivi, pp. 57-58).

Il corpo è centrale anche nei processi di interazione sociale e nella riproduzione delle strutture sociali. Butler stessa richiama l'opera di Mary Douglas (1966; 1975), che ha evidenziato come i confini del corpo funzionino come marcatori simbolici di coerenza culturale, stabilendo ciò che è appropriato o tabù. La superficie del corpo – la pelle, i limiti materiali – è così culturalmente codificata, e la definizione dei suoi confini diventa anche la definizione dei limiti del sociale (Butler 2023, p. 186).

Il ruolo del corpo nelle interazioni quotidiane è stato messo in luce anche dagli studi di Erving Goffman (1959), che ha mostrato come il sé, nella sua dimensione sessuata, si costruisca attraverso il linguaggio corporeo. Il corpo, in questa prospettiva, non è mai silente: «l'individuo può smettere di parlare ma non può smettere di comunicare attraverso l'idioma del corpo» (Goffman 2002, p. 37). Tale linguaggio si configura come un *equipaggiamento espressivo* con cui ci presentiamo sulla scena pubblica, secondo i rituali della vita quotidiana. Il sé, così, diviene un «effetto drammaturgico» (Goffman 1969, p. 289), mentre il corpo assume una funzione centrale nella riproduzione dei ruoli e delle identità sociali.

In questa direzione si inserisce anche il concetto bourdieusiano di *habitus*, inteso come insieme di disposizioni incorporate, acquisite in specifici

contesti storico-sociali. Il corpo, secondo Bourdieu, è un veicolo primario di stratificazione sociale: gusto, comportamenti, idee sono plasmati da sistemi classificatori che si iscrivono nei corpi, situandoli «in un punto specifico dello spazio sociale» (Ghigi, Sassatelli 2018, p. 94). Il processo di incorporamento dell'*habitus* è dunque essenziale nel sostenere le strutture di disuguaglianza sociale e di genere.

Tutti questi elementi – potere disciplinare, linguaggio corporeo, incorporamento – possono essere riletti alla luce del concetto di *performatività* sviluppato da Butler (2023, p. 197), secondo cui il termine indica una «costruzione spettacolare e contingente del significato». Gli atti e i gesti sono performativi nella misura in cui le identità che intendono esprimere sono il risultato di *montature fabbricate*, sostenute da segni del corpo e strumenti discorsivi. La performatività, dunque, si realizza attraverso una «regolazione pubblica della fantasia», ossia una «politica della superficie del corpo» (ivi, p. 193).

La performatività implica anche una dimensione di *ripetizione*. Come indicato da Butler il genere è un *atto*, una performance che richiede reiterazione. È una «ripetizione stilizzata di atti» (2023, p. 199), non appartenente alla sfera individuale ma prodotta all'interno di una temporalità sociale.

Se questa prospettiva, richiamando quanto ricordato in precedenza in merito al tema dell'*agency* culturale, evidenzia una subordinazione della soggettività e dell'*agency* culturale alla pratica discorsiva normativa (Taylor 2019, p. 34), dall'altra ritengo importante evidenziare come per Butler proprio questa dimensione temporale consente di pensare a possibilità di *variazione della ripetizione* (p. 205), aprendo spazi di *agency* e di *sovversione dell'identità*. Le regole che governano la significazione, infatti, non si limitano a restringere, ma possono anche abilitare forme alternative di *intelligibilità* culturale. In questa prospettiva, le identità non sono considerate né fondative né fisse, ma come *effetti di pratiche performative* che generano anche la capacità di agire, oppure, ritornando a Goffman, come effetto drammaturgico che si gioca in uno spazio di interazione simbolica e sociale.

Come chiarisce Butler «queste norme informano le modalità vissute di incorporazione che acquisiamo nel corso del tempo, e queste forme di incorporazione possono rivelarsi modi per contestare o sovvertire le norme stesse» (p. 37).

Osservando le performance artistiche come parte dell'ampia gamma di performance culturali (Gemini 2013) possiamo leggere, nel quadro descritto fin qui, il potenziale trasformativo di queste performance in più direzioni.

Da un lato, attraverso l'elaborazione di *strategie di ripetizione sovversiva*, che alterano il convenzionale nella sua stessa ripetizione in modo convenzionale, rendendo visibili nuove modalità di articolazione delle identità (2023, pp. 208-209).

Questi atti di rottura si costruiscono collettivamente, attraverso performance plurali (Butler 2017). La filosofa, in riferimento a tutte quelle azioni collettive che riuniscono anche se transitoriamente i corpi, pone in evidenza proprio la significatività politica di questo stesso riunirsi, attraverso “azioni incarnate” (p. 12):

può essere importante riconsiderare quelle forme di performatività che possono operare solo attraverso forme di azione coordinata, le cui condizioni e i cui obiettivi consistono nella ricostituzione di forme plurali di agency e di pratiche sociali di resistenza. Così il movimento o l’immobilità, il collocarmi con tutto il corpo in mezzo all’azione di un altro, non è né il mio atto né il tuo, bensì qualcosa che accade in virtù della relazione che c’è tra noi, che deriva da quella relazione, che crea ambiguità tra l’io e il noi, e che cerca al contempo di preservare e di disseminare il valore generativo di quell’ambiguità in una relazione attiva e di deliberato sostegno reciproco, una collaborazione, ben distinta da un’allucinata fusione o confusione.

Richiamando Mouffe (2008), tali pratiche possono configurarsi anche come spazio agonistico di creazione di immaginari contro-egemonici, agendo sui regimi di visibilità prima richiamati. O ancora, riferendoci a Rancière (2004, p. 12), nella riconfigurazione della partizione del sensibile, sospendendo le coordinate ordinarie dell’esperienza sensoriale.

Per mettere a fuoco un’ulteriore traiettoria di comprensione della dimensione performativa come terreno di soggettivazione e campo di trasformazione significativo sul piano sociale e politico, ritengo sia necessario approfondire quanto in parte già evidenziato in merito alla performance come sistema di apprendimento e produzione di conoscenza, ponendo ora l’accento sul ruolo del corpo come dispositivo di relazionalità e di conoscenza incarnata [*embodied knowledge*] (Griffith, 2021, p. 1), di produzione di nuovi significati sociali collettivi che danno valore alla conoscenza. In merito, risulta a mio avviso cruciale ritornare sulla dimensione dell’*esperienza* che è stata già anticipata nel primo capitolo, soffermandomi ora, nuovamente ancorandomi a diversi sguardi disciplinari, sulla relazione tra questa e i processi di *embodiment*.

La dimensione dell’esperienza è centrale nel pensiero filosofico pragmatista di Dewey (1934; 2020), secondo cui «L’esperienza è il risultato, il segno e la ricompensa di quella interazione tra organismo e ambiente che, quando raggiunge la pienezza, si trasforma in partecipazione e comunicazione» (Dewey 2020, p. 63). In questa relazione tra organismo e ambiente i sensi giocano per Dewey un ruolo centrale (ibidem):

la vita si realizza passando attraverso gli organi di senso [...]. I sensi sono gli organi mediante i quali la creatura vivente partecipa direttamente ai processi

del mondo che le sta intorno. In tale partecipazione, per la creatura i vari prodigi e splendori di questo mondo divengono concreti nelle qualità di cui fa esperienza.

Per comprendere questa declinazione di esperienza è necessario chiarire che per Dewey l'ambiente non è semplicemente «ciò che circonda un individuo» (Dewey 2016), ma presenta una natura essenzialmente relazionale, l'ambiente infatti è modificato dalla nostra azione ma è anche parte attiva del nostro processo di produzione e negoziazione di significati e del nostro fare in tal senso esperienza del mondo.

L'ambiente si compone infatti a sua volta di «tendenze attive» (ibidem) che influiscono sul nostro modo di conoscere, anche ostacolando o stimolando il nostro costituirci come soggetti che fanno esperienza del mondo, attraverso quindi una “organica attività circolare” (Spada 2024, p. 45). È parte di questa attività circolare la relazione tra corpo e mente, non più unidirezionale, ma osservata appunto in un reciproco influenzamento che produce unità. Discende infatti dal pensiero Deweyano l'idea che «la mente sia una mente diffusa e incorporata nel sistema corpo, secondo una concezione dinamica e sistematica della mente e del comportamento [...] sulla base di un approccio al vivente che in termini contemporanei potremmo definire “situato” o *embodied*» (Spada 2014, p. 45; cfr, Morabito p. 63).

Come ricordato da Spada (2024, p. 45), il paradigma dell'*embodiment* verrà sviluppato in particolare negli anni Novanta da Varela ponendo in evidenza «l'imprescindibilità delle implicazioni corporee e ambientali nella costituzione della mente». Oggi l'*embodiment* rappresenta un «paradigma di riferimento all'interno delle scienze neuro cognitive, delle scienze psicologiche, della filosofia della mente e delle scienze sociali» (ivi) e si è nel tempo sviluppato attorno ad alcuni concetti chiave – quello di *embedded*, *enactive extended* – che assieme a quello di *embodiment* formano le “quattro E” della cognizione, in particolare grazie al gruppo Radical (enactive) *Embodyment* composto da Shaun Gallagher, Varela, Thompson, Noë e Hutto.

Proseguendo in questo tentativo di sguardo tra discipline è importante evidenziare che anche nel campo dei *dance studies*<sup>9</sup> la corporeità, i processi di *bodyment* e l'arte come esperienza sensoriale ed estetica sono al centro di un dibattito che, sottolinea Pontremoli (2018), vede oggi la storia della danza sempre più inserita in «una prospettiva di storia globale, sociale e politica» e in «stretta relazione con tutte le scienze sociali» (p. 48).

---

<sup>9</sup> Si veda, per gli studi italiani, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (Franco, Nordera 2005), che come indicato da Pontremoli (2018) può essere considerato il primo testo organico di *dance studies* pubblicato nel nostro paese, con il contributo di diversi studiosi a livello internazionale.

In questo campo di studi sono infatti emersi significativi orizzonti teorici, paradigmi di indagine e campi di ricerca (Pontremoli 2018, p. 47):

Fra gli altri: l'aver individuato nella singolarità dell'intuizione sensibile il senso del gesto coreico, originario rispetto a ogni concetto e a ogni significazione; o l'aver riscoperto nel sapere del corpo una produzione di «pensiero» di pari dignità se non addirittura primaria rispetto a quella del logos; o ancora l'aver dimostrato che il corpo danzante, medium di una relazione fra sguardi, è in ogni caso una fonte di senso, anche nella performance programmaticamente più astratta. Tutto ciò ha certamente contribuito a far convergere sulla corporeità quell'attenzione scientifica e disciplinare che oggi considera il corpo danzante un oggetto privilegiato dell'indagine teorica ed estetica.

Il corpo evidenzia ancora l'autore (p. 88), nel corso del Novecento ha prodotto diverse traiettorie di riflessione e una «minuziosa disamina filosofica del corpo». L'autore propone una schematizzazione lungo tre traiettorie di pensiero:

quella del *corpo vissuto* proposta dalla fenomenologia, di un corpo, cioè, aperto al mondo e alla relazione intersoggettiva; quella del corpo come portatore di segni, vale a dire di un *corpo semiotico*, che parla, è parlato, ma soprattutto è inscritto, di cui si sono interessate discipline come l'antropologia, la psicoanalisi, la semiologia, la sociologia e più recentemente gli studi culturali; quella del *corpo trasformato*, che pone l'accento sul rapporto tra dimensione biologica del corpo e sue trasformazioni tecniche.

L'approfondimento di queste direttive di pensiero esula dall'obiettivo di questo lavoro, mi interessa piuttosto segnalare questa convergenza di interesse sul corpo tra diverse discipline e la centralità del corpo, nelle varie declinazioni appena accennate, come dispositivo e luogo di (ri)produzione di sapere, relazione e soggettività. Sapere, relazione e soggettività permettono, ritengo, di comprendere il «corpo danzante» secondo sia la «categoria di liminale (soglia), sia quella di traccia»: «fra un già e un non ancora, fra una dimensione materica e una discorsiva, fra una presenza e un'assenza, fra una soggettività e un'oggettività» (Pontremoli 2018, p. 89), che a mio avviso è in linea con le lenti della performatività prima richiamate, in quanto «motore delle trasposizioni, risultato delle traduzioni, superficie di iscrizione, operatore e al contempo esito dell'enunciazione» (Lorenizini, 2008, p. 27).

Tornando al tema dell'esperienza, possiamo rintrecciare la sua relazione con la dimensione corporea nuovamente in Dewey e nella sua concezione stessa dell'arte come esperienza e dell'esperienza quale processo di conoscenza che, a partire dalla stretta relazione sensibile e percettiva con

la natura, si radica nell'esperienza della vita quotidiana intensificandola, «l'esperienza, nella misura in cui è esperienza è vitalità intensificata» (Spada 2024, p. 87). Proprio la danza, osserva Spada (2024, p. 93), può agire in tal senso con ruolo pienamente sociale nel produrre esperienza condivisa a partire dal riconoscimento di una comune corporeità.

La natura sociale di questa “esperienza estetica e sensibile” va posta in relazione con quanto prima evidenziato in merito alla natura relazionale dell’ambiente, composto cioè da «tendenze attive» (*ibidem*) che influiscono sul nostro modo di conoscere, anche ostacolando o stimolando il nostro costituirci come soggetti che fanno esperienza del mondo, attraverso quindi una organica attività circolare. In merito, come evidenziato da Ilardo (2019, p. 116) Dewey non pone soltanto l’ambiente e le sue tendenze attive «in relazione alla crescita personale di un soggetto», ma considera «l’ambiente anche per il suo carattere sociale e politico». È in questa perspettiva, ritengo, che anche la danza può agire in senso trasformativo come campo di esperienza in grado di riconfigurare quei modi di *relazione con e di conoscenza del mondo*, anche nella prospettiva dei processi di immaginazione.

È utile qui rifarsi a quanto teorizzato da Schechener (1984; 1999) in merito alla relazione tra esperienza e performance: alla base della performance vi è un meccanismo di attualizzazione – *actualizing* – che attiene alla manipolazione dell’esperienza, un meccanismo di recupero di elementi e comportamenti passati e al contempo la produzione e invenzione di nuovi. Per la cui la performance è un sistema dinamico entro cui passato e futuro entrano in tensione creativa attraverso processi di recupero e invenzione.

Ritengo in ultimo importante collocare entro un orizzonte più ampio la dimensione dell’esperienza, interrogandone il senso che oggi, in collegamento ai processi socioculturali posti in evidenza nel primo capitolo, assume e il ruolo che in tale prospettiva le performance culturali e quelle artistiche in senso stretto giocano. Come evidenzia Jedlowsky (2008, p. 95) «l’esperienza non ha a che fare con “dati”, ma con la sedimentazione e l’elaborazione di “vissuti”». In riferimento a Benjamin (1962), la *crisi di esperienza* – “l’atrofia” nelle parole di Benjamin – che ancora oggi possiamo scorgere all’orizzonte, è legata proprio alla messa in discussione della possibilità di *sedimentare esperienza*. Quanto accennato in merito alla relazione tra arte ed esperienza e al ruolo in tal senso sociale della danza come campo di costituzione di nuovi legami con il mondo può essere intesa in senso più pienamente sociologico rispetto alla processualità dell’esperienza, e al suo essere un “luogo” cui il soggetto torna ogni qualvolta il «pensare come al solito» non basta e si interrompe, in cui il soggetto «ritorna a sé stesso, osservando e valutando i materiali di cui è fatta la sua vita, e domandandosene il senso» (Jedlowsky 2008, p. 153). Possiamo allora in ultimo ricollocare la costituzione di soggettività in relazione all’esperienza.

sperienza: «di fronte a ciò che appare ovvio, di fronte alla solidità con cui si presenta il nostro mondo “oggettivo”, la soggettività apre l’orizzonte del possibile. Se il senso comune è insomma un sapere *senza dubbi*, la soggettività è la forza, o il principio, che li *rimette in gioco*. E nella tensione o nello scarto, fra soggettività e il senso comune, si apre lo spazio di ciò che intendiamo chiamare *esperienza*» (ibidem, p. 21).

## **2.5. La politicità della dimensione relazionale nelle arti dialogiche tra mediazione, potere e solidarietà**

Nel primo capitolo abbiamo visto come la dimensione relazionale sia la cifra estetica ed etica di un campo eterogeneo di pratiche nel campo delle arti partecipative, così come dei processi di engagement e promozione della partecipazione culturale. Ho anche evidenziato come proprio la messa a tema della relazione – nel campo della danza come del teatro – connoti queste pratiche nella loro dimensione politica, se osservate nel quadro di processi di individualizzazione e riformulazione della relazione tra sfera privata e pubblica e del ripensamento delle azioni comunicative tra artiste, pubblici e comunità. All’inizio di questo capitolo si è al contempo evidenziato come, nel dibattito sulle arti partecipative, la dimensione relazionale sia discussa anche in connessione al rischio di de-politicizzazione dato dall’ascolto empatico come forma di consenso.

Nell’insieme quindi questi aspetti evidenziano la politicità della dimensione relazionale che mi propongo ora di approfondire al contempo sistematizzando un’agenda di temi e questioni.

Nel campo delle arti partecipative e nello specifico delle arti *con* le comunità, come evidenzia Cohen-Cruz (2010), la relazione è il risultato di una «chiamata da parte delle comunità e di risposta da parte dell’artista che a sua volta attua una chiamata diretta alle audience». In ogni caso, evidenzia l’autrice, «il processo complessivo di questo tipo di arte deve essere reciproco e deve apportare benefici alle persone le cui vite informano il progetto, non semplicemente promuovere l’artista» (p. 2). Questa dinamica reciproca ha alla sua base uno scopo politico. Essa «offre a un gruppo, indipendentemente dal suo status, un modo per partecipare a un discorso pubblico su questioni che incidono direttamente sulla sua vita» (ivi). Secondo Cohen-Cruz (ibidem), il termine *engaged* «pone in primo piano le relazioni che stanno al cuore della creazione artistica con tali aspirazioni» (p. 3): una «relazione attiva» tra artista e comunità, intesa come un processo iterativo di «chiamata e risposta», che «porta i frutti di quella relazione nella sfera pubblica» (p. 2).

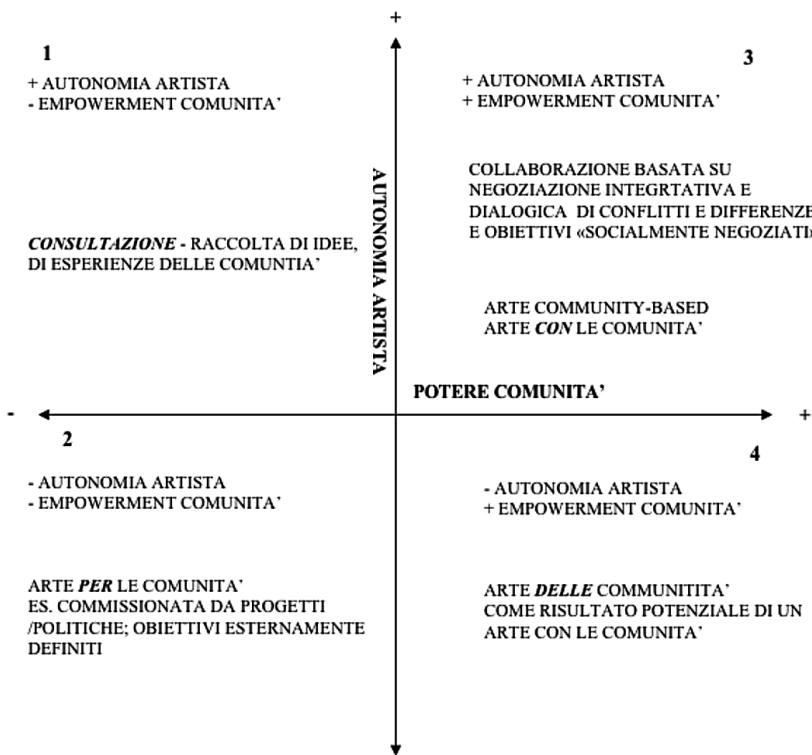
In modo contiguo Gielen (2013) evidenzia la necessità di chiarire con quale obiettivo la relazione è attivata. In tale senso distingue tra *auto-relational* e *allo-relational community art*, ossia tra un'arte orientata a servire l'identità dell'artista o invece la comunità e il cambiamento sociale.

La relazione tra artista e comunità si gioca quindi anche sul piano della relazione tra autonomia ed eteronomia dell'arte che, è importante sottolineare, non riguarda solo le arti con le comunità, ma abbiamo visto anche quell'arte che intende essere antagonista, ma che nell'esserlo si rivolge a comunità e soggetti interessati dai temi posti al centro della critica. In sintesi, al centro vi è la questione *etica della relazione*.

Ritengo interessante osservare questo tema dal punto di vista della combinazione tra autonomia e condivisione di potere con le comunità, di quel “controllo creativo” richiamato nel primo capitolo in merito alle diverse forme di agency nelle arti partecipative.

Altrove (Allegrini 2022, p. 80) ho schematizzato le diverse possibilità di combinazione come riportato nella Fig. 1:

Fig. 1 - Autonomia e potere nella relazione tra artista e comunità



Il primo quadrante ricalca uno scenario più propriamente di raccolta (*sourcing*) in cui prevale un controllo creativo dell’artista. Il secondo, intende porre in evidenza una dinamica che ricade in percorsi *per* le comunità, che a volte rispondono di più ad esigenze delle istituzioni che commissionano questi progetti, e in cui sia l’artista che la comunità possono trovarsi con poca possibilità di esplorazione creativa autonoma. Il terzo mette invece al centro la possibilità, già discussa nella prospettiva della co-progettazione, di processi integrativi, che si basano su un’arte *con* e in cui gli obiettivi stessi del processo sono “socialmente negoziati”. Il quarto quadrante delinea infine un passaggio verso l’arte *di*, che coincide con la definizione delle audience come artisti. I confini tra il terzo e il quarto scenario possono essere sfumati.

Il terzo scenario traccia una interessante possibilità di lavoro, esplorata nel progetto PG:DIYS, tuttavia va evidenziato come questa relazione non sia comunque scevra di tensioni e ambivalenze (Allegrini 2020). Possiamo in merito rifarci a quanto evidenziato da Kester (2005) rispetto all’“estetica dialogica”, termine usato per tematizzare il ruolo stesso dell’artista e il tipo di relazione in gioco, secondo un approccio basato sul processo, che mira più ad attivare un contesto, piuttosto che fornire un contenuto:

[Un’estetica dialogica] si basa sulla generazione di una conoscenza locale e consensuale, vincolante solo in via provvisoria, e che si fonda precisamente sul livello dell’interazione collettiva [...] In un’estetica dialogica, la soggettività si forma attraverso il discorso e lo scambio intersoggettivo stesso. Il discorso non è semplicemente uno strumento da utilizzare per comunicare un “contenuto” a priori a soggetti già formati, ma è esso stesso pensato per modellare la soggettività<sup>10</sup>.

In questa dinamica intersoggettiva l’artista assume un ruolo di mediazione, ma dovrebbe porre attenzione ad evitare forme “paternalistiche” di co-creazione. Nelle pratiche dialogiche (Kester 2004, p. 150), l’«identificazione empatica» è cruciale, poiché «facilita uno scambio reciproco». Tuttavia, essa può anche incoraggiare «una forma di “spoliazione vicaria” sfruttatrice, in cui l’artista pretende arrogantemente di parlare a nome di un altro soggetto emarginato». Inoltre, può «condurre a una forma paternalistica di turismo, in cui l’artista utilizza la cultura dell’altro come un luogo romanticizzato».

Nel discutere con quale finalità la relazione è attivata va messo a fuoco un altro tema, che concerne la distinzione (Gielen 2013) tra pratiche artisti-

---

<sup>10</sup> Disponibile online: [https://ira.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/Conversation\\_PiecesGKester.pdf](https://ira.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf)

che *digestive* e *sovversive*, dove il termine digestivo si riferisce all'idea di una «integrazione dei gruppi sociali nella società senza mettere in discussione i valori, le norme o le abitudini dominanti», un'«arte naturalizzante», poiché «si conforma a regole già esistenti all'interno della società» (p. 21).

L'etica della relazione risulta quindi essere collegata ai processi di immaginazione discussi in precedenza nei termini di produzione di immaginari alternativi e di apertura di possibilità sul piano estetico-politico, ma, ritengo, anche alla nozione di solidarietà.

Kester (2004) evidenzia come sia importante mettere a fuoco tre diverse dimensioni che informano un dialogo empatico tra l'artista e la comunità: la *costruzione di solidarietà*, che prende forma nella relazione tra un'artista «esterna» e le comunità coinvolte nel processo di creazione artistica; il rafforzamento della solidarietà all'interno della comunità stessa; il discorso contro-egemonico che può emergere grazie alla creazione artistica, poiché «le creazioni dialogiche possono sfidare le rappresentazioni dominanti di una data comunità e creare una comprensione più complessa di essa – e una maggiore empatia nei suoi confronti – da parte di un pubblico più ampio» (Kester 2004, p. 115).

Come ho avuto modo di discutere altrove (Allegrini 2020; 2025) il legame tra *etica e solidarietà* può essere proficuamente osservato dalla prospettiva del Teatro dell'Oppresso come *praxis* (Boal 1974; 1996; 2006; 2010; Santos 2006). Secondo Boal, l'obiettivo del Teatro dell'Oppresso (TO) è «l'analisi dei comportamenti morali alla ricerca di alternative etiche». L'etica, nel TO, più che definire un «codice di condotta», è intesa come: «un processo di riflessione su come dovremmo vivere e convivere nella società umana. Un processo che non può essere limitato dalla morale dominante, piena di pregiudizi e discriminazioni, sfruttamenti e ingiustizie» (Santos, p. 154). Se la «morale» è ciò che «ci viene dato come realtà presente, che su diversi fronti cerchiamo di trasformare» (ivi), l'etica, al contrario, indica un possibile cammino verso un futuro basato sulla giustizia sociale, e si interseca con la capacità di aspirare, come discusso in precedenza. L'altra dimensione – la solidarietà – nella prassi del TO è inquadrata nel superamento del concetto di catarsi. Basandosi sulla tradizione del Teatro Epico di Brecht, il TO propone di andare oltre l'identificazione emotiva tra spettatori e personaggi. La nota tecnica del Teatro Forum, ad esempio, prevede che gli spettatori possano salire sul palco – inteso come spazio estetico e spazio dell'azione drammatica – sostituendo la protagonista e partecipando a una ricerca collettiva di alternative. Questo spazio è concepito come un'arena per la prova delle azioni collettive:

La spettatrice attraversa un confine simbolico per alterare il corso della storia e mettere in scena la propria versione. Trasgredendo una regola teatrale, tra-

sgredisce simbolicamente anche una regola sociale. Eliminando un confine, scopre che anche altri confini possono essere messi in discussione e trasformati al di fuori della scena (Santos 2016, p. 234).

Questo processo si fonda su un dialogo orizzontale, che non considera la protagonista come “un oggetto di carità” da salvare, priva di competenze o capacità, bensì:

presuppone che si instauri un ambiente di solidarietà, in cui la spettatrice, riconoscendo l'ingiustizia subita dalla protagonista, la legittimità delle sue rivendicazioni, e percependo il rapporto di interdipendenza tra la lotta rappresentata in scena e la propria lotta come cittadina, entri in scena per cercare alternative che, in ultima istanza, porteranno beneficio a entrambe (p. 160).

La solidarietà, dunque, implica un aiuto reciproco nella lotta per la trasformazione della realtà, in modo tale che: «contribuire alla lotta dell'altra significa costruire la propria lotta, attraverso lo sviluppo di lotte comuni» (ivi; cfr. Freire 2002).

Da questo punto di vista nelle arti dialogiche vi è un gioco un superamento dall'empatia “compassionevole” e di una pratica depoliticizzata di salvezza, basata su una «moralità della benevolenza altruistica» (Chouliaraki 2013, p. 11) verso una solidarietà politica orientata alla giustizia sociale (ivi), come risultato di un dialogo collettivo e orizzontale che si rende visibile anche in una sfera pubblica.

In merito, nel campo specifico delle arti performative, Colin (2023) evidenzia come le pratiche di solidarietà dentro e attraverso le performance siano una forza potenzialmente generativa di cambiamento sociale. Una solidarietà quindi in tal senso performativa. Affinché sia una solidarietà non “paternalistica” è necessario, tuttavia, che sia anche una *solidarietà riflessiva* (Dean, 1995, p. 123; cfr. Colin) in quanto «responsabilmente orientata alla relazione» ed esito di una pratica di riconoscimento di un potenziale “noi” mai aprioristicamente definito, in linea anche con le teorie intersezionali in merito alla creazione di alleanze e coalizioni (Carastathis 2016).

Nel quadro della declinazione di solidarietà appena presentata ritengo importante evidenziare in che termini le arti dialogiche si possono tradurre in una “messa in atto di cittadinanza” (Allegrini 2025). Nell’ambito degli studi critici sulla cittadinanza (Isin, Nyers 2014) la cittadinanza è declinata come pratica (Isin, Nielson 2008) e, nel distinguere tra l’essere e il diventare cittadine, ne evidenziano il carattere performativo (Hildebrandt *et al.*, 2019; Iannelli, Musarò 2017).

Ho già avuto modo di approfondire la dimensione della performatività, qui in relazione alla cittadinanza si può evidenziare come prefiguri «un tentativo di comprendere i modi in cui le persone abitano e trasformano specifiche soggettività, e come queste soggettività emergano da atti resi possibili solo in determinate condizioni materiali e simboliche» (Isin, Nielson 2008, p. 47), e pone una distinzione tra un’idea di cittadinanza come una “cosa” e la cittadinanza come una pratica. La cittadinanza quindi entro questa prospettiva prende forma attraverso “atti di cittadinanza” (Isin, Nielson 2008).

Entro questo paradigma può essere collocata una prospettiva relazionale della cittadinanza, che pone al centro della riflessione il ruolo degli *atti di cura* e un ripensamento delle forme di appartenenza inclusive (Casas-Cortés 2019, p. 67).

Un concetto formulato per indicare questo ripensamento è quello di *carecitizenship*, nato nell’ambito dei movimenti femministi spagnoli impegnati sul tema della precarietà e vulnerabilità, per enfatizzare il cambio della radice del termine: dalla città – *ciudadanía* in spagnolo – alla *cura-cuidadanía*. Il concetto di *carecitizenship* vuole proporre una ri-politicizzazione della cittadinanza ed evidenziarne la dimensione relazionale, di interdipendenza, generata attraverso comunità di pratica.

Questa ridefinizione della cittadinanza *care-based* pone l’attenzione su forme di appartenenza non prestabilite. L’interdipendenza viene quindi letta nella prospettiva di una *politica della cura* che trova radici nel campo femminista in particolare in chiave intersezionale e che presuppone pratiche di mutuo supporto messe in atto attraverso alleanze trasversali (Tazzioli 2020). L’intersezionalità (Carastathis 2016) introduce la relazionalità (Collins, Bilge 2016) ed enfatizza la dimensione della coalizione, del dialogo, della conversazione, per costruire alleanze tra diverse categorie identitarie.

Una dimensione centrale di questo tipo di pratiche di cittadinanza, come emerso anche nella ricerca relativa al progetto PG:DIYS è quella emotiva. In merito possiamo rifarci al concetto di *affective citizenship* (tra altri, Ayata 2019; Di Gregorio, Merolli 2016; Fortier 2010, 2016). Un concetto che (Fortier 2016) richiede di mettere a fuoco gli elementi di normatività legati alla sfera emotiva, in termini di regimi di appropriatezza.

In merito Sara Amed (2014) sottolinea come le emozioni modellino la superficie – i confini – dei corpi individuali e si “muovano” tra i corpi secondo logiche gerarchiche: mentre alcune sono considerate «elevate», altre sono relegate ad uno status «inferiore», considerate come «segni di debolezza (p. 3).

In linea con questa visione, Fortier (2016) evidenzia come le emozioni e i sentimenti attraverso cui facciamo esperienza del mondo e attraverso cui soggetti ed oggetti sono fatti emergere e messi in azione, non attengono alla sfera personale, sono qualcosa al contempo di incorporato, sociale e pubblico secondo «un'economia politico-culturale dell'affetto», ossia (Fortier, 2016, p. 1039):

una logica secondo cui, attraverso disposizioni istituzionali formali e informali, alcuni sentimenti vengono convalidati mentre altri no. E questa (in) validazione si lega ai corpi: la paura, ad esempio, è considerata legittimamente provata da alcuni corpi (reali o astratti, come lo Stato), mentre si associa ad altri corpi che vengono considerati spaventosi (Ahmed 2014). In breve, la distribuzione del potere e delle disuguaglianze opera tanto attraverso forze affettive quanto materiali e discorsive.

Da questa prospettiva Fortier (2010) mette a fuoco un processo di “governo attraverso gli affetti” che definisce (Zembylas 2013) da un lato l’essere affettivamente governati dagli altri, siano essi cittadine o lo stato o la società civile, attraverso la creazione di relazioni emotive che sostengono il sentire vicinanza verso alcuni soggetti o al contrario il sentire distanza e finanche paura verso altri. Dall’altro prende forma attraverso un meccanismo di apprendimento: si impara a governare sé stessi esprimendo sentimenti “appropriati” e soprattutto quelli di “buona cittadinanza”.

Per concludere questa disamina della relazione tra etica della relazione, solidarietà e cittadinanza e del ruolo degli atti di cura, ritengo, anche in linea con la ricerca di seguito presentata, sia necessario tornare sulla dimensione di *embodiment* già discussa in precedenza. In merito (Hamington 2004, p. 3) evidenzia come la dimensione della cura possa fondare una dimensione etica «che sposta le considerazioni etiche verso il contesto, le relazioni e le forme di conoscenza affettiva, in una prospettiva che può essere pienamente compresa solo se si riconosce la dimensione corporea e incarnata (*embodied*) della cura». È proprio questa dimensione *embodied* che permette anche di riconoscere la «nostra interconnessione e interdipendenza».

La cura qui, non è da intendersi come un prendersi cura di tipo “assistenziale”, quanto come pratica politica che si radica nelle realtà materiali ed affettive delle relazioni umane. La nozione di “*embodied care*” permette di mettere a fuoco il ruolo del corpo in questa pratica, quale luogo e dispositivo di conoscenza e relazione assieme.

## 2.6. Arti, comunità e commoning

In diversi parti di questo libro è stato evocato il tema della comunità. Dopo aver problematizzato la relazione tra artista e comunità, ritengo ora necessario, anche sulla scorta delle riflessioni proposte in merito al tema della solidarietà e cittadinanza, problematizzare la nozione stessa di comunità nelle arti dialogiche e in generale nell'ambito delle arti partecipative.

In primis tanto in campo sociologico che delle arti è stata posta in rilievo la necessità di spostarsi da una visione essenzialista, monolitica o “burocratica” della comunità (Kwon 2002), verso un’idea di comunità come soggetto politico «che emerge attraverso un processo di dialogo e formazione del consenso radicato in momenti storici specifici e in particolari costellazioni di potere politico ed economico» (Kester 2004, p. 150).

Una prospettiva di lettura a tal fine utile è quella proposta dal filosofo Jean Luc Nancy (1986; 1991, p. 15) in merito all’idea di una “impossibilità” della comunità intesa come soggetto comunitario a favore di un riconoscimento dell’alterità come carattere fondativo delle comunità:

La comunità è ciò che avviene sempre attraverso gli altri e per gli altri. Non è lo spazio degli ego [...] ma degli “io”, che sono sempre altri [...]. Non si tratta di una comunione che fonde gli ego in un Ego o in un Noi superiore. È la comunità degli altri. La vera comunità degli esseri mortali, o la morte come comunità, fonda la loro impossibile comunione. La comunità occupa dunque un luogo singolare: assume l’impossibilità della propria immanenza, l’impossibilità di un essere-comunitario in forma di soggetto. In un certo senso, la comunità riconosce e inscrive – questo è il suo gesto peculiare – l’impossibilità della comunità stessa. Una comunità non è un progetto di fusione, né in senso generale un progetto produttivo o operativo – né, in effetti, è un progetto.

L’idea di una comunità come processo e non come ontologicamente dato non è di certo nuova anche nel campo sociologico. In questa sede intendo enfatizzare come questa riflessione oggi sia al centro anche del sistema sociale delle arti, lungo due traiettorie di pensiero e di pratica.

La prima concerne l’uscita dalla logica dell’attivazione di comunità tramite pratiche artistiche e sposta lo sguardo sulle possibilità di soggettivazione politica (Rencière 2004; Butler 2015), innescate dall’incontro tra le pratiche artistiche e la società e situate nelle contingenze storiche e le relative costellazioni di potere politico ed economico (Kester 2004, p. 150).

Una prospettiva che permette di comprendere questa “possibilità” di istituirsi come comunità rimanda alla loro temporaneità, all’essere esito di incontri in grado di generare forme molteplici di sensi di appartenenza.

Seguendo Papastergiadis (2012), un concetto utile a comprendere questo processo di “istituzione” di comunità è quello di *assemblaggio*, tra una molteplicità di differenti spazi, tempi, pratiche e soggetti che interagiscono all’interno di uno spazio sociale: interazione che può dare forma a traiettorie critiche e creative. Molte delle pratiche che rientrano nel campo dell’artivismo possono, ritengo, essere lette in questa prospettiva.

Le pratiche di assemblaggio creativo possono generare forme liminoidi di comunità, attraverso diversi spazi-tempi. Il rimando qui è a quanto teorizzato da Turner (1974) e già in precedenza richiamato in merito ai rituali e allo spazio liminoidi delle performance culturali contemporanee. Aggiungo ora, che la componente relazionale in queste pratiche si configura più come processo che come progetto da risaldare attraverso dei rituali. Questa connazione ibrida delle performance artistiche contemporanee sollecita quindi una riflessione circa le possibili soggettività collettive che possono emergere.

Una seconda, complementare, traiettoria (Allegrini 2020) pone l’accento sullo slittamento da pratiche artistiche “community-based” a una *commoning art* (Otte, Gielen 2018).

I *commons* «sono beni in quanto permettono il dispiegarsi della vita sociale, la soluzione di problemi collettivi, la sussistenza dell’uomo nel suo rapporto con gli ecosistemi di cui parte» (Donolo, 2010)<sup>11</sup>. Di pari passo, il *commoning* può essere descritto come processo di organizzazione sociale che sfida i paradigmi neoliberisti generando possibilità di riappropriazione di spazi decisionali in merito alle proprie vite (Stavrides, 2016).

La prospettiva del commoning più che sui beni comuni (Di Feliciano, Aru, 2018) pone l’accento su processi ed azioni e sposta l’attenzione «dall’ontologia, che definisce cosa sono i beni comuni ‘in sé’, nell’essenza o perimetro, alla performatività stessa dei commons, indicandone la consistenza nelle pratiche che li fanno esistere e, quindi, nelle soggettività incarnate» (Caleo, 2016, pp. 13-14).

Le pratiche performative in questo libro più che essere osservate come processo di costruzione di comunità intese come “progetto”, possono essere osservate quindi come spazio di complessiva (ri)-organizzazione sociale basata su processi di *commoning* come resistenza all’individualismo e al neoliberismo della tarda modernità (Gielen 2013).

Come ho già evidenziato altrove (Allegrini 2020) una traiettoria pratica di *commoning* così concepito è rintracciabile in diverse esperienze che mettono a tema in campo culturale e artistico (Allegrini, Carlone, Paltrinieri 2025) anche forme di governance degli spazi e processi tesi alla loro accessibilità e attraversabilità, basati su pratiche di *commoning*.

---

<sup>11</sup> Donolo, 2010, disponibile in [www.labsus.org](http://www.labsus.org).

### **3. Il progetto *Performing Gender: Dancing In Your Shoes* e la metodologia di ricerca**

#### **3.1. Il progetto PG:DIYS: obiettivi e struttura**

Come evidenziato fin dall'introduzione e in diversi momenti in questo libro il tema della dimensione partecipativa delle arti e della valutazione del valore culturale e sociale si presenta come un campo ancora aperto di discussione. Questo libro intende contribuire a questo dibattito mettendo a fuoco, come fatto fin qui su un piano teorico, le prospettive di lettura della dimensione politica e sociale delle arti con le comunità, e presentando in questo capitolo e nel successivo una concreta sperimentazione di co-design e co-creazione artistica implementata nell'ambito del progetto “Performing Gender: Dancing In Your Shoes” (da qui in avanti PG:DIYS) e gli effetti trasformativi generati.

PG:DIYS si è nutrito fin dal suo inizio dal desiderio di condividere le esperienze e le conoscenze emerse, sistematizzandole grazie alla collaborazione con l'Università, in termini di approcci, metodi, sfide e apprendimenti, utili sia nel campo della facilitazione di pratiche artistiche con le comunità che per la ricerca e la valutazione di impatto sociale nel campo delle arti performative.

PG:DIYS è un progetto europeo della durata di tre anni (2020-2023) implementato nel quadro del finanziamento del programma Europa Creativa.

Intento del progetto era quello di sperimentare un approccio di Audience Development basato sul co-design e la co-creazione artistica con organizzazioni culturali europee nel campo della danza contemporanea e di sviluppare contestualmente relazioni tra professioniste del settore culturale e comunità di non professioniste nei diversi paesi del progetto. Aveva altresì l'intento, entro questo approccio, di promuovere una riflessione sulle questioni di genere, la sessualità, le identità LGBTQI+ e di promuovere una consapevolezza a livello di politiche culturali sul tema sia del genere

che del riconoscimento del valore culturale e sociale degli approcci partecipativi di co-creazione.

Lo sviluppo di questo approccio e il raggiungimento di questi obiettivi poneva al centro alcune dimensioni chiave. In primis, l'accesso e la partecipazione alla vita culturale come fattori di empowerment individuale e collettivo, di benessere, di coesione sociale e democrazia, e di valori come la dignità umana e la solidarietà. Accesso – in termini di abbattimento di barriere materiali e simboliche – ma anche accessibilità intesa come possibilità di abitare in modalità plurali le pratiche della danza, dando spazio a linguaggi e pratiche in chiave intersezionale, e promuovendo nuove alleanze tra organizzazioni culturali, comunità, pubblici. In secondo luogo, il capacity building delle organizzazioni culturali rispetto al tema della co-creazione anche attraverso la formazione di figure dedicate alla cura di queste dimensioni.

Il progetto ha coinvolto 11 organizzazioni culturali e istituzioni di 8 diversi paesi – Francia, Ungheria, Italia, Slovenia, Spagna, Svezia, Paesi Bassi, Gran Bretagna – 21 *dancemakers*<sup>1</sup>, 9 comunità locali, istituzioni politiche e accademiche, attraverso pratiche di co-design a livello progettuale e di co-creazione artistica, in due ambiti di azione e ricerca tra loro posti in dialogo come evocato dal titolo stesso del progetto. Il primo riguardava l'esplorazione, attraverso il corpo e le pratiche di danza, delle questioni relative al genere, alla sessualità e alle identità, dal punto di vista delle dinamiche del potere normativo e degli immaginari sociali, da una prospettiva intersezionale (si veda il capitolo 2). Il secondo riguardava l'elaborazione, attraverso le pratiche di danza, di sensi di appartenenza condivisi, di spazi di solidarietà e di comunità.

Al centro di questo processo di esplorazione è stato posto il corpo e le pratiche della danza, nella loro valenza tanto rispetto ai processi di *embodiment*, di trasformazione di immaginari e di produzione di saperi, ma anche come dispositivo relazionale e di ridefinizione di spazi estetici contro egemonici. Si veda in merito quanto presentato nel capitolo 2 sul piano teorico.

Per comprendere sia la metodologia di ricerca che gli esiti risulta importante fornire alcune coordinate complessive in merito ai ruoli previsti nel progetto e alle azioni entro cui la ricerca si è innestata.

---

<sup>1</sup> Questo è il termine utilizzato nel progetto al posto di coreografe. È un termine internazionalmente utilizzato, anche in Italia, soprattutto nella danza contemporanea e delle *performing arts* proprio per superare il concetto più tradizionale di coreografia. Nel contesto delle arti partecipative enfatizza l'idea che l'artista non si limita a "coreografare", ma è coinvolta in processi aperti e orizzontali. In questa sede mantengo quindi questo termine.

Ogni organizzazione culturale ha coinvolto tre principali profili: figure di direzione artistica, figure dedicate alla cura delle relazioni tra organizzazioni culturali, *dancemakers* e comunità di riferimento – l'audience developer – e project manger. Per quanto riguarda le *dancemakers* il progetto ha visto il coinvolgimento di una figura denominata *rooted dancemaker* con il compito di facilitare i laboratori di danza con le comunità per un lungo periodo di tempo e una figura di *traveling dancemaker* con il compito di contaminare tra loro riflessioni e pratiche emerse con diverse comunità locali e di facilitare il processo di produzione previsto verso la fine del progetto, come di seguito illustrato in merito alle diverse azioni e attività del progetto.

Una prima azione ha riguardato *l'ingaggio delle comunità*. Abbiamo visto come in letteratura l'ingaggio indichi sia una fase di una complessiva strategia di audience development, sia una “filosofia” e cultura che le organizzazioni culturali possono fare propria nella relazione con pubblici e comunità. È in questa seconda accezione che è stato utilizzato il termine “ingaggio” ad indicare un approccio di lavoro con le comunità attraverso pratiche artistiche fortemente incentrate su processi di co-design e co-creazione e sulla cura di relazioni. Più in dettaglio, l'ingaggio si è articolato in due principali attività. La prima, coincide con l'ingaggio attraverso iniziative di presentazione del progetto e di dialogo con reti e associazioni rappresentative delle comunità da coinvolgere. Non si è trattato semplicemente di coinvolgere una comunità, ma anche di attivare un processo e una pratica di co-design durante tutto il corso del progetto per istaurare relazioni dense tra organizzazioni culturali, comunità e artiste.

Questa fase di “outreach” aveva l'obiettivo di creare un terreno fertile per l'inclusione e un “ambiente abilitante” per l'ingaggio. Abbiamo visto nel primo capitolo come sia importante concepire l'ingaggio anche come occasione di “decentramento” dello sguardo da parte dell'organizzazione, rispetto alle proprie comunità di riferimento, rispetto ai propri bias in merito all'ingaggio stesso, attraverso mappature, ricognizione e ascolto attivo degli stakeholders e comunità. È in questa prospettiva che in questa fase del progetto è stato dato spazio a diversi momenti di confronto tra i partner, tra cui un laboratorio sul tema della comunità, dei processi di co-creazione e del lavoro artistico sui temi di genere.

La seconda attività è consistita in workshops di danza con le comunità, con incontri regolari di pratica, ma anche di riflessione teorica con l'invito in alcuni casi di altre artiste e diversi momenti di convivialità. Questo lavoro è stato facilitato dalla *rooted dancemaker* e dall'audience developer.

Una seconda azione è consistita nello sviluppo di residenze che hanno coinvolto le *traveling dancemakers* in laboratori di danza per “contami-

nare” e mescolare le riflessioni sviluppate dalle diverse comunità locali. Dopo una prima residenza nel proprio paese di origine, hanno partecipato a un periodo di co-progettazione in residenza all'estero.

Una terza azione ha visto le *dancemakers* impegnate in una produzione con le diverse comunità ingaggiate. Il risultato è stata la realizzazione di 8 performance e un workshop, presentate all'interno di festival ed eventi organizzati sia nel paese di riferimento delle comunità che dagli altri partner in una vera e propria tournée. Ogni partner ha ospitato infatti le produzioni realizzate dalle comunità degli altri partner all'interno del proprio festival, favorendo nuovamente un'occasione importante di emersione di sguardi sul tema dell'identità e di scambio di pratiche creative basate sulla danza emerse nel corso del progetto.

Infine, sono state portate avanti due azioni trasversali. La prima concerne l'attività di ricerca – di mappatura ed analisi – portata avanti dall'università. Durante il progetto, il team di ricerca in collaborazione con i partner del progetto ha sviluppato strumenti di analisi e di pianificazione delle pratiche di audience engagement basate sul co-design e sulla co-creazione e sviluppato una metodologia di valutazione degli impatti sociali, ha raccolto dati sul processo implementato per poi sistematizzarli sul piano degli approcci di ingaggio e degli effetti trasformativi generati. La seconda, è quella di capacity-building delle organizzazioni in merito sia agli approcci di audience engagement, sia alle pratiche di co-creazione. L'approccio seguito è stato fortemente basato sulla condivisione costante, alla pari, di pratiche ed esperienze, tra artiste, organizzazioni e comunità, a livello locale e internazionale in sessioni di lavoro congiunto durante il progetto e in specifiche occasioni come il festival internazionale Gender Bender.

### **3.2. Comprendere gli impatti sociali: alcune questioni metodologiche**

Prima di entrare nel merito della metodologia di ricerca adottata è importante dare un quadro del dibattito relativo alle metodologie di valutazione del valore culturale (Bonaga 2021) e degli impatti sociali, che ha nutrito e guidato la ricerca stessa e le relative scelte metodologiche.

Un primo tema discusso in letteratura concerne la misurazione in sé del valore culturale e la quantificazione degli impatti sociali. In merito viene evidenziato come i tentativi di quantificare rischino di non dare conto di dimensioni significative quali il contesto, i processi e le pratiche. Il rifiuto di quantificare si basa abitualmente sull'idea secondo cui il valore culturale è intrinsecamente non quantificabile e richiede un tipo di argomentazione

molto diverso quando si tratta di valutarne il valore. In modo complementare viene anche posta in evidenza la necessità di tenere conto di altre sfere non misurabili come le emozioni e la spiritualità (Holden 2015) e di attingere a diversi campi del sapere per mettere a fuoco valori storici, sociali, simbolici, estetici (Holden 2004) e relative categorie di analisi.

In modo contiguo nel dibattito viene anche evidenziata la necessità di riconoscere la specificità del valore culturale e della sfera dell'estetica, senza quindi sacrificare la sua specificità all'utilitarismo cercando una logica esterna – il valore sociale ed economico. Vanno quindi ricercate argomentazioni che non siano prese in prestito da altri ambiti dell'attività sociale, economica o politica (Taylor 2015, p. 24).

L'idea di riconoscere una specificità è stata criticata (O'Brien 2013) ritenendo che possa portare ad un'idea della cultura come qualcosa che fa “eccezione”, una sfera superiore ad altre del vivere umano. Viene criticata anche in relazione al rischio, in un contesto di scarsità di risorse, di mascheramento di interessi in campo politico, accompagnata da una mancanza di solidi approcci in grado di valutare il raggiungimento di obiettivi nel campo delle politiche pubbliche.

In termini generali il rischio è quello di cadere sul piano metodologico in una “vuota auto-riflessività”, una sorta di riflessività auto-referenziale e difensiva che non permette di avanzare nella comprensione del valore culturale. Inoltre, dal punto di vista sociologico l'idea della cultura come sfera a sé dalla società è chiaramente non assumibile. Questo non elimina il terreno di complessità che il dibattito pone in evidenza quando si entra nel merito del valore culturale, soprattutto in connessione a politiche culturali tese a legare il sostegno finanziario alla produzione di impatti sociali e in tale prospettiva ad enfatizzare la dimensione partecipativa delle arti.

In tal senso è utile qui accennare ad altre riflessioni emerse nel dibattito. In particolare, l'idea che la risposta alla “trappola” dell'utilitarismo, debba essere cercata in approcci più riflessivi a livello metodologico per esplorare valore e impatti delle arti (Scott 2012), identificando non tanto risultati misurabili quanto piuttosto *outcomes* significativi, come già indicato da Matarasso (1997).

In questa prospettiva un riferimento importante sul piano metodologico è il “Cultural Value Projects”, promosso dall'Arts and Humanities Research Council britannico nel 2013, che ha previsto il lancio di una call per identificare progetti di ricerca ambiziosi in grado di produrre un avanzamento nel dibattito sul valore del *cultural engagement* e dei metodi con cui si valuta questo valore. La call (Walmsley 2019, p. 94) in particolare mirava ad intercettare progetti che avessero come obiettivo quello di comprendere «la fenomenologia dell'esperienza culturale e degli incontri». Il

progetto metteva quindi in primo piano l'esperienza vissuta», ossia «l'esperienza soggettiva ed intersoggettiva delle audience in campo culturale e dei partecipanti».

Come nota Walmsley molte ricerche qualitative hanno dato importanti contributi alla comprensione delle molteplici dimensioni che connotano l'esperienza delle audience; tuttavia, si scontrano con il gap epistemologico che esiste tra esperienza *percepita e vissuta*, poiché la ricerca non può che avvenire solo dopo l'evento di cui si è fatto esperienza. Per questo l'avanzamento delle ricerche, sollecitato anche dal Cultural Value Project, sta nel tentativo di colmare questa «lacuna epistemologica» (Walmsley 2019, p. 95) rispetto alla ricerca sulle *lived experiences* delle audience e nell'e-laborare metodologie valutative in grado di cogliere le differenti modalità con cui il valore culturale si manifesta. L'oggetto di ricerca dovrebbe cioè essere «non tanto cosa è il valore culturale, ma piuttosto come possa essere *espresso* in maniera riflessiva e intersoggettiva» (ivi).

Lo studio nel complesso ha permesso di porre in evidenza diversi impatti dell'ingaggio culturale, tra cui lo sviluppo di riflessività e di maggiore ingaggio delle cittadine, la promozione di cura e benessere, lo sviluppo cognitivo e di pensiero creativo. Al contempo sollecita la necessità di ricerche ulteriori in altri campi come la pace e la risoluzione dei conflitti, la rigenerazione di comunità e la rigenerazione urbana in chiave sostenibile, ma anche di studi basati su approcci mix-methods e longitudinali.

Tra le ricerche prese in esame dallo studio (Walmsley 2019, p. 95) particolarmente significativa, sia per comprendere il terreno di sperimentazione ritenuto ancora oggi necessario per sviluppare metodi di ricerca, sia in quanto in linea con l'approccio di indagine implementato nel progetto PG:DIYS, vi è quella promossa dal British Theater Consortium (Reinalt 2014, pp. 346-347):

Sosteniamo un approccio multivalente al valore culturale che, pur senza escludere le prospettive economiche e strumentali, si fonda su una comprensione ampia e articolata dei processi di attribuzione del valore, basata sull'appropriazione individuale dell'esperienza fenomenologica dell'«essere lì». Cerchiamo di comprendere come queste esperienze si intreccino e si fondino con quelle altrui, generando valori aggiuntivi, andando così oltre la semplice “somma degli individui” per evidenziare in che modo l'attività culturale possa contribuire alla produzione di valore pubblico. Sottolineando l'aspetto processuale dell'attribuzione di valore, ci proponiamo di superare le problematiche legate all'opposizione tra valori “intrinseci” e “strumentali”. Il valore emerge nella relazione tra la performance, lo spettatore e la rete di associazioni attivate dall'esperienza stessa.

L'approccio evidenziato risulta rilevante poiché supera le diverse polarizzazioni che caratterizzano come si è visto il dibattito e «combina un focus strumentale in relazione agli outcomes con un focus intrinseco sull'esperienza soggettiva e un riconoscimento della natura processuale ed emergente del valore estetico» (Walmsley 2019, p. 96).

Rappresenta una “terza via” (ivi) tra l'auto-riflessività evocata da chi sostiene la necessità di considerare il valore culturale come sfera a sé non valutabile sul piano di altre argomentazioni siano esse sociali od economiche, e all'opposto l'enfasi sulla sola dimensione utilitarista.

Questa strada implica il «riconoscere che l'arte ha una sua logica (o valore) interna, ma anche cercare di catturarne la natura sia particolare che universale attraverso indagini fenomenologiche e antropologiche di tipo riflessivo (opposte a quelle auto-riflessive) rispetto al valore intrinseco e strumentale e i relativi impatti» (ivi).

Il tema del “particolare-universale” vuole indicare la necessità di individuare «narrative e manifestazione del valore che attraversano l'aggregato delle storie e testimonianze personali dell'impatto delle arti» (pp. 96-97).

Possiamo quindi affermare che un approccio di questo tipo, in sintesi, si basa su un'idea processuale, relazionale del valore e riconosce l'importanza delle esperienze, la loro natura emergente e contingente, sollecita la messa in connessione tra dimensione individuale e collettiva e interroga la produzione di una dimensione pubblica di valore.

Nel complesso questo approccio adotta anche una visione “ecologica” della cultura (Holden 2015) che ha cominciato ad affermarsi in tempi recenti.

Come “metafora” pone in rilievo (ibidem) la non-gerarchia tra i diversi elementi che compongono un sistema culturale, quindi la loro interdipendenza, supera l'idea di processi lineari e sempre prevedibili focalizzati sulla sola definizione di target, da cui discende anche una maggiore considerazione degli elementi qualitativi rispetto agli approcci di analisi della partecipazione culturale. Inoltre, il concetto di ecologia permette di trasferire nel campo culturale concetti importanti come quello di collaborazione, reciprocità, e indica la necessità di analizzare anche quali sono i valori che guidano nel complesso un'ecologia della cultura.

Infine, ulteriore elemento che il dibattito sul tema pone in evidenza è la necessità di approcci di ricerca che mettano al centro la voce stessa delle audience. In coerenza con quanto sottolineato nel capitolo 1 rispetto all'intendimento dei pubblici come soggetti implicati in lavori di codifica e decodifica, di appropriazione di significati e linguaggi e dell'importanza della comprensione dei contesti di esperienza dell'essere audience da parte delle organizzazioni culturali che intendono essere “audience-centered”, gli stes-

si processi di valutazione dovrebbero porre in primo piano questi elementi. Ossia, come catturare e interpretare il valore culturale dalla prospettiva delle audience stesse (Walmsley 2019, p. 98).

### **3.3. Metodologia di ricerca e valutazione di impatto sociale**

In linea con le sollecitazioni prima tratteggiate la ricerca sulle pratiche dialogiche di co-creazione e gli impatti sociali implementata dall'Università di Bologna aveva l'obiettivo di comprendere in che termini le pratiche artistiche basate sul corpo, sul co-design progettuale e la co-creazione agiscono in senso trasformativo sul piano della rottura della normatività, della (de)costruzione di immaginari relativi alle identità, e rispetto alla creazione di comunità e solidarietà (cap. 2). La ricerca aveva anche l'intento più ampio di contribuire ad una riflessione sulle metodologie e gli approcci di co-design e co-creazione in campo artistico e di valutazione degli impatti sociali. A queste finalità rispondono il presente capitolo e il successivo.

In merito alle scelte metodologiche la ricerca ha tenuto conto e reso operativi quegli aspetti, indubbiamente sfidanti, appena richiamati dal dibattito come campi importanti di sviluppo e sperimentazione.

In particolare, si è adottato un approccio qualitativo di ricerca-azione (Reason, Bradbury 2008) basato su due principali elementi. Da un lato la creazione di uno spazio di riflessività in merito alle pratiche e alle categorie in uso rispetto ai temi del progetto – comunità, co-creazione e questioni di genere. Questo spazio di riflessività ha riguardato anche il ruolo stesso che ogni soggetto partecipante al progetto – organizzazioni, *dancemaker*, comunità, ricercatrici – ha giocato nel co-design e nella generazione di cambiamento sociale. In secondo luogo, un processo di mutuo apprendimento, inteso come processo di co-produzione di sapere.

La natura di questi processi di ricerca è essenzialmente adattiva e tesa a combinare in modo ricorsivo riflessione e azione<sup>2</sup>.

Entro questo approccio è stato sviluppato l'impianto metodologico della valutazione di impatto sociale. L'impatto sociale può essere definito come il cambiamento percepito, individuale e di gruppo, a seguito delle esperienze vissute, composto dal valore sociale aggiunto (outcomes) generato dalle azioni implementate. È bene evidenziare un'importante differenza tra approcci di tipo retrospettivo – *backward looking* – finalizzati ad analizzare i risultati e gli effetti di un progetto o intervento dopo che è stato implemen-

---

<sup>2</sup> Si veda: K. Lewin (1946). In questo contesto ci si può anche riferire al concetto di Sociologia pubblica (Buroway 2004; cfr. Allegrini 2019). Si veda anche Hall (1996).

tato e quelli di previsione – *forward-looking* – finalizzati a definire impatti futuri prima o durante l'implementazione del progetto in termini di outcomes di breve-medio termine ed effetti – impacts – di medio lungo termine.

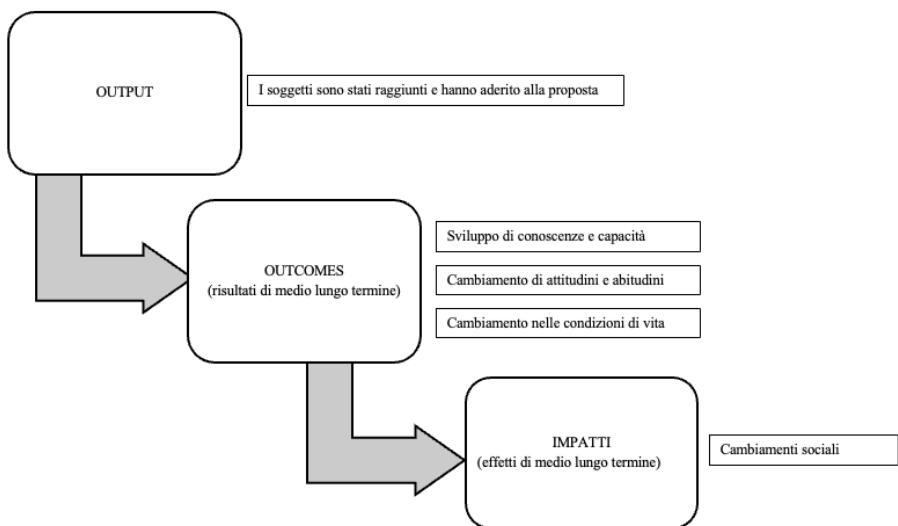
I primi rispondono a domande del tipo “Quali cambiamenti sono avvenuti?”, “Chi ha beneficiato del progetto?”, “Qual è stato l'impatto reale rispetto agli obiettivi?”. Risponde tipicamente a questa finalità la rendicontazione delle attività e della loro efficacia.

I secondi, entro cui rientra la Teoria del Cambiamento (ToC), rispondono a domande del tipo: “Quali cambiamenti vogliamo generare?”, “Quali sono gli obiettivi e gli indicatori da monitorare?” Come verificheremo i risultati attesi?”, “Quali rischi o ostacoli dobbiamo prevedere?”.

Trattandosi di un progetto fortemente orientato alla sperimentazione e co-design la ricerca ha assunto questo secondo approccio considerando quindi la valutazione come processo di costruzione di visione strategica e, contestualmente, come *occasione riflessiva di produzione di conoscenza*.

Per definire la ToC del progetto PG:DIYS fondamentale è stata la definizione della catena di valore di impatto, che solitamente è definita da alcuni step di cambiamento, come descritti nella Fig. 1:

Fig. 1 - Catena di valore di impatto



Gli impatti oggetto della valutazione, inoltre, in questa prospettiva vengono considerati come network di risultati più che una lineare catena di input ed output. In tal senso nella valutazione si è preso in considerazione

una dimensione di impatto specifica del progetto. Ossia, essendo PG:DIYS un progetto centrato su un ecosistema di soggetti che condividono bisogni e desideri attraverso un processo creativo, oggetto di indagine era necessariamente la trasformazione generata dal progetto rispetto a questo sistema sociale. Alla luce di questi diversi elementi nel complesso la ricerca si è articolata nelle seguenti fasi e strumenti.

*Fase 1. Definizione del contesto.* Una prima fase della ricerca è stata dedicata alla raccolta di dati per definire il contesto del progetto e le sue attività. In particolare, secondo l'approccio di ricerca-azione prima menzionato e in linea con approcci che pongono al centro una riflessione sulla relazione tra categorie in uso e definizione di impatti sciali, in questa fase è stato dato spazio ad una riflessione e condivisione collettiva attorno ai concetti di audience development e alle pratiche già sviluppate dai partner, così come a interrogativi e punti di vista relativi alle dimensioni chiave del progetto, in particolare quelle di “comunità” e “co-creazione” applicata, in questo caso, all'esplorazione dei temi di genere. Riflessione e co-design delle attività e degli strumenti di ingaggio sono stati in questa fase posti tra loro in costante dialogo.

I dati sono stati raccolti attraverso incontri online di conoscenza reciproca (intitolati “*Niece to meet you*”), interviste individuali con ciascun partner (9), raccolta di materiali forniti dalle organizzazioni, come presentazioni PowerPoint, immagini, fotografie e video e soprattutto attraverso un Laboratorio online facilitato dall'università con il metodo del World Cafè, che aveva il duplice obiettivo di creare uno spazio di condivisione di esperienze tra i partner e avviare il co-design dell'ingaggio delle comunità. In collaborazione con il partner leader di progetto il gruppo di ricerca ha quindi elaborato tre domande di lavoro: “Come costruire un processo significativo di co-progettazione e co-creazione con comunità e artiste?”; “Quali questioni di genere vorremmo affrontare con le comunità e quali sfide dobbiamo considerare nella pratica?”, “Che tipo di comunità desideriamo costruire attraverso questo progetto?”.

Infine, è stata condivisa con tutti i partner una scheda per raccogliere dati su come ciascuna organizzazione intendesse strutturare e attuare le proprie azioni di coinvolgimento comunitario: il tipo di comunità che si intendeva coinvolgere; le finalità dell'ingaggio; i metodi/strumenti/linguaggi utilizzati; il tipo di relazione che si intendeva costruire tra comunità, artista, audience developer; la possibilità o meno di disporre di spazi dedicati alle pratiche di danza comunitaria; l'organizzazione/logistica/calendario delle attività previste; le eventuali difficoltà o sfide da affrontare.

*Fase 2. Comprendere il cambiamento: la co-costruzione degli scenari di impatto.* Combinando l'approccio della ricerca-azione con la Theory of Change (TOC), in una seconda fase ci si è concentrate sulla co-creazione

con i partner di progetto di quattro scenari di impatto: quello relativo alle comunità coinvolte; al territorio e le reti locali; alle *dancemakers* e alla produzione culturale e creativa; alle organizzazioni culturali<sup>3</sup>.

Gli scenari di impatto sistematizzano i cambiamenti desiderati e tracciano nel complesso le sfide che il progetto si è posto come orizzonte di senso di lungo termine. Attraverso delle sessioni di lavoro con l'audience developer di ciascun partner, si è progressivamente costruita la Teoria del cambiamento del progetto stesso.

La relazione tra pratiche artistiche e impatti sociali identificati nei vari scenari è stata poi mappata e ricondotta alla scala di cambiamento, definendo così per ogni scenario una gerarchia dei risultati, e un percorso di produzione di impatto (catena di valore di impatto) per il raggiungimento del cambiamento desiderato. Va specificato che, nella scala del cambiamento, gli output definiscono quei risultati di breve e medio periodo da raggiungere prima sul piano temporale e logico, e costituiscono quindi le precondizioni per raggiungere quelli di medio-lungo periodo. Tali precondizioni sono quindi visibili nella struttura logica della scala del cambiamento, che permette di distinguere quindi tra output e outcomes. Questa distinzione risulta importante poiché la differenza tra output e outcome, soprattutto nella definizione degli indicatori, segna il confine tra una responsabilità diretta rispetto a un intervento e una responsabilità meno diretta, tra ciò che è sotto il controllo del progetto (output: sostanzialmente attribuibile al progetto) e ciò che, invece, è sotto la nostra influenza e dovrebbe verificarsi (outcome) se le ipotesi esplicite si rivelano corrette.

*Fase 3. Sviluppo del modello per l'analisi e la comprensione degli impatti.* Il passo successivo è stato lo sviluppo di un modello di valutazione con il fine di: mappare i cambiamenti rispetto a diversi soggetti partecipanti al progetto; distinguere effetti diretti (output), da risultati trasformativi (outcome) e impatti sistemici; legare le azioni progettuali agli effetti sui diversi stakeholder coinvolti (gli scenari di cambiamento relativi: comunità, *dancemakers*, organizzazioni, territorio). Sono quindi stati individuati indicatori utili a monitorare e valutare il raggiimento dei cambiamenti attesi.

Gli indicatori sono stati poi raggruppati in variabili/cluster, a loro volta organizzati in sottodimensioni e dimensioni di valore. Indicatori e sistema di raccolta (strumenti, fonti, timeline e responsabilità della raccolta del dato) sono stati condivisi prima con il partner coordinatore di progetto per

---

<sup>3</sup> Nel contesto di questo libro per motivi di spazio non ci si soffermerà nel prossimo capitolo sugli impatti relativi al territorio, scegliendo di concentrarsi sul processo dialogico e i suoi effetti rispetto ai diversi soggetti coinvolti nel progetto. In ogni caso più avanti presento per completezza lo scenario delineato.

essere testati e poi con tutti i partner, assieme a delle linee guida e ad un glossario utile alla comprensione del processo di analisi e valutazione.

In questa sede riporto il dettaglio di ogni scenario di cambiamento elaborato con le dimensioni e sottodimensioni di valore individuata in relazione alla scala del cambiamento.

Fig. 2 - Scenario di impatto relativo alle comunità coinvolte

Scala del cambiamento	Dimensione	Risultati attesi
Sviluppo di conoscenze e capacità	Condivisione	Storie ed esperienze attorno alla sfera dell'identità sono state condivise
		All'interno del gruppo e tra gruppi si è sviluppata comprensione reciproca ed empatia
		Si è creato uno spazio safe e libero per le partecipanti
	Consapevolezza	È stata esplorata e promossa una consapevolezza sulle questioni di genere
		I soggetti partecipanti hanno sviluppato consapevolezza rispetto al sapere corporeo e incorporato ( <i>embodied knowledge</i> )
	Nuove conoscenze	I soggetti partecipanti hanno potuto sviluppare apprendimenti in modo reciproco
		I soggetti partecipanti si sono sperimentati attivamente nella pratica del confronto e del dibattito
		I soggetti partecipanti hanno sviluppato abilità e conoscenze nel linguaggio della danza
	Nuovi legami e relazioni	I gruppi coinvolti nel progetto si conoscono meglio tra loro
		Sono nate nuove relazioni e legami sociali tra le partecipanti attraverso il danzare assieme
		Sono nate nuove connessioni tra differenti comunità LGBTQIA+
Cambiamenti di attitudini e abitudini	Empowerment (individuale e collettivo)	Le comunità hanno maturato fiducia, maggiore consapevolezza e motivazione a prendere parte a pratiche di danza
		I soggetti partecipanti si riconoscono e si esprimono come danzatori sul palcoscenico.
		Ognuna si sente legittimata a partecipare attivamente, parlando, danzando e proponendo iniziative
		Ogni persona nella società è vista come una danzatrice, indipendentemente dal livello professionale

		È aumentato il senso di empowerment e dell'autostima
		I soggetti partecipanti si sono avvicinati e hanno scoperto nuovi spazi, culturali o no, sentendoli come propri
		I soggetti partecipanti hanno fatto esperienza del riconoscimento personale e reciproco
	Benessere	I soggetti partecipanti hanno sperimentato un progresso nel loro benessere complessivo, che coinvolge gli aspetti personali, fisici e mentali
Cambiamenti nelle condizioni di vita	Embedding dell'esperienza nella propria vita	La danza continua a essere praticata dai partecipanti nel lungo periodo, anche in autonomia
		Le molteplici identità di genere sono coinvolte nelle scene artistiche locali, trovando visibilità e riconoscimento
Cambiamento sociale	Partecipazione e cittadinanza	Si è diffusa una crescente consapevolezza del valore e della ricchezza delle diversità
		Si è sviluppata una partecipazione attiva alla vita sociale

Fig. 3 - Scenario di impatto relativo alla figura di *dancemker* e alla produzione artistica

Scala del cambiamento	Dimensione	Risultati attesi
Sviluppo di conoscenze e capacità	Condivisione	Le <i>dancemakers</i> hanno affinato la capacità di lavorare con comunità diverse, sperimentando nuovi approcci e modalità creative di produzione
		Le <i>dancemakers</i> hanno consolidato o ampliato le proprie competenze nei processi di co-design e co-creazione
	Nuove relazioni e legami	Le <i>dancemakers</i> coinvolte nel progetto si conoscono meglio tra di loro.
		Si sono sviluppate nuove relazioni tra le <i>dancemakers</i>
Cambiamenti di attitudini e abitudini	Empowerment	Si è sviluppata fiducia, consapevolezza e motivazione a promuovere pratiche di danza con le comunità
	Valorizzazione delle pratiche di danza nelle comunità	Ciascun partecipante delle comunità si riconosce nella danza creata
		Il co-design e la co-creazione vengono riconosciuti come componenti fondamentali della produzione creativa

Cambiamenti nelle condizioni di vita	Radicamento delle esperienze (Embedding)	Le <i>dancemakers</i> sono in grado di trasferire la capacità di co-creazione al proprio team e/o ad altri contesti
		Viene incentivato un dialogo costante e approfondito tra organizzazioni, artiste e comunità
Radicamento delle pratiche di arte con le comunità		Viene dato spazio a nuove modalità di produzione basate su partecipazione e co-creazione
		È aumentata la qualità della produzione di tipo comunitario
Cambiamento sociale	Sostenibilità	Le <i>dancemakers</i> vengono riconosciute e valorizzate come esperte nei processi collaborativi con differenti comunità
		Nelle politiche viene riconosciuto e attribuito valore al ruolo trasformativo che le pratiche e le produzioni co-creative svolgono nella società
		Rafforzamento della consapevolezza delle questioni di genere nelle politiche culturali

Fig. 4 - Scenario di impatto relativo alle organizzazioni culturali

Scala del cambiamento	Dimensione	Risultati attesi
Sviluppo di conoscenze e capacità	Nuove conoscenze	Le figure di Audience developers hanno acquisito esperienza o approfondito competenze nel lavoro con la comunità in ambito artistico.
		Le organizzazioni hanno sviluppato nuove pratiche di produzione
	Nuove relazioni e legami	Scambio e condivisione di conoscenze tra le organizzazioni partecipanti al processo.
Cambiamenti di attitudini e abitudini	Aggiornamento delle pratiche organizzative	Si sono sviluppate nuove strategie organizzative
	Cambiamenti nell'interazione con altre professioniste	Si sono sviluppati nuovi modi lavorare tra direzione artistica, audience developer e project manager.
	Utilizzo di nuove pratiche	Tra partner sono state scambiate e trasferite pratiche
Cambiamenti nelle condizioni di vita	Radicamento dell'esperienza nell'organizzazione (embedding)	Si è sedimentato un approccio sensibile al lavoro con le comunità
		Si è sviluppato un nuovo approccio di lavoro con le comunità sul lungo periodo
		Le pratiche di audience engagement si sono radicate nell'organizzazione.
Cambiamento sociale	Sostenibilità	Le policymaker riconoscono e valorizzano il ruolo trasformativo della produzione co-creativa
		È aumentata la consapevolezza delle questioni di genere a livello di politiche

Fig. 5 - Scenario di impatto relativo al territorio e network locali

Scala del cambiamento	Dimensione	Risultati attesi
Sviluppo di conoscenze e capacità	Nuove conoscenze	I pubblici che partecipano ai Festival hanno sviluppato nuove conoscenze
	Nuovi legami e relazioni	Si sono sviluppate nuove partnership
	Nuove esperienze	Si sono formate nuove audience
Cambiamenti di attitudini e abitudini	Radicamento dell'esperienza nel territorio ( <i>embedding</i> )	Chi abita il quartiere/la città ha avuto la possibilità di conoscere un nuovo spazio
Cambiamenti nelle condizioni di vita	L'arte è riconosciuta nella sua connessione con il territorio	Nuovi luoghi non specificamente dedicati alle arti vengono utilizzati per la danza
		L'arte contribuisce allo sviluppo economico, sociale e culturale del territorio
Cambiamento sociale	Partecipazione e cittadinanza	Una maggiore comprensione del valore della danza per la coesione sociale
		Partecipazione attiva alla vita culturale e pubblica

*Fase 4: Raccolta dei dati.* In questa fase sono stati raccolti dati qualitativi e quantitativi per l'analisi dell'intero processo e la comprensione degli impatti, ed è stata applicata sia alle pratiche di danza comunitaria che alla fase finale di produzione.

Le pratiche di danza comunitaria hanno preso forma come incontri settimanali durante i quali le comunità hanno potuto discutere i temi del progetto, partecipare a laboratori di danza, attivare momenti di riflessione post-performance, e vivere momenti di convivialità e condivisione informale.

Per la raccolta di dati relativi alle pratiche di danza con le comunità è stato predisposto un diario di bordo (*logbook*), in cui ciascuna organizzazione ha caricato i dati raccolti durante le attività laboratoriali. Il *logbook* è stato costruito sulla base delle scale di cambiamento descritte precedentemente ed era composto da: un registro delle presenze, un registro delle attività, una griglia di osservazione affidata alle *dancemakers* assieme alla figura dell'*audience developer*, un breve questionario per la raccolta periodica di feedback da parte delle comunità. Questi strumenti hanno permesso alle organizzazioni di monitorare lo svolgimento delle attività laboratoriali, la partecipazione, i temi trattati, i contesti di attivazione, e le percezioni

dei diversi attori del progetto. Sono stati anche strumenti che hanno permesso un dialogo costante tra pratica e riflessione. Alla fine delle pratiche di danza comunitaria e delle residenze è stata condotta una serie di *focus group* (11) con le comunità, con le artiste, le figure di direzione artistica e dell'audience developer. Per chi non ha potuto partecipare ai focus group, sono state condotte interviste individuali (4).

I focus group e le interviste hanno sondato le scale di cambiamento per comprendere le esperienze vissute, gli apprendimenti e le trasformazioni individuali e collettive emerse durante il progetto. Inoltre, i focus group miravano a comprendere meglio le dinamiche relazionali, i ruoli giocati nel processo implementato.

Per quanto riguarda i focus group con i membri delle comunità, sono stati condotti dall'audience developer, seguendo delle linee guida preparate dal team di ricerca. Questa scelta è dovuta ad un insieme di questioni. La prima ragione riguarda la fiducia, elemento fondamentale nella conduzione di interviste e focus group sul campo. La relazione di fiducia tra l'audience developer e le comunità era già consolidata. Affidare all'audience developer la conduzione dei focus group ha rappresentato anche un'opportunità di significativo scambio tra il team di ricerca e queste figure. Un'altra ragione è stata la barriera linguistica: il team di ricerca non comprendeva e non parlava molte delle lingue presenti nel progetto, mentre non tutti i membri delle comunità parlavano inglese. Gli altri focus group, invece, sono stati condotti online dal team di ricerca. Tutte le interviste e i focus group sono stati registrati e trascritti per l'analisi del contenuto.

## 4. Estetiche e pratiche di dialogo con le comunità

### 4.1. (Auto)narrazione, performance ed esperienza

Prima di presentare gli esiti della ricerca, attraverso la voce e le narrazioni dei diversi soggetti partecipanti<sup>1</sup>, in questa prima parte del capitolo mi propongo di fornire alcune coordinate utili a posizionare quanto emerso nel terreno di incontro tra gli orizzonti di senso proposti nei precedenti capitoli e che “informano” le dimensioni sociali e politiche delle arti (capitolo 1 e 2) e le scelte metodologiche (capitolo 3) che ne sono derivate in termini soprattutto di accento posto sulla dimensione dell’esperienza e delle narrazioni. A tal fine, risulta utile brevemente richiamare in sintesi alcuni passaggi.

Sono partita con il delineare la relazione non solo tra estetica, etica e politica e in tale prospettiva di produzione di sfera pubblica, ma in modo più specifico la relazione tra arte e immaginazione, con particolare attenzione al ruolo delle *capacità di aspirare e delle narrazioni* rispetto alla generazione di una *politica del riconoscimento in chiave intersoggettiva* e di istituzione di spazi di visibilità e udibilità sociale.

Ho quindi approfondito il ruolo specifico delle arti performative e del corpo in questi processi di soggettivazione. In particolare, mi sono soffermata sulla categoria della performance e della performatività come primo punto di partenza per fondare una riflessione sulla soggettivazione e la produzione di conoscenza. Ossia, sulla performance come sistema di sapere e trasmissione del sapere, come *repertori di pratiche incorporate* in grado di produrre una *embodied knowledge*. In questo quadro il corpo è stato letto

---

<sup>1</sup> Per quanto concerne la codifica delle diverse fonti narrative e dei soggetti si usa nei prossimi paragrafi la seguente dicitura: I = intervista; FG = focus group; C = comunità; D = dancemaker; AD = audience developer; DA = direzione artistica.

dal punto vista delle pratiche di significazione in rapporto sia alla normatività e al potere disciplinare sia alla possibilità di sviluppo di agency e soggettivazione. Su tali basi si è messo a fuoco la dimensione *dell'esperienza estetica e sensibile* nella sua duplice valenza di *produzione di conoscenza di e di relazione con il mondo*. L'esperienza, si è visto, è anche comprensibile come *costruzione di senso, attraversamento del dubbio*, e di una sua ricomposizione riflessiva in grado per l'appunto di generare esperienza, ossia di sedimentarla e produrre un nuovo sapere.

Infine, mi sono concentrata sulla comprensione dei processi di soggettivazione nello specifico delle arti con le comunità, in cui la dimensione relazionale, in primis tra artista e comunità, ma in modo più ampio come osservato nel primo capitolo anche con le organizzazioni e istituzioni culturali, va osservata anche alla luce dei processi di *mediazione, della sfera del potere e delle forme di solidarietà e comunità che ne derivano*.

Questi elementi vengono ora messi a tema sul piano delle esperienze dei diversi soggetti coinvolti nel progetto che emergono dai racconti di sé, narrativamente condivisi nel corso della ricerca, e che permettono di cogliere su quali terreni si giocano i processi di riconoscimento intersoggettivo attraverso le arti e le valenze che assumono sul piano degli effetti trasformativi.

Preme a questo punto chiarire alcuni elementi che riguardano le categorie usate in questo libro sia rispetto alla comprensione delle dimensioni sociali e politiche delle arti, sia il loro utilizzo sul piano metodologico e degli esiti della ricerca e delle modalità con cui questi esiti vengono presentati.

Un primo aspetto concerne l'utilizzo della categoria della performance. Si è visto come nel campo dei performance studies una distinzione di fondo è *tra is/as performance*. Nel progetto sono state prodotte performance artistiche che costituiscono un “oggetto discreto” cui in questa sede verrà fatto qualche rimando, per motivi di spazio<sup>2</sup>.

A sua volta le stesse performance artistiche prodotte, ma più complessivamente le diverse processualità messe in moto nel corso del progetto, i modi di agire dei diversi soggetti in campo, il sapere rielaborato attraverso le pratiche e le loro narrazioni, sono osservabili *come performance*. Il termine performance come nota Taylor (2019) non è riducibile ad altri che nel tempo, nel contesto occidentale, sono stati usati come sinonimo, ad esempio teatralità o rappresentazione, poiché non implicano la componen-

---

<sup>2</sup> Si rimanda al sito del progetto, dove oltre a presentazioni scritte sono presenti anche materiali audiovisivi: <https://www.performingender.eu>

te della soggettività culturale – *cultural agency* – come invece permette di fare il termine performance. Al contempo il concetto di performance permane nella sua «indefinibilità e complessità», indicando contemporaneamente molte cose, ma proprio per essere insostituibile con altre nozioni, pur nell’ambiguità, risulta essere una nozione “produttiva” sia sul piano descrittivo che analitico. Infatti, «connota simultaneamente un processo, una prassi, un’episteme, un modo di trasmissione, un conseguimento e il mezzo per intervenire nel mondo» (p. 47).

Un secondo chiarimento concerne la dimensione della narrazione, come componente della performance. Si è visto come la narrazione sia un terreno di soggettivazione sia sul piano della costruzione sociale del sé in chiave di autodeterminazione (Hall, Du Gay 1996) che sul piano estetico (Miller 2021). Questa categoria assume in questo libro una doppia valenza. Da un lato sul piano della scelta metodologica, che nel quadro del dibattito sul valore culture e gli impatti sociali delle arti assume anche la valenza di una “scelta di campo”. Si riconduce infatti a quegli approcci che richiamano la necessità di rimettere al centro la voce delle “audience”, i vissuti e le percezioni, la elaborazione dell’esperienza dei soggetti in campo, e quindi un’organizzazione del sapere che qualitativamente restituisce la significatività sociale e politica delle arti con le comunità.

Dall’altro le narrazioni permettono di comprendere l’insieme degli effetti emergenti dei processi e delle dinamiche messe in atto, le tematizzazioni, le cornici interpretative attraverso cui le persone danno senso a ciò di cui fanno esperienza, in questo caso in merito alla sfera delle identità, della comunità e della solidarietà, ossia i processi di *framing* (Griewswold 2005; Goffman 1974) che emergono nella moltiplicazione e connessione tra loro di storie “particolari”, che in questo modo “si fanno” sociali.

## **4.2. Pratiche di riconoscimento intersoggettivo e pratiche affettive di solidarietà**

La ricerca ha messo a fuoco in primis un campo di esperienza vissuto dalle comunità come terreno di riconoscimento intersoggettivo e di pratica affettiva di solidarietà (Allegrini 2025), in cui la dimensione corporea e sensibile dell’esperienza assume la valenza di un’esperienza condivisa in cui i soggetti possono esperire sé stessi e l’altro da sé. Nel racconto delle comunità emergono importanti piste di comprensione di come questo terreno di comune condivisione possa prendere forma e degli effetti trasformativi che può generare.

#### 4.2.1. Spazi “safe” come spazi di ascolto e costruzione di fiducia

Un primo elemento attiene la costruzione di uno spazio “safe” in cui sentire di potersi esprimere liberamente, senza giudizio. Uno spazio di incontro e ascolto nelle e attraverso le pratiche di danza che ha al contemporaneo favorito la possibilità di conoscersi «a un livello diverso», mettendo al centro una connessione sul piano emotivo, come evidenziato dalle parole di una partecipante della comunità di Umea:

Ho sentito sicurezza e fiducia nel gruppo. È emozionante il modo in cui ci conosciamo. Non ho idea di chi siano gli altri nel gruppo (forse qualcuno sì). Ci conosciamo su un livello diverso, con il cuore (FG, C, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Nelle parole di una partecipante della comunità di Bologna questo «spazio in cui il giudizio è sospeso» viene descritto come uno spazio in cui «l’umano viene sempre prima di quello performativo» (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia). Dove per performativo si riferisce alla dimensione produttiva.

La costruzione di questo spazio chiama in causa le dinamiche di costruzione di fiducia che, come si è visto nel primo capitolo, sono oggi più complesse e richiedono una pratica di fiducia attiva e di incontro e riconoscimento anche dell’alterità. Nello scegliere durante i focus group alcune parole chiave il termine “appartenenza” e “fiducia” sono tra quelle maggiormente emerse e poste in relazione alla possibilità praticata assieme di uscire dalle logiche del giudizio «osando tutte assieme [...] anche facendo degli errori» (FG, C, Norrlandsoperan, Umeå, Svezia). Una possibilità di sperimentare «sincerità» nelle relazioni, incoraggiando così il «mettersi in gioco» (FG, C, Klap, Marsiglia, Francia).

Da più parti è stato riconosciuto come il corpo e le pratiche di movimento siano state centrali in questo processo di costruzione di fiducia e di relazioni, a partire da una conoscenza di sé attraverso gli altri corpi: «È stato anche molto bello accogliere, osservare e avere persone che arrivavano più tardi e che partecipavano anch’esse alla scoperta dei propri corpi, e alla scoperta del mio corpo attraverso corpi nuovi» (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia).

*L'apprendere con il corpo*, è stato quindi riconosciuto come potente processo di scoperta di nuove lenti di lettura del proprio corpo, ma anche di creazione di connessioni: condividere uno spazio sicuro si è cioè tradotto nell’apertura di nuovi spazi da esplorare attraverso la danza e al contemporaneo.

po di costruzione di relazioni, in linea anche con la scala del cambiamento illustrata nel precedente capitolo (dalla condivisione di uno spazio sicuro, alla costruzione di nuovi saperi, consapevolezze e relazioni):

Esprimersi liberamente con il proprio corpo. Entrare in altre identità (mentalmente e fisicamente); [...] sperimentare la possibilità di trasmettere un movimento a qualcun’altra affinché possa continuare a vivere, e ho imparato che si può creare una danza a partire dai movimenti della vita quotidiana. Abbiamo imparato attraverso il corpo, fisicamente. Nella mia vita ho lavorato con le persone a livello teorico, “amministrativo”. Ma imparare qui con il corpo è un’altra cosa e siamo più libere [...] Interazione [una parola scelta durante il focus group]: ho avuto l’opportunità di danzare con altre persone, e abbiamo imparato cose insieme. È qualcosa di forte per me (FG, C, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

La creazione di uno spazio sicuro e di relazioni si è nutrita anche da un “essere e un fare insieme” oltre i laboratori. Come abbiamo visto le occasioni di socialità, nel dibattito sulle arti partecipative, sono viste come un concreto *dispositivo estetico-relazionale* che si situa in questo caso in un continuum tra un dentro di uno spazio dedicato e definito dal contesto di laboratori arsitici e un fuori che è occasione di dialogo e al contempo riflessione sulle pratiche artistiche e sulla danza stessa. Le connessioni informali basate sulla convivialità e sulle routine quotidiane, dentro e fuori lo spazio dei workshop, o l’andare assieme in teatro a vedere spettacoli di danza o anche la partecipazione al Pride sono state riconosciute come occasioni importanti per creare e rigenerare legami e senso di appartenenza. Questo è indubbiamente un altro importante esito del progetto. Quest’ultimo non solo ha offerto ai membri della comunità un contesto di scoperta e condivisione di interessi e creazione di nuovi saperi come prima anticipato, ma anche la possibilità di scoprire ulteriori legami.

Una dimensione risultata centrale per tutti i soggetti partecipanti al progetto – organizzazioni culturali, comunità e artiste – per la costruzione di fiducia e la creazione di uno spazio sicuro per l’espressione libera di sé e di sé *con* gli altri è quella del *tempo*, visto come un «lusso», così definito in un focus group con la comunità di Bologna. Un tempo da rivendicare nel nostro mondo contemporaneo e da riconoscere come dimensione chiave nella generazione di impatto sociale e come tale da essere presa in considerazione nella valutazione e finanziamento di progetti artistici comunitari:

Per me quest’anno il Pride è stato bellissimo [...] questa è una conoscenza raggiunta con il progetto? Questo è cambiamento? Forse non è su questo che si valuta un progetto europeo, ma io lo considero sicuramente (Community member, Gender Bender, Bologna/Italy).

Accogliendo la sfida e la sollecitazione che dal dibattito sul valore culturale emerge in merito alla necessità di approcci di valutazione che colleghino storie e “aneddoti” a narrazioni più generali, risulta importante evidenziare in primis come quanto esemplificato qui testimoni il ruolo significativo delle particelle artistiche nella generazione di forme della fiducia nel contesto di individualizzazione e “singolarizzazione” (Reckwitz 2025) tanto individuale quanto comunitaria nella tardo-modernità. In secondo luogo, in relazione alle categorie di valore che “informano” la valutazione stessa degli impatti sociali, risulta importante mettere in luce il *binomio tempo-relazione* come possibilità di riconfigurare, come avrò modo di chiarire meglio più avanti, il concetto stesso di produzione in campo artistico.

#### *4.2.2. (De)costruzione di immaginari in chiave intersezionale: il ruolo del corpo e delle emozioni*

La dimensione relazionale delle arti abbiamo visto è nel dibattito posta sotto osservazione critica per la natura ambivalente che può avere nel produrre forme più di consenso invece che dissenso. Nel nostro caso, lo spazio relazionale risulta invece essere cruciale per potersi riappropriare di possibilità che lo sguardo disciplinare-normativo della società può ostacolare. In questa rottura della normatività la dimensione corporea sia come “luogo” di scoperta di sé attraverso l’incontro tra corpi, sia la dimensione emotiva risultano essere centrali.

In particolare, nelle narrazioni delle comunità emerge in modo significativo un senso di paura e vulnerabilità distribuito in chiave intersezionale e incorporato nel tempo in vario modo. Al contempo proprio l’esplorazione attraverso il corpo ha permesso di rompere questo senso di paura e di scoprire nuove possibilità di sé.

Il progetto, nel coinvolgere diversi contesti sociali, culturali e politici, nonché organizzazioni culturali con esperienze di lavoro diverse rispetto al tema delle identità e del genere, ha contribuito a creare comunità molto diverse tra di loro e che hanno scelto temi da indagare ed approcci creativi altrettanto diversi. Diverse sono anche quindi le categorie di identità che sono state messe al centro delle pratiche di danza, trasformandole in uno spazio di esplorazione creativa.

Esemplificativo, è il racconto di una partecipante della comunità Umea, composta da un’età media più alta rispetto ad altre comunità, rispetto sia all’importanza della dimensione corporea che di quella emotiva assieme, nell’intersezione tra genere ed età:

C.: Giocare, ballare, ridere e piangere con un gruppo di persone che non avevo mai incontrato prima. Nella mia infanzia non ho mai ballato a causa delle convinzioni dei miei genitori. Era considerato un peccato. Quando mi sono unita al progetto, non sapevo di cosa si trattasse – la danza. Sono entrata e rimasta nel gruppo con sentimenti contrastanti di orrore. Ho imparato molto sul maschile e sul femminile. La cosa più forte è stata accedere al mio lato maschile e osare sentirlo. Ho imparato molto su di me grazie a questo. Non devo essere così femminile e perfetta. È stata l'esperienza più forte della vita [...]. Ora sono più coraggiosa, più libera [...] Ora ho il coraggio di andare contro la mia paura, di restare salda anche se sono terrorizzata". P.: Quando abbiamo fatto il laboratorio di drag con S., mi sono sentita un uomo. Ero un po' troppo uomo. Qui si ha una tale libertà. Ho ballato il tango e altri balli da sala e ci sono codici e regole. Qui non dobbiamo preoccuparci. Mi sento più a mio agio nel mio corpo e con la mia età (FG, C, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Anche nel caso della comunità di Marsiglia l'intersezione genere-età è emersa come significativa e rispetto alla quale la danza è stata vissuta come forma di vera e propria «liberazione» soprattutto quando nella condivisione le parole risultavano difficili e «dolorose» (FG, C, Klap, Marsiglia, Francia).

La possibilità di trasformare i propri archivi iscritti nel corpo è risultata possibile grazie al *riconoscimento di un campo comune di esperienza basata sul corpo*, come esemplificato dal racconto di una partecipante della comunità di Madrid composta da un'eterogeneità di identità intersezionali – migranti, trans, queer, nere:

Mi sono ricordata del movimento dei fianchi, sono partita da un momento molto bello, e all'improvviso mi sono ricordata di quando mia madre mi diceva che muovere i fianchi era da femminucce [...] Mi è successa la stessa cosa, mi sono ricordata di quando avevo 12 anni e ballavo allo specchio, mi sono ricordata che mia madre mi aveva detto la stessa cosa. Ora, con quella musica soft, mi sono riconciliata con quel momento (Diario di bordo, C, Paso a 2, Madrid).

Nel caso, della comunità di Den Bosch (Boulevard Theater Festival) questa condivisione ha posto al centro la memoria legata alla diaspora delle Molucche, ex-colonia olandese, vissuta in modo differente tra generazioni e spesso percepito come un tema che ancora necessita una visibilità pubblica. Nelle parole della comunità proprio la «relazione tra corpi» ha facilitato questo incontro e l'ascolto di storie diverse dentro una comunità in cui una generazione «vuole parlare del passato» e un'altra «del futuro», ma con il comune desiderio di “nominare” le proprie storie e rompere il silenzio visuto. L'esito è stato un «potenziamento collettivo», in termini di «cambia-

mento nella percezione delle minoranze e delle tematiche connesse, come il genere e l'identità» e questo cambiamento ha generato uno «stato di puro benessere».

L'esito di questa possibilità di esplorazione creativa nelle parole dei soggetti che hanno partecipato è stato un senso di «potere», «coraggio» «orgoglio» nel mostrare il proprio corpo, nell'essere viste come dei corpi danzanti:

Avevo paura e timidezza nel mostrare il mio corpo e la mia persona nel gruppo. Soprattutto se qualcuno mi guardava [...] mi ha insegnato ad avere fiducia in me stessa, nelle mie ossa e nella mia pelle, e insieme al gruppo di altri partecipanti coraggiose e vulnerabili ho osato andare là fuori e mostrare me stessa tramite il movimento del mio corpo [...] l'artista mi ha fatto credere di poter passare da un corpo morto a un corpo vivo, ora mi fido dei miei sentimenti e lascio che il mio corpo sia un linguaggio diretto e da mostrare al mondo con orgoglio (FG, C, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Significative sono le parole anche attorno al legame tra l'esperienza vissuta nel progetto e il modo di abitare altre situazioni e contesti sociali, così come in termini di percezione di sé come danzatrici nella vita e il desiderio di continuare ad esserlo in futuro:

Il cambiamento vissuto è fonte di empowerment. La mia identità di pensionata/anziana che danza si è rafforzata. Se devo dedicare il mio tempo a qualcosa, sarà alla danza. Ora è una priorità, legata alla consapevolezza di sé (FG, C, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Questo cambiamento è stato totale, sia nel modo in cui vivo il gruppo, sia nel modo in cui vivo me stessa. Anche banalmente nel modo in cui attraverso la strada o in cui affronto una situazione sociale, come un compleanno o una cena con amici. Penso spesso che, se tutte e tutti partecipassero almeno una volta nella vita a un laboratorio di danza, le situazioni di disagio – anche le più semplici – potrebbero scomparire dalla faccia della terra (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia).

Questi racconti pongono quindi in evidenza come la sfera dell'esperienza estetica e sensibile divenga un terreno di esposizione e condivisione delle proprie identità e come questa esposizione possa da un lato rendere le persone più “vulnerabili”, ma allo stesso tempo tradursi in un processo di empowerment quando la condivisione avviene attraverso “atti di cura” (Casas-Cortés, 2019) reciproca. Lo *spazio di condivisione emotiva*, mai dato per scontato e frutto di un denso processo di creazione di fiducia, si è configurato come uno spazio di cura reciproca attraverso una negoziazione

tra sé e l'altro (corpo), generando conoscenza di sé, ma anche di sé nell'altro e nell'incontro con l'altro e, a partire da questo incontro, di relazionalità e di nuovi significati sociali collettivi (O'Shea 2012). I processi messi moto dal progetto attengono cioè a quei processi di *embodiment* discussi nel secondo capitolo e che, nella loro relazione con i processi di soggettivazione, divengono un campo al contempo di produzione di nuova conoscenza incorporata e di politicità (Griffith, 2021, p. 1).

Nel caso ad esempio di nuovo della comunità di Madrid questa condivisione ha fortemente riguardato il piano dell'esperienza sensibile (Dewey 2020; Rancière 2004):

O. ho detto prima tu M., perché ho un problema con il tatto. Ho avuto difficoltà con l'esercizio in sé, in cui si manipola il mio corpo. Poiché ho questa difficoltà ad accedere al mio corpo, ho anche un problema ad accedere a un altro corpo. Ho pensato che fosse un atto super generoso poter esplorare il corpo di M. Quando è stato il mio turno, ho sentito la cura e la sensazione di essere accudita da una famiglia, quando mi sono mossa dopo questa pratica ho sentito che mi muovevo in modo diverso, grazie all'altra. È stato un permettere agli altri di raggiungere il mio corpo (Diario di Bordo, Paso a 2, Madrid, Spagna).

La possibilità di esplorazione e scoperta si è tradotto al contempo in una sfida a quel potere disciplinare che legittima sguardi sul corpo definendo il campo della visibilità pubblica (Butler 1999), agendo in una (Rancière 2004, p. 12) «riconfigurazione della partizione del sensibile».

Questo atto di rottura della normatività, come già in parte posto in evidenza, configura allo stesso tempo anche un campo di *pratiche affettive di alleanza e solidarietà*. In modo trasversale alle diverse comunità il processo sperimentato ha messo al centro la condivisione sul piano personale, collettivo e artistico di vissuti emotivi, storie e memorie. Nuovamente, nel caso di una partecipante della comunità di Madrid, in occasione di un discorso tenuto alla commissione cultura del Parlamento Europeo alla fine del progetto:

Sono sempre stata un'attivista per i diritti delle donne trans e per la visibilità delle donne trans negli spazi pubblici, per far uscire le donne trans dall'oscurità della notte e in *Performing Gender* ho scoperto una comunità dove potevo essere me stessa, essere al sicuro, essere tranquilla [...] creare da ciò che avevo nel mio immaginario e costruire cose nuove, un mondo con immaginari diversi e raggiungere spazi totalmente sicuri. Ho potuto esternare le mie emozioni [...] e sfidare me stessa a fare cose che "loro" pensavano non sarei stata in grado di fare, a causa della mia età, del mio modo di mostrarmi differente, per quello che provavo (C, Madrid, Paso a 2).

Nelle parole invece di un membro della comunità di Bologna questa rottura della normatività emerge in relazione alla legittimità rispetto al modo di abitare i linguaggi della danza e in relazione al proprio corpo:

Aver scoperto questo nuovo modo di fare danza e di stare a contatto con persone che non ti giudicano, non pensano a come sei esteticamente o a come ti muovi. Cioè per me è stato un elemento molto nuovo perché appunto negli anni invece mi sono spesso sentita a disagio quando andavo a danza, perché magari il mio corpo non era in un certo modo, come doveva essere, appunto secondo i canoni della danza standard. Quindi è stato anche molto bello affrontare in questi contesti di laboratorio queste paure che mi portavo dietro da anni (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia).

O ancora, le parole di una partecipante della comunità di Madrid in merito alla relazione tra la danza e i regimi di visibilità:

Queste pratiche mi hanno restituito la luce e il cammino di pace e guarigione che mi ha permesso di prendere in mano la mia vita. Oggi mi godo questa crescita e questo arricchimento come essere umano, persona trans, artista e folklorista che sente, vibra e vive con l'arte e la danza il momento più bello della mia vita. Senza paura di vivere per mostrare il mio corpo non normativo, razzializzato e migrante, ma orgogliosa della mia arte, del mio colore e della mia brillantezza (Estratto da Materiale audiovisivo, C, Paso a 2, Madrid, Spagna).

La sfida alla normatività si è tradotto in diverse pratiche di ricerca artistica con esiti diversi in termini di performance finali. Nel caso della comunità di Madrid, composta da una eterogeneità di identità intersezionali – identità migranti, trans, queer, nere – come indica anche il titolo della performance “How We Occupy the Body”, centrale è stata la ricerca attorno a come il corpo viene modellato e limitato dalle impostazioni etero normative, al contempo indagando come sia possibile rioccupare il corpo attraverso pratiche di riappropriazione creativa dissidente che nell'insieme hanno dato forma alla performance finale. Le parole che seguono, scritte dalla comunità di Madrid e dalle *dancemakers* per descrivere il processo svolto e la performance finale, sono esemplificative del processo sperimentato.

Siamo in un processo. Siamo in procinto di capire cosa significa condividere e mostrare noi stess\*. Siamo cercando di capire come aprire qualcosa di così intimo come il nostro corpo collettivo. Non abbiamo idea di cosa accadrà, ma sappiamo che abbiamo scavato in profondità dentro di noi, sempre danzando. Sappiamo di aver condiviso una lunga esperienza nel tempo, dove il centro è il corpo. E ora abbiamo la sfida di condensare tutta questa storia in pochi mo-

vimenti. Il movimento è un talismano, un amuleto. Così, in questa performance, ancora in corso, vogliamo darvi quell'amuleto pieno di storie, attraversato dalla dissidenza nel suo senso più ampio. Una danza, un balletto, unghie, una Salsa, pelle, strati, ricordi, una Samba, una festa, una grande gioia, e tutto il potere (“How We Occupy The Body”, Madrid, Spagna).

Nel caso della comunità di Bologna, il lavoro ha invece riguardato in modo prevalente quella che nelle parole di Butler (1999) diviene una possibile sovversione di identità grazie alla variazione e contestazione delle ripetizioni, o una ripetizione delle formule convenzionali in modi non convenzionali. Una variazione costruita collettivamente. Al centro della ricerca è stato posto il corpo non solo come archivio di gesti, posture, riconosciute come familiari o prese in prestito dagli altri, ma anche come «una matrice che danza e genera molteplici variazioni» (Note di campo, sessione di lavoro) – un repertorio aperto di pratiche incorporate – da offrire a sua volta al gruppo al fine creare dei nuclei di possibili evoluzioni collettive. L'identità è stata quindi riconosciuta nel suo essere frammentato e dinamico, esplorata «come una coreografia in divenire, una composizione in atto» (Note di campo, laboratorio con la comunità di Gender Bender, Bologna), innestata in una circolarità tra ricerca individuale, il “farsi comunità” e lo sguardo della società, composta dallo sguardo del pubblico dei festival in cui le performance sono state presentate.

Le parole usate per descrivere la creazione finale sono esemplificative di questa traiettoria di lavoro collettivo. Come nel caso del lavoro della comunità di Madrid, anche in questo caso emerge come orizzonte di ricerca collettiva la possibilità di costruire collettivamente modalità diverse di abitare il proprio corpo, al contempo rifiutando declinazioni “fondative” dell'identità:

Un live-collage in cui, attraverso il movimento, ogni performer esprime generosamente la propria individualità e la offre al gruppo. I performer passano in rassegna una moltitudine di posture, che emergono su di loro come un'intuizione nata dal silenzio, costruendo un bestiario di possibilità posturali da attraversare con le proprie percezioni e in cui riconoscersi. Un abbandono a lasciar scorrere nel corpo personalità assorbite e immagini familiari, alle quali ci si richiama e alle quali si affida la storia di sé. In questo modo, il gruppo esplora ed espone la propria identità, che appare come un insieme, sparso e frammentato ovunque. Un'accelerazione collettiva di tutti i battiti presenti, nella folla che ci informa, rinunciando alla definizione per fondersi nell'agglomerato di tutte le possibili reincarnazioni. *Crowded Bodies* è una ricerca intima di connessione tra il proprio io e quello di chi ci circonda, guidata dalla fiducia reciproca e dal desiderio di vicinanza, accettazione, unità, comprensione (“*Crowded Bodies*”, produzione di Gender Bender e della comunità di Bologna, Italia).

Ulteriore esemplificazione del tipo di diversità di traiettorie di indagine artistica seguita attorno al tema delle identità è quella della comunità attivata da SÍN Art Center di Budapest. Non hanno realizzato una performance. Hanno organizzato diversi eventi aperti (open hub) in cui il gruppo/comunità – “Pomegranate Research Group/Club” – ha condiviso il proprio modo di lavorare insieme, la co-creazione e la co-progettazione dell’intero ciclo di workshop. L’esperienza di questa comunità risulta particolarmente significativa in termini di attivazione di uno spazio non normativo e di creazione di visibilità e udibilità sociale. Ritengo in tal senso importante riportare un estratto del racconto di questa esperienza situata nel contesto sociale culturale e politico ungherese (D. Online, SÍN Art Center, Budapest, Ungheria):

Pomegranate Club opera in un contesto sociale, istituzionale e artistico davvero unico, che necessita di essere analizzato in profondità per comprendere appieno le potenzialità del programma. Negli ultimi anni, il discorso sulla queerness e sul femminismo è stato sia alimentato sia represso dalla strategia comunicativa misogina dell’attuale regime politico ungherese, oltre che da una serie di nuove leggi che rendono impossibili, per le cittadine ungheresi, alcune forme di rappresentazione LGBTQIA+ o procedure legali di affermazione di genere. Di conseguenza, l’opinione pubblica sull’uguaglianza di genere, l’identità di genere o le relazioni tra persone dello stesso sesso differisce profondamente da quella della maggior parte dei Paesi dell’Unione Europea. In un simile clima politico nessuna conoscenza pregressa può essere data per scontata, ma le partecipanti grazie alla loro consapevolezza, sensibilità sociale e culturale, gentilezza e atteggiamento aperto, si sono sempre mostrate pronte a un percorso di ricerca e conversazioni in profondità. La maggior parte delle nostre sessioni hanno tracciato lunghi percorsi tra il personale e il sociale, e le partecipanti non hanno mai smesso di sorprenderci per la loro dedizione e fiducia, che ha permesso loro di immergersi a fondo nei concetti, nei conflitti e nelle esperienze proposte [...]

I racconti fin qui presentati pongono nel complesso in evidenza un processo che ha messo in moto un senso di empowerment, in termini personali e collettivi, di benessere, ma anche un *embedding* delle esperienze vissute sia a livello di condizioni di vita che a livello macro-sociale in diverse sfumature.

Un’ultima dimensione su cui è necessario porre l’attenzione, anche in relazione al tema delle identità emerso nella ricerca, è quella della comunità cui in parte si è già accennato.

Si è evidenziato in questo libro come il tema della comunità sia oggetto stesso di dibattito all’interno del sistema delle arti e in particolare nelle arti partecipative. Un tema che è stato messo al centro del lavoro artistico nel progetto qui presentato.

Nelle narrazioni emerge come la comunità sia vissuta come processo aperto più che come “prodotto finito”, come, richiamando Arendt (1958), “intreccio delle relazioni umane” e creazione di un mondo in comune nonostante le differenze, così ad esempio del caso della comunità di Bologna emerge la «sorpresa» della «facilità» con cui si è «creato e continuamente ricreato un senso di comunità», anche con chi si è inserito nei laboratori in momenti diversi a percorso già iniziato. Una comunità definita come una famiglia:

Ho scoperto e sentito una nuova definizione di famiglia, e che creare una famiglia, creare una comunità, non può essere qualcosa di imposto o deciso a tavolino, ma è qualcosa che nasce da sé, con presupposti e relazioni che si creano perché ci sono delle persone, in un certo momento e in un certo luogo. Per me, questa è stata una grande lezione (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia).

Oppure una comunità come pratica «del vivere assieme» fatta di momenti di quotidianità e di «incoraggiamento comune» ad esplorare in modo creativo limiti e potenzialità (FG, C, Klap, Marsiglia, Francia).

Lontano, ritengo, da una “comunità singolarizzata” (Reckwitz 2025) che enfatizza forme di “estetizzazione” identitaria che riproducono processi *bonding* più che *bridging*, le esperienze vissute emergono come campo aperto di incontro affettivo basato sul riconoscimento intersoggettivo e in grado di produrre una narrativa condivisa di senso di appartenenza. Nelle parole della comunità Madrid:

Tutto ciò che ho ricevuto dai miei colleghi è stato comprensione, sostegno, affetto, amicizia, sono una comunità di persone care, la cosiddetta famiglia eletta, che non ti giudica e ti accompagna nei tuoi momenti belli e brutti. Porto con me quel calore che la comunità emana, la consapevolezza di avere accanto persone che ti vogliono bene [...]. La bellezza di come le persone si aprono e la generosità nel condividere cose intime (Estratto da materiale audiovisivo, C, Paso a 2, Madrid).

Questo fare insieme, segnato anche da una dimensione affettiva, ha generato un senso di comunità non solo nello spazio-tempo dei laboratori ma nella vita quotidiana:

Siamo passati dall’essere partecipanti a un progetto al costruire davvero delle relazioni, condividendo anche esperienze al di fuori del workshop, e cercandoci a vicenda non solo per andare a vedere spettacoli, partecipare al festival o andare al Pride insieme, ma anche semplicemente per prendere un caffè e dirsi: “Ok, raccontami com’è andata la tua giornata. Ascolto com’è la tua,

come sta andando la tua vita”. Quindi, anche al di fuori del workshop stesso. Certo, [...] lo spazio e il tempo hanno un loro ruolo in tutto questo (FG, C, Gender Bender, Bologna, Italia).

La densità dell’esperienza vissuta si è anche concretamente tradotta nella partecipazione di alcune di loro in diversi altri percorsi artistici dopo il progetto e come si è potuto osservare in modo diretto nel caso della comunità di Bologna in continui, ancora oggi, scambi – in modo autonomo tramite canali social condivisi – di interessi, progettualità e in momenti di convivialità.

#### **4.3. Essere artista nelle pratiche di co-creazione**

Come ho avuto modo di chiarire nei primi due capitoli del libro le arti partecipative si presentano come un campo di pratiche ambivalente, ma in quanto tale un terreno di fertile riflessione sulle potenzialità stesse delle arti. Nel secondo capitolo in particolare ho posto in evidenza come la dimensione relazionale inglobi una dimensione politica, sotto diversi aspetti. In primis, nei termini poco fa richiamati come riappropriazione di una temporalità fuori da dinamiche produttive e dedicata invece ad atti di cura reciproca che producono forme di riconoscimento intersoggettivo ridefinendo anche la nozione stessa di cittadinanza. In secondo luogo, perché nelle pratiche dialogiche la relazione tra artista e comunità si confronta con diverse traiettorie di combinazione tra autonomia creativa dell’artista ed empowerment delle comunità. Nelle pratiche di arte *con* le comunità (capitolo 2) questa combinazione presuppone pratiche adattive-negoziali in cui l’orizzontalità non è data per scontata, ma messa alla prova. Presuppone anche che la comunità stessa non sia concepita come “oggetto” da costruire in chiave paternalista, ma come processo aperto e come soggetto stesso di potere.

La ricerca ha permesso di mettere a fuoco come questo insieme di processi e dinamiche si dipanino, nell’esperienza vissuta narrata dalle *dance-makers*, attorno ad alcune componenti: la *definizione di sé come artista*, il *background sociale e culturale*, l’*essere o meno parte delle comunità con cui si lavora*, l’*essere o meno attiviste oltre che artiste*. Queste componenti sono variamente entrate in gioco nel loro posizionamento nel processo di co-creazione e nella relazione con le comunità e con le organizzazioni.

Soprattutto emergono non come elementi fissi e immutevoli, al contrario proprio i processi di lavoro artistico con le comunità si sono configurati come spazio in cui sperimentare processi di (de)costruzione identitaria,

intesi come pratiche dinamiche e situate di rinegoziazione del sé nella relazione con le comunità. La coreografa della comunità di Madrid in merito racconta in questo modo la sua esperienza di ingaggio come artista, facilitatrice e attivista:

La comunità è LGBTQIA+, e io sono in una relazione eterosessuale e madre di un bambino piccolo. Mi hanno invitata per il mio coinvolgimento nel lavoro con le comunità a Madrid [...] Sono una performer che crea e conduce sessioni per la diaspora non bianca. Devo dire che Madrid è una città molto bianca, molto classista ed elitaria. Vivo qui da 17 anni e, fino a poco tempo fa, ero l'unica persona non bianca nella stanza. È per questo che mi hanno invitata. La comunità queer qui non è solo bianca; l'accesso all'arte contemporanea, alla danza, agli spettacoli è tutto bianco. Mi hanno chiamata per il mio percorso e il mio impegno nell'attivismo, come donna afrodescendente. È stata un'opportunità straordinaria per decostruire tante verità che avevo nella mia mente [...] ho imparato moltissimo da loro. Questo rappresenta un punto di svolta nel mio ruolo all'interno di questa comunità, perché ho sentito davvero – potrei piangere ora – un senso di appartenenza che in molti spazi femministi non provo.

È proprio il processo di co-creazione che si è configurato come un processo di *negoziazione dei ruoli, di riconoscimento reciproco tra artiste e comunità*, sollecitando una riflessività collettiva, in connessione con il proprio background sociale e culturale, sul concetto stesso di “ruolo” e sul modo di interpretarlo. In un focus group, la coreografa locale della comunità di Leeds (Yorkshire Dance, UK) in merito osserva:

Penso sia importante dire che, attraverso la co-partecipazione, i ruoli si trasformano e cambiano. Le persone assumono ruoli diversi in base alle loro identità; essendo un'artista proveniente da un contesto operaio, non porto con me quella gerarchia tra i modi di creare una performance e quelli di offrire partecipazione; quindi, in questo senso sono stata accolta molto positivamente. Attraverso il processo, ci siamo rese conto che nulla sarebbe stato possibile senza tutte le diverse componenti [...]; quando parlo di ruoli, dopo aver lavorato così a stretto contatto con la comunità – non solo durante le sessioni settimanali, ma in generale – la parola ‘ruolo’ è diventata centrale e ha avuto un impatto significativo sulla mia pratica.

Il tema del ruolo è stato posto al centro anche sul piano del linguaggio usato per descrivere i ruoli nel progetto, nella consapevolezza che può definire gerarchie:

È stato anche un percorso un po' traballante, questo capire come formulare le parole e come generare agency, potere decisionale. Quindi, come puoi

anche reimmaginare queste parole in quanto coreografa? [...] se chiami [nel progetto] le altre “partecipanti” e tu ti chiami “coreografa radicata”, allora c’è questo scontro costante con l’idea di orizzontalità. Come facciamo davvero a trovarci insieme come un gruppo di persone, invece che in qualche forma di gerarchia, che ovviamente in parte esisterà sempre? E quindi sì, c’è stata molta negoziazione [...] ci siamo davvero confrontate su questo: ok, io vorrei definirmi come facilitatrice. Sono parole piccole, ma che in realtà ti cambiano proprio l’approccio e il modo di stare insieme. Non sono delle “partecipanti”, siamo tutte membri di un gruppo, e abbiamo dei ruoli [...] questo mi ha aiutata molto anche come coreografa, per capire: come possiamo giocare con questa agency? E ora siamo in una fase in cui – ci è voluto tempo – c’è una vera e propria presa in mano attiva da parte loro, siamo nella fase di produzione, di creazione del processo, e sono davvero coinvolte. Ci sono persone nella comunità che si stanno occupando dei costumi, delle scenografie. Non è più: la persona che si occupa del pubblico decide per la produzione, o qualcun’altra si occupa della coreografia, per dire (FG, D, Dans Brabant, Tillburg, Paesi Bassi).

Come pone in evidenza il racconto della coreografa di Madrid, un ulteriore traiettoria di definizione del proprio posizionamento nelle pratiche di danza con le comunità è relativa alla complessa, spesso sfumata, *relazione tra l’essere artiste, mediatici e attiviste*. È un tema che chiama in causa il dibattito ancora aperto che abbiamo illustrato nel secondo capitolo attorno alla relazione tra estetica, etica e politica e che in questo progetto si riverbera nei processi di costruzione identitaria delle artiste coinvolte. Proseguendo con il racconto dell’esperienza vissuta dalla *dancemaker* della comunità di Madrid, emerge come le tre dimensioni – essere artista, facilitatrice e attivista – non siano tra loro poste in una relazione gerarchica:

Non sono una coreografa; non è il mio lavoro principale. Mi considero una facilitatrice [...]. Si tratta del processo di creare qualcosa di veramente creativo. Per me, non esiste una gerarchia tra il creare opere e il creare sessioni [di lavoro]. È il processo – anche se può sembrare un po’ un cliché – ciò che mi interessa davvero (FG, D, Paso a 2, Madrid, Spagna).

In un intervento pubblico in occasione di un incontro finale al parlamento europeo emerge una traiettoria di costruzione di sé come artista e attivista fortemente connessa al suo background e della centralità della danza come campo di combinazione intersezionale sul piano identitario:

La mia identità personale e la mia pratica artistica sono totalmente connesse nel mio corpo, che è esattamente il luogo in cui avviene la danza. Sono una

donna cis afro-brasiliana, madre di un bambino piccolo, e vivo da vent'anni in Europa come immigrata proveniente dal Sud globale. Il mio rapporto con la danza contemporanea è stato per lo più legato a spazi alternativi e sperimentali, al di fuori del mondo strutturato e riconosciuto della danza ufficiale. Come performer ho danzato in alcuni contesti prestigiosi, ma non avendo mai avuto accesso a una formazione formale nella danza, e avendo dovuto lavorare molto duramente facendo molti altri lavori al di fuori dell'ambito artistico per poter pagare le bollette e continuare a danzare, mi sono sempre sentita come se non appartenessi davvero alla classe artistica. Se consideriamo l'attivismo come l'impegno a promuovere azioni e pratiche con il desiderio di generare cambiamenti in noi stesse, nelle persone e nella società verso un bene percepito come superiore, allora la mia risposta è sì: considero la mia pratica artistica una forma di attivismo (Marina, Santo, D, Paso a 2, Madrid, Spagna).

La dimensione di *artivismo* (capitolo 1) viene posta in relazione anche al sistema dalla danza come sistema culturale e in tale prospettiva viene posizionato anche il lavoro artistico con le comunità:

Non dimentichiamolo: se la società è razzista, anche il sistema culturale è razzista. Perciò, la nostra pratica dovrebbe almeno mettere in evidenza queste strutture. Dobbiamo anche orizzontalizzare l'accesso alle risorse per quei corpi e quelle pratiche considerate amatoriali o “non professionali”: molti dei corpi etichettati come “amatori” lo sono semplicemente perché non hanno mai avuto accesso agli spazi professionali. Non continuiamo a perpetuare una gerarchia che divide artisti e non-artisti. Spesso, uno degli errori più significativi nei progetti artistici con le comunità è che le “artisti” non si sentono connesse o non si identificano con le persone con cui collaborano.

Posizionare le *pratiche di danza in relazione con le strutture sociali* permette di comprendere una sfera di impatto significativa sul piano dei cambiamenti macro, di medio e lungo periodo e al contempo richiamare l'importanza del sistema di valori- delle categorie utilizzate per comprenderli. Questo sistema di valori, come emerso in precedenza anche nella restituzione delle esperienze delle comunità nel richiamo al valore del tempo nelle pratiche di co-creazione e nelle parole usate per descrivere l'esperienza in termini di scoperta, gioia e possibilità di prendersi cura di sé e degli altri, è posto, dall'artista di Madrid, al centro della riflessione sull'essere artista nel sistema capitalista:

La pratica della danza è di per sé sovversiva per diverse ragioni: perché è un linguaggio non verbale e quindi mette in discussione il dominio della parola; perché la temporalità delle pratiche corporee è controproducente rispetto al

sistema capitalistico; perché il piacere e la celebrazione diventano atti rivoluzionari in un sistema che vuole soltanto che lavoriamo e produciamo.

Il tema del *posizionamento di sé come artista nel sistema della danza* è al centro di altre esperienze nel progetto, con partenze e punti di arrivo differenti anche rispetto ai processi di co-creazione, a segnalare la ricchezza della diversità di esperienze cui il progetto ha dato spazio. Esempio in tal senso è l'esperienza vissuta dalla coreografa della comunità olandese di Den Bosh (Boulevard Festival). In questo caso due importanti elementi vanno messi in evidenza. In primis, a differenza dell'esperienza relativa alla coreografa della comunità di Madrid il suo punto di partenza non è stato quello di un soggetto già appartenente o in connessione con la comunità con cui doveva lavorare, e nemmeno come attivista. È stato invece proprio l'essere coreografa e il sentirsi parte di un sistema della danza.

In secondo luogo, emerge nel suo racconto l'importanza della sua origine<sup>3</sup> coreana-nipponica, appartenente quindi alla terza generazione di coreane residenti in Giappone, e radicata da tempo ad Amsterdam. Molti dei partecipanti della comunità con cui ha lavorato hanno più o meno la stessa età dei suoi genitori, ma allo stesso tempo come abbiamo già accennato in precedenza la comunità al suo interno aveva diverse esperienze generazionali rispetto al passato coloniale delle Molucche.

Questi elementi hanno influenzato la sua pratica e soprattutto il modo in cui attivare uno spazio in cui mettere in relazione tra loro storie differenti presenti nella comunità, compresa la sua. Centrale nella sua pratica è stata nel primo anno l'attenzione data alla parola, seguendo la necessità espressa dalla comunità stessa, per poi esplorare le possibilità di espressione con il movimento e del modo di stare in relazione tra corpi. La danza in questo senso è stata vissuta come strumento di costruzione di comunità. «lo strumento per creare uno spazio sicuro», «uno spazio molto delicato, in cui le persone sentivano di essere sostenute» (I, D, Boulevard Festival, Den Bosh, Paesi Bassi).

Il passaggio, tuttavia, alla fase di creazione (la produzione prevista nella seconda parte del progetto) ha visto emergere diversi elementi tra loro spesso conflittuali nel costruire il suo ruolo e la relazione con la comunità. Gli elementi in merito emersi nell'intervista alla *dancemaker* pongono in luce quanto la co-creazione sia un processo sfidante, che richiede una costante riflessività di soggetti in campo, anche come artiste.

In primo luogo, lo scontro vissuto dall'artista è stato attorno alla richiesta dell'organizzazione stessa «di essere molto artistica» ma al contempo

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RU8AOV2r-oA>

«di essere in ascolto della comunità». Due componenti che spesso «possono tra loro configgere molto». In secondo luogo, questa tensione si è innestata in diverse interpretazioni e orizzonti di attese della comunità rispetto al processo di produzione. Se da un lato la sua proposta era orientata ad un approccio esplorativo che lascia spazio alla scoperta attraverso il movimento, concependo quindi la danza come strumento di ricerca, la comunità, desiderosa di portare in scena le proprie storie, sentiva l'urgenza di arrivare ad un “prodotto” da presentare come performance:

La comunità non aveva molta esperienza di un processo di creazione nella danza non professionale. Neanch'io so molto sul lavoro con persone non professioniste. Non vengo dal mondo dell'insegnamento o, diciamo, dell'arte partecipata con le comunità. Vengo da un'esperienza di lavoro con danzatori professionisti. Quindi, io stavo usando molti strumenti della danza, ma non li riconoscevano [...] non li percepivano come uno strumento di creazione, o come una tecnica. La loro immaginazione della danza o del teatro era legata a ciò che vedono come risultato finale, molto rifinito, molto “teatrale o performativo”. Quindi, sì questa diversa comprensione di che cos'è la danza ha generato uno scontro (I, D, Boulevard Festival, Den Bosh, Paesi Bassi).

Questo passaggio permette di comprendere come il lavoro artistico con le comunità possa diventare un terreno di riflessione circa le stesse dimensioni sociali e politiche che lo connotano. La relazione tra pratica di danza e strutture sociali emersa nei precedenti racconti, qui si complessifica ed è osservabile rispetto ad un insieme di divergenze legate ad uno “scontro-incontro” tra *saperi situati differenti*, che si riverberano sul piano dei linguaggi e delle aspettative, degli immaginari diversi sulla danza, e nella tensione tra *processo e dimensione sperimentale vs prodotto e rappresentazione*. Il terreno di relazione e dialogo che si è in questo caso configurato chiama quindi in causa la sfera del riconoscimento reciproco e di legittimità tra “saperi” differenti che passano attraverso e prendono forma con la danza. Queste differenze di visione hanno portato a diversi momenti di incomprensione reciproca, anche di resistenze stesse da parte della comunità verso le proposte della coreografa. Questa diversità di saperi per artiste senza un background nel campo delle arti partecipative diventa sfidante e pone in evidenzia come la combinazione tra autonomia creativa dell'artista e potere creativo delle comunità (capitolo 2) si possa anche tradurre in una sfida rispetto a come si mette a disposizione – senza eliminarla – la propria “professionalità” – o sapere tecnico verticale – per una contaminazione tra saperi diversi che potremmo definire come diversi “sapere d'uso” evitando di creare gerarchie.

Nel corso del progetto questo insieme di tensioni sono state poste al centro di un processo collettivo di confronto tra l'artista, i membri della

comunità, l'audience developer e una referente dell'organizzazione. In linea quindi con un vero e proprio approccio di co-design è stato gestito il momento conflittuale traducendolo in un importante occasione di apprendimento reciproco, rafforzando sia le relazioni all'interno della comunità, sia il rapporto tra la *dancemaker* e la comunità stessa. A titolo esemplificativo si sono resi conto di non poter dare per scontato che anche all'interno della comunità stessa esistessero vissuti comuni rispetto al processo in gioco, che diverse erano anche le culture in gioco – non essendo ad esempio la *dancemaker* di origine olandese e non in grado di parlare olandese. Si sono interrogate su come gestire il processo condividendone le responsabilità, e la comunità non ha più visto la *dancemaker* come «insegnante o la loro direttrice artistica» che ha già la conoscenza di cosa deve essere fatto e ha già in testa il tipo di prodotto da creare. Non solo, si è tradotto anche in una riflessione su cosa si intende per danza e per spettacolo e in un confronto sui diversi linguaggi- della danza e non solo- in cui «ci si sente a casa».

Nella fase di produzione che ne è seguita tutti i soggetti in campo sono entrati in un dialogo attorno alle scelte estetiche, al perché di una certa scelta piuttosto che un'altra. Nel complesso quindi il processo di co-creazione si è tradotto in un processo di co-produzione di conoscenza e di riflessività attorno a “grandi” questioni che riguardano la gerarchia tra saperi e gli immaginari dell'arte stessa e dell'arte con le comunità.

In merito al tema del sapere, nel progetto di frequente è emersa una riflessione sulla relazione tra questo e il potere anche e soprattutto nei processi di decisione collettiva propri degli approcci di co-design: avere il potere decisionale senza disporre della conoscenza per produrre una decisione non è un potere reale. Significativa è in tal senso l'esperienza raccontata dall'artista *dancemaker* di Madrid (Passo a 2) in merito alla scelta su chi ospitare come residenza:

Per me, la co-creazione significa che possiamo co-creare o co-progettare con la comunità, ma a un certo punto è stata la stessa comunità a dire: “Potete smettere? Decidete voi!” [...] ci sono voluti quasi due mesi per decidere chi sarebbe stata la dance maker. A un certo punto, la comunità ha detto che non sapeva chi scegliere, perché mancavano punti di riferimento – quindi hanno chiesto a noi di decidere [...] Per me, la co-creazione, come team, significa anche capire come possiamo facilitare le scelte collettive.

Le esperienze narrate dalle artiste pongono in evidenza un ultimo aspetto in parte già evocato, ma che ritengo importante porre meglio in risalto. Il tema del ruolo specifico della pratica artistica, in questo caso basata sul corpo, nel processo di co-creazione, e della relazione tra questa

e la *componente processuale del lavoro*. La pratica centrata sul processo, trasversale a molte pratiche di arte partecipativa con diverse matrici e origini, è vista come *processo a base artistica*. Significativo è in proposito il racconto dell'artista locale della comunità di Bologna (FG, C, Gender Bender Festival) rispetto alla possibilità di intersecare queste due dimensioni e all'effetto che può generare anche sul piano della presenza –più che della rappresentazione– dei corpi in scena e della sua valenza sociale e politica:

A volte mi dicevo: stiamo facendo un lavoro artistico, ma stiamo anche facendo un lavoro di processo, grazie al privilegio di lavorare insieme per così tanto tempo [...] E questo significa rinunciare un po' alla mia posizione di artista, al modo in cui leggo le cose, a ciò che vorrei vedere in relazione ai miei desideri artistici, per creare invece un ambiente. Secondo me, sono due lavori diversi che si intersecano. Più riesco a trovare e creare un'atmosfera di ascolto reciproco, di rispetto – ovviamente è difficile, perché ci sono tante emozioni da gestire, tante opinioni diverse – più il risultato sulla scena è quello di persone più sicure, più presenti, non nel senso della performatività o della produttività, ma semplicemente più fiduciose, e quindi capaci di occupare quello spazio resistenziale sul palco, grazie a un percorso che ha dato loro spazio e fiducia.

Ritengo rilevante questa elaborazione dell'esperienza fatta in quanto segna il superamento di logiche estrattiviste che possono a volte connotare il ruolo di mediazione dell'artista: non coincide cioè con una facilitazione dell'“accesso” alla propria visione artistica o “contenuto”, ma una co-costruzione assieme delle possibilità da esplorare.

Per concludere questa panoramica un ultimo elemento da sottolineare è che questo tipo di pratiche vanno osservate, più che come processi lineari, come *assemblaggi* (capitolo 2), tra elementi conversazionali, di pratica di movimento, di condivisione di tempi e spazi, come già evidenziato nei racconti delle comunità. Le *dancemakers* coinvolte nel progetto hanno consapevolmente incorporato questi elementi dando vita ad un repertorio condiviso di pratiche in cui la centralità è *l'incontro tra corpi*.

Il racconto della *dancemaker* della comunità olandese di Tilburg appare in tal senso particolarmente significativo. Il percorso di ingaggio con le comunità l'ha vista impegnata in una serie di camminate iniziali nella città con donne di diverso background sociale e culturale e di età, a partire da un unico comune elemento, l'indossare il numero di scarpa 37.

Quindi ci è voluto molto tempo per arrivare a questo punto [...] la prima metà del 2022 è stata dedicata a fare queste passeggiate individuali, one-to-one, e poi davvero a riunire le donne, a mettere insieme queste signore che

venivano da contesti culturali diversi, da generazioni diverse, e che parlavano anche lingue diverse. Io parlo inglese e la maggior parte delle donne parlano olandese, poi ce n'erano alcune che parlavano inglese, quindi c'era anche la barriera del “lost in translation”, quel perdersi nella traduzione tra di noi. E in un certo senso anche questo è stato un altro modo per trovarsi, per entrare in relazione. Anche la lingua è diventata qualcosa di speciale attraverso cui incontrarsi. Un'altra cosa che vorrei menzionare è questa idea del: come si fa a mettere insieme le persone? Ed è bellissimo farlo attraverso il movimento, ma anche col movimento: come le porti insieme? E la parte, che è stata ed è ancora molto centrale nel progetto, è il pranzare insieme. Lavoravamo ogni venerdì dalle 10 alle 12:30. E poi era sempre previsto che si concludesse con il pranzo insieme. E penso che anche questo venga un po' dalle mie radici indiane, l'idea di unire le persone attraverso il cibo [...] penso che anche questo sia stato un elemento davvero fondamentale in tutto il processo, e continua ad esserlo. È stato davvero un processo lungo, e ci sono stati molti momenti in cui ci si sentiva perse, ma ho imparato anche molto da questa filosofia del vediamo cosa emerge e poi vediamo cosa si può farne. Perché ci sono anche molte signore anziane nel nostro gruppo – alcune quasi ottantenni – e altre anche quasi professioniste del movimento, donne sui vent'anni. E con questa differenza d'età, trovi anche lì un terreno comune, possono trovarsi nei corpi, possono trovarsi nei movimenti (FG, D, Dans Brabant, Tilburg, Paesi Bassi).

La centralità dell'esperienza al contempo estetica e sensibile come ambiente di creazione di legami e di comunità, discussa nel precedente capitolo emerge qui come campo di lavoro e di riflessione delle artiste. Nelle parole dell'artista locale della comunità di Bologna questo tipo di processo si traduce nel «creare uno spazio condiviso che non era stato pianificato in precedenza, che non aveva una struttura definita e che ha dovuto strutturarsi nel qui e ora, nel momento presente», dando vita ad una «umanità della connessione» (FG, D, Gender Bender, Bologna, Italia).

#### **4.4. La mediazione in processi artistici polifonici**

Come abbiamo spiegato nel precedente capitolo uno degli obiettivi del progetto era rafforzare anche saperi e capacità dentro le organizzazioni in particolare rispetto alla figura dell'audience developer, figura che oggi non appare ancora del tutto codificata. In termini più generali abbiamo nel primo capitolo evidenziato come si tratti di figure ibride che nel tempo sono state variamente definite. La ricerca ha permesso di scendere in profondità nelle esperienze vissute da queste figure, esperienze che raramente anche in letteratura trovano spazio. Il racconto di queste esperienze permette di superare le retoriche della partecipazione e anche di riposizionare questo

ruolo nel quadro delle diverse sfide e ambivalenze che le pratiche di co-design nel contesto di pratiche artistiche dialogiche attraversano e delle possibilità trasformative che generano.

Le esperienze vissute e narrate rendono comprensibili le molteplici relazioni tra organizzazioni, artiste e comunità con cui lavorano, frutto di una combinazione di posizionamenti, ruoli e identità, ma anche gli effetti trasformativi che queste pratiche possono generare per le stesse organizzazioni culturali. In questo paragrafo queste dinamiche ed effetti sono narrati dal punto di vista del vissuto della figura dell'audience developer e nel prossimo dalle figure di direzione artistica.

Una prima sfida, che si è tradotta anche in un importante impatto di apprendimento per le organizzazioni è proprio la *comprensione e la negoziazione del ruolo da parte di queste figure*, come esemplificato dal racconto dell'audience developer della comunità di Bologna (Gender Bender):

A volte ciò che io pensavo fosse necessario non corrispondeva esattamente a ciò che gli altri, e l'organizzazione, intendevano come necessario. Dovevo spiegare cosa stavo facendo all'organizzazione, all'artista e alla comunità, perché nessuno capiva davvero il mio lavoro. Questo è stato molto difficile, soprattutto all'interno dell'organizzazione, perché a volte mi sono trovato a dovermi confrontare proprio con chi mi aveva chiesto di ricoprire quel ruolo; quindi, sentivo il bisogno di "riempire" una funzione. A volte le visioni erano diverse, e dovevo difendere ciò che io ritenevo più valido. Questo, ovviamente, generava disagio, perché era evidente che fin dall'inizio non c'era una base comune (FG, AD, Gender Bender, Bologna, Italia).

Nonostante l'assenza di riferimenti comuni, sono emerse delle significative convergenze nelle narrazioni relative al proprio ruolo: l'idea di un «ruolo fluido», senza una definizione o confini precisi, ma caratterizzato da compiti molteplici, descritti di frequente attraverso termini come «facilitazione», «creazione di fiducia» e «ponte» tra organizzazioni, comunità e *dancemakers*, «la colla che tiene tutto assieme».

Il senso profondo del loro lavoro viene descritto di frequente come lavoro relazionale e di creazione di un senso di appartenenza al processo e alla comunità, in senso ampio composta da tutti i soggetti partecipanti al progetto nei diversi ruoli. Esemplificativo, tra tanti, il racconto dell'audience developer della comunità di Leeds (Yorkshire Dance):

Penso che tutto il nostro lavoro come audience developers sia fondamentale: i progetti non sarebbero quello che sono senza di noi. Siamo, per così dire, la colla che tiene tutto insieme. Oltre a fornire supporto alle artiste e alla struttura del progetto, siamo anche quelle che approfondiscono la fiducia e

le relazioni con le persone che, come diceva C., è incredibile che continuino a venire ogni settimana, pronte a mettersi in situazioni che mai avresti immaginato prima. Il lavoro ha un impatto enorme sulla salute delle persone e soprattutto sulle loro relazioni. Dopo il Covid, con tutto quello che la gente ha vissuto in termini di isolamento e solitudine, penso che, senza il nostro ruolo, le persone non parteciperebbero. Perché l'artista è coinvolta in altre cose, che sono altrettanto importanti, ma non ha il tempo di investire nell'ingaggiare le persone, nel farle partecipare e nel costruire la fiducia.

Come spiega sempre l'audience developer di Yorkshire Dance il progetto ha rappresentato una possibilità importante per rimettere a fuoco il suo ruolo, generando effetti a cascata anche sul piano del lavoro complesso dell'organizzazione soprattutto nel campo dell'arte con le comunità. Il suo racconto è significativo alla luce anche di quanto si è evidenziato nel primo capitolo in merito ai diversi approcci che nel tempo si sono sedimentati di audience development, verso pratiche di engagement e di partecipazione:

In Inghilterra, l'audience developer è più che altro qualcuno che lavora solitamente con il team marketing, ma penso di aver assunto un nuovo ruolo nel sostegno alle partecipanti all'interno del progetto e nella creazione di connessioni con la comunità – cosa che probabilmente facevo già. Ma questo progetto mi ha permesso di lavorare con nuovi gruppi, in particolare gruppi sottorappresentati, e anche di costruire legami più profondi sia con le persone, sia con le comunità e con altre organizzazioni, che ora riconoscono il valore di questo lavoro e intendono portarlo avanti.

Questa possibilità di ridefinire il proprio ruolo è passata anche attraverso la possibilità, riconosciuta da molti dei soggetti intervistati, di una «libertà di esplorazione creativa» del proprio ruolo, grazie alla fiducia tra le diverse componenti del progetto (FG, AD, Gender Bender, Bologna; Italia).

Come per la figura dell'artista anche per l'audience developer questa negoziazione ed esplorazione del ruolo si è giocata attorno alla combinazione di diverse dimensioni che riflettono un tema identitario importante.

In primis, la relazione tra *professionale e personale* nella relazione con le comunità e le organizzazioni. L'area sfumata tra personale e professionale emerge come elemento *embedded* di questo tipo di pratiche che attraversano una *sfera emotiva e corporea*, e sono finalizzate a creare un terreno di *cura reciproca*. Due sfere quindi che in questi processi si confondono:

[Professionale e personale] semplicemente si confondono. Voglio dire, io do il mio cuore a questo progetto, e so che anche tutti voi lo fate. Durante questo periodo, ho partecipato ai funerali di persone che facevano parte del gruppo,

quindi è stato piuttosto... sono persone che partecipano a questi progetti, si tratta delle loro vite, del connettersi con gli altri, dell'amore [...] è una famiglia che molte di queste persone non hanno [...] Negli incontri della domenica, molte persone vengono da altri Paesi, come la Giamaica, la Croazia, l'Irlanda, quindi le loro famiglie non sono qui. Quindi penso che le connessioni che hanno siano ancora più importanti [...] a volte, credo quando partecipo anch'io [nei laboratori], sento di poter dare di più di me stessa, perché le persone vedono la vera me, e forse anche io riesco a vedere un po' di più la vera me, grazie a quel processo [...] (AD, Yorkshire Dance, Leeds, UK).

La sovrapposizione di queste sfere sembra essere fortemente correlata al tipo di processo che vede queste figure come centrali nel mettere in dialogo un lavoro artistico, con quello sociale e politico attorno al tema delle identità, con la creazione di un senso di riconoscimento reciproco come fondativo del poter essere una comunità:

[...] è stato un po' difficile [creare il gruppo] durante la pandemia, perché abbiamo iniziato online con un gruppo, poi ci siamo incontrati all'aperto, e successivamente abbiamo dovuto dividerlo in sottogruppi più piccoli, e sono arrivati nuovi partecipanti. Quindi è stato molto un lavoro di costruzione del gruppo, di andare più a fondo nell'arte della danza e della performance, e nel tema dell'identità. Penso che, in questo senso, essere un audience developer sia stato anche essere partecipe in prima persona, essere partecipante, a volte anche "una madre" [...] ma può essere un lavoro impegnativo riuscire a tenere tutte dentro, non lasciar scivolare via nessuno, finché non sono loro a decidere di non voler più partecipare. Non forziamo nessuno, ma vogliamo che sentano, in qualche modo, di essere accolte (FG, AD, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Come evidenziano questi racconti il tema professionale/personale si è tradotto anche in una ulteriore tensione tra l'essere la *figura di facilitazione e/o una partecipante attiva nelle pratiche di danza con le comunità*, definendo nel complesso una zona grigia, spesso definita come un essere «*tra*». Diverse in tal senso sono state le esperienze nel progetto, tra chi ha mescolato queste due posizioni e chi le ha invece tenute distinte. Ciò che è rilevante notare è la dinamica di riconoscimento del *posizionamento duplice* (professionale-personale) di questa figura, come per certi versi nel caso dell'artista, nella relazione con la comunità:

Una volta ho ricevuto una telefonata da mia madre proprio prima di iniziare il workshop. E quindi non ero ancora dentro al workshop, ma ero già lì, sai, all'inizio. Così le ho detto: "Ciao mamma, come stai? ti posso richiamare? Perché sono ancora al lavoro". E allora il gruppo si è messo a ridere dicendo:

“Al lavoro, al lavoro! Ah ah ah! Ma davvero chiami questo lavoro?”. Quindi non mi vedono. Pensano che io sia semplicemente una di loro. Sono lì, presente, tutto qui. Non mi vedono nel ruolo di dipendente, per così dire – il che è anche bello, ovviamente, perché forse rende più facile avere una connessione calda e profonda con loro. Mi mancano davvero, se non li vedo per qualche settimana. Mi chiedo come stanno. Una volta ho cenato con una delle persone del gruppo [...] Sì, si chiama *Kumpulan*, che è come un ritrovo per persone con origini indonesiane. Ballano, mangiano. Quindi ci vado anch’io. Ecco, è proprio quella zona grigia tra il professionale e il privato (FG, AD, Boulevard Festival, Den Bosh, Olanda).

Questo posizionamento non riguarda solo la relazione con le comunità ma anche con le organizzazioni culturali e in senso più ampio il ruolo di queste figure sia nel sistema delle arti che nella società nel suo complesso. In merito il seguente estratto permette di cogliere come la posizionalità legata al ruolo intercetti in vario modo la politicità di queste pratiche discusse nel secondo capitolo:

Cosa significa essere un partecipante nel ruolo di audience developer [...] Penso sia molto rilevante nel modo in cui consideriamo il nostro lavoro, e l’ho visto anche in un altro progetto a cui sto lavorando come audience developer con Gender Bender [...] Posso vedere la differenza negli strumenti con cui posso lavorare: sono meno efficaci, meno potenti, se non sono dentro. C’è questa difficoltà, innanzitutto nel non essere riconoscibile: sono solo uno, lì fuori dal gruppo, che lavora al computer [...] Questa è una questione che riguarda il nostro lavoro, l’essere al tempo stesso osservatori e partecipanti, cioè essere dentro, e mentre si partecipa, anche osservare le dinamiche [...] Ho deciso volentieri di far parte della produzione. Ho dovuto essere più partecipante che audience developer, quindi ho dovuto cercare di portare fuori anche la parte organizzativa [...] Ho dovuto davvero metterci qualcosa di personale [...] È stato molto interessante per me, un esercizio nel tenere connesse, ma separate, la dimensione personale e quella professionale. Penso sia interessante cercare di indagare come queste due parti di noi siano ovviamente connesse, perché fanno parte della stessa persona, ma abbiano bisogno di una definizione chiara [...] abbiamo molte scarpe con cui danzare [...] Come professionista artistico ho la percezione che sia una cosa piuttosto inusuale che il professionista partecipi alle attività, soprattutto se si tratta di attività fisiche. Non mi riferisco in contesti, ad esempio in cui sto presentando il mio libro, è percepito come qualcosa di molto alto, in cui si offre la propria intelligenza nel dibattito; intendo proprio pratiche fisiche, che penso siano ancora molto poco comuni per i professionisti artistici, all’interno dell’organizzazione, intendo [...] Sono abbastanza sicuro che, per alcuni miei colleghi – almeno in Italia – il fatto che io partecipi a una produzione suoni un po’ strano, del tipo: “Quindi, sei un performer o cosa?” C’è ovviamente una questione gerarchica, è come dire: “Ora mi vedi come un ruolo e non come una persona”. Quel

ruolo è davvero pesante e ha un forte impatto su come le cose possono essere percepite [...] Con altri professionisti, penso che questo sia un problema, qualcosa di inusuale.

In particolare, appare significativa la riflessione sulla relazione tra *dimensione personale e corporea del proprio lavoro culturale* (Blackman 2012; Shilling 2012). La partecipazione sul piano fisico alle pratiche di danza diviene in questo racconto un processo di creazione di relazione e di conoscenza che a sua volta diviene un sapere incorporato nel ruolo di audience developer. In gioco c'è il legame tra *embodiment* ed esperienza, dove il corpo diviene dispositivo di relazione con e conoscenza del mondo. In tale prospettiva il ruolo delle figure di audience developer sembra giocarsi anche in un superamento della gerarchia tra mente e corpo, tra pensiero ed azione, ma anche tra ruoli, per cui chi partecipa “troppo” rischia di non essere più riconosciuto nel proprio status professionale.

In definitiva, le pratiche di mediazione portate avanti da queste figure ibride pongono in luce il tema della legittimità del *corpo* nel lavoro culturale, e del *lavoro affettivo e relazionale nei settori creativi* (Banks 2007) in cui le emozioni, la cura, la vulnerabilità sono parte del lavoro. Molte sono le implicazioni che questo tema porta con sé che per motivi di spazio mi limito ad accennare.

In primis, ritengo importante riflettere su come questo lavoro culturale si innesti nel quadro del capitalismo (Boltanski, Chiapello, 1999). Nel primo capitolo di questo libro ho evidenziato come le figure ibride, che si muovono tra formale-informale, siano al centro di una riflessione critica nel campo della partecipazione in relazione ai processi di governamentalità. Entro questo quadro la ricerca ha permesso di mettere a fuoco una dimensione di politicità del lavoro culturale.

In tal senso è significativa la rivendicazione di un riconoscimento di un lavoro culturale basato sul corpo per figure dedicate ai processi di cura delle relazioni – sempre più previste nel campo artistico – attraverso un ruolo ibrido che pone la domanda di cosa significhi “professionalità” in contesti dove il confine tra artista, operatrice culturale e partecipante è sempre più poroso.

La combinazione tra personale e professionale, tra prossimità emotiva e distacco può essere letta come sfida ad un “capitalismo emotivo” (Illouz 2007) nel momento in cui queste figure tentano di rompere la normatività data dal “regime di appropriatezza” (Hochschild 1979) del proprio agire affettivo nel sistema delle arti. La dimensione emotiva di questo lavoro non si traduce in forma di capitale, ma in una connessione emotiva e in una rivendicazione degli spazi artistici come spazi emotivi e di cura basati su interdipendenza (Chatzidakis *et al.* 2020) e tempi “non produttivi”.

## 4.5. La direzione artistica come processo di co-design

Anche nel caso delle figure di direzione artistica la ricerca ha messo a fuoco un'importante riflessione attorno al ruolo e ai posizionamenti di queste figure nell'ambito dei processi di co-design. In termini generali dai focus group emerge in merito come area di apprendimento per le organizzazioni culturali coinvolte, una pratica riflessiva che ha inciso nel ripensare nel tempo le proprie modalità di lavoro.

In termini riflessivi, sono in particolare emersi temi e nodi critici che *ridefiniscono la direzione e la produzione artistica come co-design artistico*. Attorno a questo tema è stato possibile individuare come questo approccio sia stato messo alla prova e praticato nella relazione con le comunità e con le artiste. Questo ha permesso a sua volta di comprendere il significato sociale e politico del co-design artistico in stretto collegamento con quanto discusso nei capitoli precedenti.

### 4.5.1. Il co-design artistico nella relazione con le comunità

Il tema del professionale/personale evidenziato in precedenza per le figure di audience developer è risultato essere centrale anche per queste figure. La maggior parte di loro durante il progetto, in modi ed intensità diverse, hanno deciso di prendere parte anche alle attività fisiche, di pratica con le comunità. Questa decisione non è stata data per scontata, al contrario è stato un importante ambito di riflessione sui ruoli e la loro gerarchia, e sulle modalità con cui “si agisce” quel ruolo.

Nelle loro parole, emerse nel corso dei focus group, questa modalità è stata variamente definita, come una «presenza silenziosa» che ha permesso un «ascolto più profondo», del «ritmo presente nella stanza». Il presenziare in silenzio ha richiesto di «fare un passo indietro rispetto al ruolo di direzione artistica» in modo «sincero», «togliendosi scarpe e calzini» per smantellare le gerarchie e non per «nascondersi dietro il sipario del co-design», ma per «riposizionarsi» in modo «autentico»:

Il co-design richiede una relazione solida, fiducia, chiarezza e affidabilità. [...] Il co-design mi ha richiesto di fare un passo indietro rispetto a me stesso. Abbiamo deciso di partecipare ai laboratori e di partecipare come testimoni [...] semplicemente per essere presenti e in silenzio. È un altro atteggiamento, un altro modo di essere. Certo, ero abituato a esercitare la mia leadership in modo molto proattivo, ad essere molto presente, a parlare molto. Ma ciò che ho imparato attraverso il co-design di *Performing Gender* è che bisogna ri-

posizionarsi. Restare presenti, restare vivi, mantenere l'attenzione, ma anche ascoltare molto. E il co-design riguarda molto il ritmo. Bisogna prendere il ritmo in base agli altri [...] Quando parlo di co-design, non voglio che venga usata come un sipario dietro cui nascondermi, come una sorta di burattinaio segreto. [...] si tratta di saper accordare al meglio il proprio ruolo con i bisogni del gruppo. Quindi si tratta di complessità (FG, DA, Gender Bender, Bologna, Italia).

Rinunciando a parte del controllo, e accettando anche che non tutti gli esiti possono essere prevedibili, i processi di co-design diventano occasione di creatività e sperimentazione:

[...] Ero così coinvolta. Facevo parte della produzione. Partecipavo fisicamente a tutti gli esercizi della pratica fisica con loro. Mi ritiravo solo nel momento in cui iniziavano a provare lo spettacolo. Quindi mi sentivo parte del gruppo, questo era davvero importante per iniziare il progetto da una posizione in cui si viene visti come parte del gruppo, e non, ancora una volta, come una figura gerarchica. Era significativo per me togliersi le scarpe e i calzini e stare con il gruppo in quel modo. [...] Quello che cerco di dire è che, per farlo autenticamente, per coprodurre e co-creare davvero, bisogna rinunciare a un po' di potere, un po' di controllo, ad alcune strutture di lavoro a cui si è abituati e che ci danno conforto [...] Bisogna lasciarne andare una parte, e questo è piuttosto difficile. Ma crea anche opportunità per l'inaspettato, e credo che questo sia esattamente ciò che rappresenta questo progetto (FG, DA, Yorkshire Dance, Leeds, UK).

Anche per queste figure dai racconti emerge centrale la dimensione del *tempo*, per coltivare relazioni con la comunità e per dare il segno di un reale impegno verso l'inclusione. Un tempo combinato, come già evidenziato, da diverse "assemblaggi" di incontri, dialoghi e momenti di pratica. Un'altra dimensione per queste figure cruciale è quella dello *spazio*. Non tutte le organizzazioni disponevano di uno proprio.

Interessante notare come per le organizzazioni che disponevano di un proprio spazio questo è stato vissuto anche dalla stessa direzione artistica come luogo di conversazione, ad esempio prima dell'inizio del workshop, e come dispositivo di creazione di relazioni e di creazione di un senso di appartenenza per le comunità a luoghi che nel tempo sono diventati significativi per loro. Abbiamo visto nel primo capitolo in merito al legame tra partecipazione culturale e impatti sociali come la creazione di una infrastruttura sociale e culturale in grado di promuovere partecipazione sia fondamentale e come questo riguardi anche una dimensione spaziale, che dallo specifico contesto di lavoro di un'organizzazione culturale arriva fino al più complessivo ecosistema socio-territoriale in cui si inserisce. In meri-

to è esemplificativo come l'agire sulla componente spaziale, in questo caso per chi non ne disponeva di uno ha potuto produrre un effetto in termini di accessibilità culturale fondamentale rendendo la «città stessa uno spazio per la comunità»:

[...] non abbiamo uno spazio fisico tutto nostro. Lavoriamo con molti spazi fisici, collaboriamo con tanti di essi, ma non abbiamo un luogo dove poter portare avanti un'attività continuativa, uno spazio stabile dove le persone possano venire da noi. Abbiamo lavorato con uno spazio in una zona della città, a Carabanchel, che si trova in centro; è un quartiere molto popolare, dove si stanno trasferendo molte artiste perché è leggermente più economico trovare uno spazio lì. Abbiamo costruito una relazione con questo quartiere [...]. Le persone che stanno partecipando stanno andando in luoghi dove prima non sarebbero andate, perché non si sentivano accolte. E questo è molto importante, anche per la comunità, perché si tratta di una comunità composta da un mix di persone: alcune sono immigrate e rifugiate politiche, alcune stanno attraversando un percorso di transizione di genere, altre sono attiviste, insegnanti, o persone in fase di recupero da dipendenze. È un gruppo molto eterogeneo ma anche molto solidale. Quindi è stato soprattutto un lavoro per creare uno spazio sicuro, ma credo che, in un certo senso, sia stato anche un modo per trasformare la città in uno spazio “sacro” per loro. Un luogo dove sentono di avere più possibilità di agire, più “agency”, di partecipare attivamente e relazionarsi con la città [...] non abbiamo uno spazio fisico, ma il progetto sta lavorando per fare in modo che la città stessa diventi uno spazio per la comunità (FG, DA, Paso a 2, Madrid, Spagna).

#### *4.5.2. Il co-design artistico nella relazione con l'artista: ripensare la “produzione” artistica*

Il co-design ha implicato anche una riflessione sulla relazione con le artiste, ma soprattutto sul come ripensare più complessivamente il *conetto e la pratica di produzione artistica*. Nel primo capitolo ho collocato il tema della partecipazione culturale entro un quadro di processi che permettono di chiarire le ambivalenze e proprio per questo anche il potenziale trasformativo delle arti partecipative-dialogiche. Si era quindi evidenziato come uno dei nodi di riflessione presente nel dibattito fosse attorno alla mediazione e alla partecipazione nell'arte come elemento della produttività capitalista (Kunst 2015), incorporando elementi del “new management” tra cui l'idea di un “self-management” e di una “partecipazione imprenditoriale” (Alston 2013) che valorizza il rischio e la responsabilità rendendo le pratiche artistiche attente a creare esperienze immersive e partecipative «particolarmente suscettibili alla cooptazione da parte di un mercato neoli-

berista, data la sua compatibilità con l'industria dell'esperienza in espansione» (Alston 2013, p. 128; cfr. Lee 2016). Dove per esperienza in questo caso ci si riferisce a qualcosa, potremmo dire che “viene confezionato” come tale e non tanto come sedimentazione di sapere che genera per l'appunto esperienza e soggettività. Entro questo quadro, come chiarato fin dall'introduzione, la domanda critica diviene: “come possiamo comprendere gli effetti sociali e anche la dimensione di politicità delle arti nel quadro di questa pervasiva razionalità globale centrata sul capitale?”. Questa domanda si lega a sua volta ad una riflessione circa le premesse e le categorie di valore che definiscono gli impatti sociali delle arti. Proprio nel quadro di queste riflessioni risulta significativo il punto di vista delle organizzazioni culturali emerso attorno al tema della produzione.

Un primo sguardo che va quindi segnalato è relativo ad un approccio definito come *human-centered*, fondato sul dialogo e su relazioni orizzontali:

Abbiamo sviluppato qualcosa che chiamiamo *lavoro umanamente specifico*, e questo si basa soprattutto sul triangolo composto da artista, organizzazione e spettatore, o cittadino, o persona che desidera fruire dell'arte. Avevamo già realizzato alcuni progetti molto interessanti, iniziando a lavorare in modo più esplicito con artiste che volevano coinvolgere in qualche modo i cittadini e le cittadine nel loro processo creativo. Ma questa è stata la prima volta in cui abbiamo chiesto a un'artista di far parte dell'intero processo produttivo insieme a una comunità con cui avevamo avviato una relazione (FG, DA, Boulevard Festival).

Fin dalle prime interviste svolte nella fase iniziale del progetto questo approccio è stato descritto come un modo per riformulare anche *i valori che guidano la programmazione artistica*, come evidenzia la direttrice artistica di Boulevard festival: «[...] anche quando ci si limita a fare programmazione, si sta comunque adottando un approccio *human specific*, nel momento in cui si mettono in primo piano valori diversi da quelli legati a una relazione puramente transazionale, nella quale le gerarchie restano intatte e dove si possono affrontare temi rilevanti, ma che restano “per l'artista”, mentre il pubblico o le persone che vivono nelle città vengono “inquadri” semplicemente come destinatari».

Questo approccio richiede di «rendere più ibride queste relazioni» (tra organizzazione, artista e pubblico) e di «ridistribuire il potere, cercando di riconoscere le gerarchie e di metterle in discussione, costruire fiducia come precondizione del lavoro: il processo è più importante del risultato finale» (Intervista, Boulevard Festival, Paesi Bassi).

Viene definita come una modalità di programmazione e produzione basata su «conversazioni intime», su «conversazioni davvero umane», con

l'artista. L'esito è non solo una *valorizzazione del processo* invece che (solo) del prodotto, ma anche una riconfigurazione complessiva del sistema di programmazione:

Tutti hanno dovuto aspettare: il nostro produttore ha dovuto aspettare, il team marketing anche, il controllo finanziario pure – tutti hanno dovuto cambiare il modo di pensare. In un certo senso, l'organizzazione ha dovuto cambiare struttura. Ognuno ha dovuto fare un piccolo aggiustamento. Forse è proprio questo l'aspetto umano: bisogna avere pazienza, fiducia, lealtà verso l'artista – e viceversa. Questo è molto umano! (Intervista, Boulevard Festival, Paesi Bassi).

In termini complessivi questo approccio di co-design nel corso del progetto si è tradotto per tutte le organizzazioni culturali nel lasciare libere le artiste di sperimentare assieme alle comunità.

La riconfigurazione della dimensione valoriale in relazione al sistema più ampio del settore della danza è vista anche come una pratica di solidarietà tra organizzazioni culturali e artiste, come *umanizzazione* del sistema di produzione in un quadro – capitalista – che precarizza e rende vulnerabili:

[...] con questo nuovo panorama (il sistema della danza contemporanea) abbiamo percepito che le coreografe si trovavano in una posizione vulnerabile all'interno dell'intera struttura [...] abbiamo iniziato un percorso per creare posizioni più stabili per le coreografe, condividendo con loro anche le politiche e rendendole responsabili dei progetti [...] è un altro modo di pensare, di organizzare, di affrontare le questioni [...] oggi le invitiamo a far parte del nostro comitato artistico, sono coreografe con cui collaboriamo da molto tempo [...] all'inizio dicevamo che eravamo lì per aiutarle a trovare una posizione stabile e indipendente, e abbiamo lavorato con loro finché non hanno trovato una loro struttura, i loro fondi, ma ci siamo anche rese conto che a quel punto subentrava una forma di concorrenza – che non è in sé negativa – però oggi diciamo che il nostro obiettivo non è più renderle indipendenti, ma creare un contesto in cui “siamo forti insieme” [...] qui si condivide, quindi non si tratta più di una posizione indipendente, ma di una posizione nel campo. È un modo di pensare e lavorare circolare, piuttosto che lineare (I, DA, Dans Brabant, Paesi Bassi).

Questa ri-organizzazione valoriale riguarda anche la relazione con le comunità di riferimento:

[...] si tratta di dare valore alle persone, di lavorare a partire da ciò che c'è nella stanza, da chi c'è nella stanza e da ciò che ciascuno porta al processo; lavorare con l'artista significa davvero comprendere come fare questo

[...] questo approccio centrato sulla persona riguarda la capacità di portare i partner al tavolo e poi sviluppare quelle relazioni: si tratta, in fondo, della *co-organizzazione* di valori (I, DA, Yorkshire Dance, Regno Unito).

Un secondo tema emerso in merito alla programmazione artistica concerne il modo con cui la direzione artistica si è ripensata sul piano delle funzioni. In modo trasversale tutte le figure di direzione artistica hanno sottolineato come il ripensare dal punto di vista del co-design la loro funzione abbia implicato comprendere che tanti diversi aspetti vi rientrano, andando a scardinare un ruolo “tradizionale” e costruendolo creativamente.

Il ruolo è stato quindi descritto come di “coordinamento” più che di direzione artistica dall’alto verso il basso:

Sono stata pienamente consapevole del fatto che la leadership artistica di questo progetto non è gerarchica e non proviene da una direzione artistica verso il basso, ma nasce dal basso, dalla comunità e dalle artiste che lavorano nello studio. Il mio ruolo consiste quindi nel supervisionare e nel creare uno spazio che offre una struttura affinché qualcosa possa accadere (FG, DA, Boulevard Festival, Den Bosh, Paesi Bassi).

Un ruolo che «ha molto a che fare con il mettere in connessione le persone, che ha riguardato anche il prendere decisioni [...]. Assumendo nel team di lavoro ruoli anche «molto flessibili» (FG, DA, Paso a 2, Madrid, Spagna).

Un ruolo che ha dovuto anche riformularsi in merito a diverse tipologie di attività molto pratiche, organizzative, logistiche, viste come aspetti che impattano sulle comunità e il loro coinvolgimento:

Ho la sensazione che tutta la parte di coordinamento, le questioni pratiche e la logistica siano davvero compiti chiave nel progetto. Non si tratta solo di un’attività amministrativa o gestionale; è sempre molto connessa anche ai processi e alle decisioni artistiche, perché ci rendiamo conto che tutto è profondamente legato a come pianifichiamo, a come riuniamo i gruppi, ma anche a come verranno facilitate le riunioni. Questo ha un impatto diretto su chi verrà invitato, in quale spazio, che tipo di pausa sarà prevista, che tipo di catering, quale struttura sarà predisposta intorno all’evento – tutto questo è fondamentale. Anche le decisioni legate al tempo hanno un peso: cosa succede con una comunità che si riunisce per un’intera giornata e ha bisogno di condividere i pasti, ma anche di cambiarsi d’abito? Quali servizi devono essere forniti per garantire e creare uno spazio sicuro è una domanda importante (FG, DA, Norrlandsoperan, Umea, Svezia).

Importante è porre in evidenza che questo non significa come già evocato dagli estratti precedenti, un nascondere l’esistenza dei ruoli, ma rimet-

terli in gioco e riposizionarli assieme alle comunità e alle artiste, facendosi carico della complessità:

[...] quando ci presentiamo alla comunità, dichiariamo – cioè, spieghiamo – i nostri ruoli; questo è un punto di partenza [...] questo progetto è stato un esercizio di consapevolezza del proprio ruolo e del momento giusto, nello spazio giusto, e del modo corretto in cui esercitarlo – o di quando è meglio fare un passo indietro. La direzione è dove vogliamo andare, e uso “noi” perché ho in mente la complessità del lavoro di squadra [...] Come direttore artistico, guido la visione insieme agli altri. Mi faccio carico della complessità, dell'imprevisto. [...] Quindi, in un certo senso, il mio ruolo è quello di guidare la passione comune in modo costruttivo. E di trovare soluzioni possibili alle criticità, di assumermi la responsabilità della complessità delle relazioni che costruiamo, perché molte persone fanno parte di questo processo. Ci sono molti risultati inattesi. Quindi, ogni volta si impara facendo, e si cambia mentre si impara (FG, DA, Gender Bender, Bologna, Italia).

Dai racconti emerge quindi una profonda riflessione sull'applicazione di un approccio orizzontale al lavoro e alla produzione artistica. Tuttavia, questo approccio ha dovuto confrontarsi anche con condizioni materiali, come la definizione di un calendario di produzione o la ricerca di soluzioni finanziarie per realizzare le attività. Ne è emersa un'importante riflessione sul *significato di produzione in contesti orientati alla cura, alla prossimità e alla condivisione del potere creativo*. Diversi sono gli sguardi emersi in merito. In primo luogo, emerge l'idea che si debba distinguere tra produzione di uno spettacolo e produzione come processo aperto che è libero da indicazioni artistiche:

Non stiamo *producendo uno spettacolo*. Non siamo produttori. Siamo il team che, grazie al progetto, offre a un gruppo di persone la possibilità di creare qualcosa insieme, di vivere un'esperienza di ricerca artistica insieme e di esprimersi in una forma artistica comune [...] Certo, siamo produttori quando diciamo alla comunità: “Ora state sviluppando una creazione per 25 performer, ma ricordate che solo una versione con cinque di loro andrà in tournée in altri Paesi”. Questo è fare produzione, parliamo da produttori. Ma non abbiamo dato loro alcuna indicazione specifica riguardo all'aspetto artistico, alla direzione o alla ricerca artistica. Sono completamente libere. Dall'altro lato, però, in quanto persone responsabili di trovare le risorse economiche, di individuare il modo più fattibile per sviluppare il progetto e portarlo fino in fondo, questo è un approccio produttivo (FG, DA, Gender Bender, Bologna, Italia).

In secondo luogo, in linea con l'idea di un processo aperto, la produzione è associata all'imprevedibilità degli esiti che tuttavia deve trovare poi

una forma di organizzazione sul piano più “tradizionale” della produzione, come ad esempio definire un calendario di produzione:

Il momento in cui ho sentito più pressione è stato quando ci siamo dette: “Andremo da qualche parte. Cosa possiamo dire alle persone che ci ospiteranno, all’organizzazione, su ciò che faremo? [nel corso delle tournée dei festival]. So che qualcosa accadrà, e ho piena fiducia che sarà interessante, ma l’idea di doverlo definire con un calendario – un calendario di produzione – per sapere quando presenteremo cosa, a chi, cosa sarà necessario, in quali condizioni potrà essere presentato... Tutte queste sono decisioni di produzione (FG, DA, Paso a 2, Madrid, Spagna).

Infine, la produzione in questi contesti è vista come (FG, DA, SÍN Arts Centre, Budapest, Ungheria) un «atto creativo e artistico di creazione di opportunità», visto anche come occasione per «mettere in discussione l’intero ruolo».

## 5. Per concludere

*Che cosa significa agire insieme quando le condizioni che dovrebbero rendere possibile la nostra azione sono devastate, o scomparse? Una simile impasse può diventare la condizione paradossale per una forma di solidarietà sociale a un tempo luttuosa e gioiosa – un raduno attuato dai corpi in condizioni di costrizione o in nome di quella costrizione, un assembramento che significa in sé persistenza e resistenza.*

Butler 2017, p. 28

Come evidenziato fin dall'introduzione del libro, e discusso nel corso dei capitoli, il tema del valore culturale e degli impatti sociali delle arti, in particolare delle pratiche dialogiche che mettono a tema la componente relazionale, chiama in causa le categorie di valore che guidano la comprensione stessa degli effetti trasformativi. Categorie che danno forma sia ad una epistemologia del valore culturale, alle metodologie di valutazione degli impatti sociali e alle politiche che in campo culturale definiscono cosa deve “essere messo a valore” anche ai fini di finanziamento.

È entro questa prospettiva, e ancora di più nel quadro di una pervasiva agenda neoliberista e capitalista, che diviene urgente riflettere sugli orizzonti di senso delle arti in chiave sociale e politica, tentando di definire un campo fuori da logiche “estrattive” e solamente schiacciate sulla dimensione utilitaristica ed economica di impatto. Abbracciando questa sfida, e senza la pretesa di fornire risposte, in questo libro ho proposto diversi orizzonti di lettura che in sintesi tentano di mettere a fuoco le pratiche artistiche dialogiche come sfera di produzione relazionale di soggettività, attraverso la generazione di aspirazioni collettive, di rottura della normatività degli immaginari sociali, e atti di cura reciproca che possono tradursi in pratiche affettive di solidarietà. Ho anche cercato di porre in luce la politicità della sfera relazionale-dialogica, problematizzandola dal punto di vista della relazione tra mediazione e potere e dal punto di vista della relazione tra arti e creazioni di comunità.

Se questi orizzonti permettono di abbracciare la densità dei potenziali effetti trasformativi di queste pratiche, rifuggendo riduzionismi strumentali, al contempo la loro comprensione sul piano metodologico, risulta sfidante. Ho sottolineato quindi che risulta necessario riflettere sulle pos-

sibilità di combinare un focus strumentale in relazione agli outcomes e un focus intrinseco sull'esperienza soggettiva, mettendo in rilievo la natura processuale ed emergente del valore estetico (Walmsley 2019). Questa strada, sollecita percorsi di comprensione della natura sia particolare che universale delle esperienze estetiche, attraverso indagini fenomenologiche di tipo riflessivo rispetto al valore intrinseco e strumentale e ai relativi impatti (ibidem). E dove il tema del “particolare-universale” vuole indicare la necessità di individuare «narrative e manifestazioni del valore che attraversano l'aggregato delle storie e testimonianze personali dell'impatto delle arti» (pp. 96-97).

Per comprendere questo valore di natura processuale si è cercato di restituire in modo denso e approfondito il percorso collettivo intrapreso nel contesto del progetto PG:DIYS da comunità, *dancemakers*, audience developer e figure di direzione artistica, mettendo in luce i molteplici e sfaccettati effetti generati da questo percorso.

Le esperienze narrate hanno permesso di cogliere diverse dimensioni trasformative delle arti dialogiche. Trovo in proposito esemplificative di quanto è stato posto in evidenza attraverso le diverse narrazioni le parole di Spada (2024, pp. 93-94), elaborate a partire dal pensiero deweyano:

La danza e le arti in generale sono capaci di ricongiungere e riportare all'equilibrio le separazioni che la società impone, presentando una diversa possibilità di riconoscersi umani e egualmente partecipi [...] l'estetica può rappresentare il campo aperto in cui ritrovarsi nel riconoscimento della comune corporeità. L'arte, nel suo mettere in gioco l'unitarietà del corpo di cui attiva e intensifica le capacità sensoriali, indica un possibile cammino per la costituzione di esperienza condivisa [...] Le arti sono gli spazi esistenziali in cui massimamente i sensi si esercitano e si attivano: sono i luoghi in cui la nostra umanità può ancora realizzarsi in senso pieno e ritrovare nel superamento di ogni dicotomia una nuova dimensione vitale, solidale, inclusiva, ecologica [...] Attraverso la pratica delle arti, che nel corpo come unitarietà di gesto, senso, percezione e azione ricreano nuovi legami con il mondo [...] possiamo tentare il fondamento di una nuova umanità.

Le esperienze narrate hanno permesso anche di comprendere entro quale processualità questi effetti trasformativi hanno presa forma. Ossia, una processualità che ha messo in evidenza il ruolo delle diverse posizionalità nel percorso intrapreso, dei modi di interpretare ed agire i ruoli in campo, e il ruolo specifico dell'esperienza corporea.

Ne derivano alcune importanti piste di riflessione aperta che riguardano sia il piano delle pratiche, sia le metodologie di ricerca e valutazione, che le politiche. Mi concentro in particolare su due di queste.

In primis, l'importanza della dimensione temporale che in processi dialogici è centrale. Dimensione che spesso, dal lato delle politiche non è compresa e valorizzata adeguatamente, e che è altrettanto sfidante per le organizzazioni culturali e per chi fa ricerca in questo campo. Per le prime si è visto implica abbracciare un approccio adattivo, che rivede le dinamiche e il significato stesso di “produzione”, per chi fa ricerca implica adottare metodi che spesso si scontrano con tempi e fondi della ricerca. Vuol dire anche poter dare valore a ricerche qualitative immerse nel campo osservato e che si posizionano riflessivamente in merito alla relazione tra potere e sapere.

Una secondo campo di riflessione concerne la necessità di capovolgere lo sguardo in merito ai processi di valutazione di impatto. Il dare voce alle narrazioni dei diversi soggetti in campo e in particolare nelle arti dialogiche alle comunità assume il valore di uscire dalla logica del come le arti impattano su di loro, verso uno sguardo che si interroga su come le loro esperienze permettono di ri-immaginare estetiche e linguaggi delle arti e in questo caso della danza. Questo capovolgimento e il terreno su cui si gioca è descritto in modo denso e significativo da una delle *dancemakers* del progetto (Nikita Maheshwary, Dans Brabant, Tilburg) in un discorso pubblico tenuto a Bruxelles in una sessione finale di lavoro dedicata al tema della valutazione degli impatti. Lascio a lei dirlo nei modi che io non sarei in grado di fare senza “tradire” il senso profondo che questa narrazione incorpora:

*Presentare vs Rappresentare:* [...] abbiamo assistito per tre giorni consecutivi alla condivisione del lavoro da parte di una comunità dopo l'altra: frammenti dei loro processi, momenti catartici, al terzo giorno [...] sono crollata [...] ho camminato per due ore per le strade di Den Bosch piangendo, prima di ritrovare la strada di casa. Mi ci è voluto un po' per capire cosa avesse innescato tutto questo, e l'ho condiviso ieri con C.: è stato sentire la sua storia – il fatto che per tutta la vita non le fosse stato permesso danzare, fino a quando, a settant'anni, ha finalmente potuto farlo [...] la consapevolezza che ciò a cui avevo assistito in quei giorni erano presentazioni vere, storie reali, persone reali. Ripensando al saggio di Gayatri Spivak *Can the Subaltern Speak?* ho sentito che sì, il subalterno – l’“altra” – chi spesso resta invisibile, ha potuto parlare. E quando lo ha fatto, è stato qualcosa di straordinario da ascoltare. Nel campo della danza contemporanea, anche noi ci occupiamo di temi simili – cura, colpa, fragilità, trauma – ma il più delle volte ci limitiamo a rappresentarli o a metterli in scena. Quello che invece *Performing Gender* ha permesso è stata la comparsa di un vocabolario di movimento autentico, genuino.

*Ripensare i modi consolidati di fare danza:* [...] ciò che DIYS ha reso possibile è stato offrire a questi pensieri e a queste filosofie [pensiero queer, femminista intersezionale e decoloniale] uno spazio reale di espressione, per

costruire un *altro modo di fare*, all'interno di un sistema della danza tutt'ora radicato in una filosofia eurocentrica, coloniale e neoliberista. Il progetto ha messo in discussione fin dal primo giorno l'approccio top-down; ha interrogato le dinamiche di potere tra istituzioni, artiste e performer a livello strutturale; ha messo in discussione cosa consideriamo *prodotto finale* (possiamo trovare spettacolarità nel fallimento?); ha sollevato dubbi sulla possibilità di restare davvero rilevanti se continuiamo a gestire il settore come facevamo dieci anni fa. Ma al tempo stesso ci ha fatto vedere che nemmeno i modelli orizzontali sono necessariamente *l'alternativa*. Serve impegnarsi in strutture sociocratiche, che richiedono ascolto costante, umiltà, capacità di adattamento e responsabilità nel proprio ruolo – sia in una comunità, sia in un'organizzazione.

*Valeva la pena?* Domanda: lavorare con una comunità di sole 15-20 persone, è stato un uso giustificato del denaro pubblico? Fatto: la maggior parte di noi non ha performato più di 4-5 volte, e non sempre in sale piene. Domanda: è comunque valsa la pena ottenere quei finanziamenti? Per riassumere e valutare questi tre anni di percorso [...] la mia risposta è: sì. E lo dico venendo dall'India, un contesto in cui un progetto del genere verrebbe facilmente etichettato come un “privilegio da bianchi”. Ma questo progetto – e le comunità che vi hanno partecipato – ha tessuto collettivamente un'altra narrazione rispetto a quella normativa. Il pensiero decoloniale, il pensiero queer, il pensiero femminista sono emersi concretamente: non solo a livello discorsivo o accademico, ma nelle sfide quotidiane con sé stesse, producendo fratture nei modi abituali di fare e pensare l'arte. Ha portato la cosa più preziosa di tutte: il tempo. Tempo per ascoltare, per lasciare che i silenzi imbarazzanti restassero tali, per permettere agli spazi di diventare sicuri. E solo allora, ha potuto nascere un vero dialogo. Tutte queste “cosiddette” filosofie alternative possono emergere solo nel fare, nel tempo, attraverso cambiamenti strutturali che impattano dal basso l'intero settore della danza e del teatro.

Concludo tornato all'invito a danzare per “non essere perdute” con cui ho aperto questo libro. Un invito che, alla luce dell'esplorazione proposta sugli orizzonti di senso e di trasformazione delle arti dialogiche diviene un invito a riflettere sul valore che assume oggi la possibilità di generare campi di esperienza insieme estetica e sensibile, in cui si possa praticare una connessione essenzialmente umana, che possa tradursi in un'alleanza tra corpi basata su un'etica della relazione e orientata ad una politica del riconoscimento reciproco. È un invito urgente, non solo nel quadro della pervasività neoliberista e capitalista, ma anche, in modo connesso, nel quadro delle contingenze attuali storiche che ci richiedono di tornare ad essere dei corpi solidali in movimento.

## Bibliografia

- Abercombrie N., Longhurst B. (1998), *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London.
- Allegrini A. (2020), *Artistic practice and the constitution of public sphere: an explorative inquiry*, in Paltrinieri R., Parmiggiani P., Musarò, P., Moralli, M. (eds.), *Right to the City, Performing Arts and Migration*, FrancoAngeli, Milano, pp. 124-141.
- Allegrini A. (2020a), *Dispositivi di partecipazione e collaborazione tra retoriche neoliberiste e nuove forme di politicità*, in «Sociologia della comunicazione», 50, pp. 140-163.
- Allegrini G. (2022), *Partecipazione e innovazione culturale ad impatto sociale*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.
- Allegrini G. (2025), *Le pratiche artistiche come spazio di cittadinanza e solidarietà: il ruolo politico degli “atti di cura” e delle emozioni*, AIS, dicembre (in pubblicazione).
- Allegrini G., Carlone T., Paltrinieri R. (2025), *Regeneration of urban commons and the role of culture. Bologna as a case study*, in Levy C., Alberio M. (eds.), *Reimagining the urban commons in Italy: reform, social innovation, and transformation*, Emerald, pp. 187-206 (in pubblicazione).
- Allegrini G., Izci O. Paltrinieri R. (2024), *Significados sociales y efectos transformadores de las prácticas artísticas*, in «Barataria, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales», n. 36, pp. 1-19.
- Allegretti U. (2010), *Democrazia partecipativa: un contributo alla democratizzazione della democrazia*, Firenze University Press, Firenze.
- Alston A. (2013), *Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre*, in «Performance Research», n. 18, pp. 128-138.
- Akkerman (2004), *Interactive State. Democratization from Above?*, in «Political Studies», vol. 52, pp. 82-95.
- Ayata B. (2019), *Affective Citizenship*, in Slaby J., von Scheve C. (eds.), *Affective Citizenship, Key Concepts*, Routledge, New York, pp. 330-339.

- Amed S. (2014), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Appadurai A. (2004), *The capacity to aspire to: culture and the terms of recognition*, in Rao V., Walton M. (eds.), *Culture and Public Action*, Stanford University Press, Stanford, pp. 59-84.
- Appadurai A. (2011), *Le aspirazioni nutrono la democrazia*, Et al. Edizioni, Milano.
- Arena G. (2006), *Cittadini attivi*, Laterza, Roma-Bari.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago.
- Argano L. (2021), *Guida alla progettazione della città culturale. Rinnovare la geografia, il design, l'azione sociale, la pianificazione nello spazio urbano*, FrancoAngeli, Milano.
- Arnstein S. (1969), *A Ladder of citizen participation*, in «Journal of American Institute of Planners», n. 35-4, pp. 216-224.
- Ashley S.L.T. (2014), *Engage the world: Examining conflicts of engagement in public museums*, in «International Journal of Cultural policy», n. 20(3), pp. 261-280.
- Bachmann-Medick D. (2016), *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Bang H. (2005), *Among everyday makers and expert citizens*, in Newman J. (a cura di), *Remaking governance. Peoples, politics and the public sphere*, The Policy Press, Bristol, pp. 159-178.
- Banks M. (2007), *The Politics of Cultural Work*, Palgrave Macmillan, New York.
- Bartoletti R., Faccioli F. (2016), *Public Engagement, Local Policies, and Citizens' Participation: An Italian Case Study of Civic Collaboration*, in «Social Media+Society», pp. 1-11.
- Bax S., Gielen P., Ieven B. (eds.) (2015), *Interrupting the City. Artistic Constitution of the Public Sphere*, Valiz, Amsterdam.
- Bauman Z. (2011), *Culture in a liquid modern world*, Polity Press, Cambridge.
- Bausch P. (1999), *Lectio magistralis, Dance, dance, otherwise we are lost*, in Carazzoni P.G., Ghilardotti A., Duncan I., Bausch P., *Danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira Editore, Milano, pp. 101-105.
- Beck U. (2000), *What is globalization?*, Polity Press, Cambridge.
- Beck U. (2002), *Individualization*, Sage, London.
- Belfiore E., Bennett O. (2006). *Rethinking the Social Impact of the Arts: A Critical-Historical Review*, Research Paper No. 9, University of Warwick, Centre for Cultural Policy Studies.
- Benhabib S. (1992), *Situating the Self. Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Polity Press, Cambridge.
- Benhabib S. (2002), *The Claims of Culture: Equality and Diversity in a Global Era*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Benjamin W (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (traduzione a cura di R. Solmi), Einaudi, Torino.
- Bennett T. (1998), *Culture: A Reformer's Science*, Sage, London.
- Bentivegna S., Boccia Artieri G. (2019), *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Laterza, Bari.

- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale: L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- Bernardi C., Innocenti Malini M. (2021), *Performing the Social Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano.
- Bishop C. (2004), *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, pp. 51-79.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London.
- Blackman L. (2012), *Affect, performance and queer subjectivities*, in «Cultural Studies», 26(3), pp. 383-402.
- Boal A. (1974), *Teatro do Oprimido e outra politicas*, De la Flor, Buenos Aires.
- Boal A. (1996), *Teatro-legislativo*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Boal A. (2006), *Aesthetics of the Oppressed*, Routledge, New York.
- Boal J. (2010), *Opressão*, in «Metaxis. Teatro do Oprimido do ponto a ponto», 6, pp. 124-126.
- Bobbio L. (2003), *La democrazia non abita a Gordio. Studio sui processi decisionali politico-amministrativi*, FrancoAngeli, Milano.
- Boccia Artieri G. (2012), *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano.
- Boccia Artieri G. (2012a), *Productive publics and transmedia participation*, in «Participations. Journal of Audience & Reception Studies», vol. 9, n. 2, pp. 448-468.
- Bollo A. (2024), *Arte e Audience Engagement tra dimensione locale ed europea*, in Pontremoli A., Rossi Ghiglione A., Alonzo G. (a cura di), *Teatro, Comunità e Innovazione Venti anni di SCT Centre*, FarncoAngeli, Milano, pp. 247-257.
- Bollo A., Da Milano C., Gariboldi A., Torch C. (2017), *Study on audience development – How to place audiences at the centre of cultural organisations*, European Council.
- Boltanski L., Thévenot L. (2006), *On Justification: Economies of Worth*, Princeton University Press, Princeton (Translated by Catherine Porter).
- Bonaga G. (2021), *Metodologie di valutazione di impatto degli interventi artistici e culturali*, in Manzoli G., Paltrinieri P. (a cura di), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano, pp. 75-90.
- Bonet L., Négrier E. (2011), *The end (s) of national cultures? Cultural policy in the face of diversity*, in «International Journal of Cultural Policy», n. 17, 5, pp. 574-589.
- Bonet L., Calvano G. (2023), *Measuring the Social Dimension of Culture: Handbook*, Trànsit Projectes.
- Boltanski L., Chiapello E. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris.
- Bourdieu P. (1977), *Outline of theory of practice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bourdieu P. (1983), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1979).

- Bourdieu P. (1986), *The Forms of Capital*, in Richardson J. (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York, pp. 241-258.
- Bourriaud N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du reel, Dijon.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.
- Brown A.S., Novak-Leonard J.L., Gilbride S. (2011), *Getting in on the act: How arts groups are creating opportunities for active participation*, James Irvin Foundation, San Francisco CA.
- Brown A.S., Novak-Leonard J.L. (2013), *Measuring the intrinsic impacts of arts attendance*, in «Cultural Trends», 22(3-4), pp. 223-233.
- Bungay H., Clift S. (2010), *Arts on Prescription: A review of practice in the UK*, in «Perspectives in Public Health», 130(6), pp. 277-281.
- Burawoy M. (2004), *Public Sociologies*, in «Social problems», vol. 51, n. 1, pp. 103-130.
- Butler J. (1999), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge.
- Butler J. (2015), *Notes toward a performative theory of assembly*, Harvard University Press.
- Butler J. (2017), *L'alleanza dei corpi Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo.
- Butler J. (2024), *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'idenità*, Laterza, Bari-Roma.
- Caleo I. (2016), *re/Play the commons. Pratiche e immaginazione politica nei movimenti culturali per i beni comuni*, in Aa.Vv. (a cura di), *Commons/Comune. Geografie, luoghi, spazi, città*, Società di Studi Geografici, pp. 13-24.
- Carastathis A. (2016), *Intersectionality: Origins, contestations, horizons*, University of Nebraska Press.
- Carpentier N. (2017), *The Concept of Participation: if they have access and interact, do they really participate?*, in Iannelli L., Musarò P. (eds.), *Performative Citizenship. Public art, urban design, and political participation*, Mimesis International, Milano, pp. 25-49.
- Casas-Cortés M. (2019), *Tinkering with Care and Citizenship in Times of Uncertainty. Contributions by Feminist Precarity Activists*, in Supik L., Kleinschmidt M., Natarajan R., Neuburger T., Peeck-Ho C., Schröder C., Sielert D. (eds.), *Gender, Race and Inclusive Citizenship*, Springer Nature, pp. 66-92.
- Chatzidakis A., Hakim J., Littler J., Rottenberg C., Segal L. (2020), *The Care Manifesto*, Verso, London.
- Chouliaraki L. (2013), *The ironic spectator: solidarity in the age of post Humanitarism*, Polity Press, Cambridge.
- Cicerchia A. (2021), *Che cosa muove la cultura. Impatti, misure e racconti tra economia e immaginario*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare Culturale*, Treccani, [online]: [www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare](http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare)
- Colin N. (2023), *Performing solidarity*, in «Performance Research», 27(5), pp. 111-124.

- Collins P.H., Bilge S. (2016), *Intersectionality*, Polity Press.
- Cornwall A. (2004), *New democratic spaces? The politics and dynamics of Institutionalized Participation*, in «Institute of Development studies Bulletin», n. 35, 2, pp. 1-10.
- Costa P. (2005), *Introduzione del curatore. La modernità immaginata*, in Taylor C. (2015), *Gli immaginari sociali moderni*, Meltemi, Roma, pp. 5-13.
- Dahlgren P. (2013), *The Political Web: Media, Participation and Alternative Democracy*, Palgrave Macmillan, London.
- Dardot P., Laval C. (2013), *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista* (R. Antoniucci & M. Lapenna, trad.), DeriveApprodi, Roma.
- Dean J. (1995), *Reflective solidarity*, in «Constellations», 2(1), pp. 114-140.
- Davis M. (2011), *From individualism to interdependence: a basis for shared social responsibility*, in «Trends in social cohesion», n. 23, Council of Europe Publishing, Strasbourg.
- De Biase F. (a cura di) (2014), *I pubblici della cultura, Audience Development, Audience Engagement*, FrancoAngeli, Milano.
- De Biase F. (2017), *Cultura e partecipazione. Le professioni dell'audience*, FrancoAngeli, Milano.
- De Bruyne P., Gielen P. (eds.) (2013), *Community art: the politics of trespassing*, Veliz, Amsterdam.
- Dewey J. (1934), *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York.
- Dewey J. (2020), *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Milano.
- Dews P. (2002), *Uncategorical Imperatives: Adorno, Badiou and the Ethical Turn*, in «Radical Philosophy», 111, pp. 33-37.
- Di Gregorio M., Merolli J.L. (2016), *Introduction: affective citizenship and the politics of identity, control, resistance*, in «Citizenship Studies», 20(8), pp. 933-942.
- Dockx N., Gielen P. (eds.) (2018), *Commonism. A new Aesthetics of the Real*, Veliz, Amsterdam.
- Donati L. (ed.) (2023), *Il Capitale. Un libro che ancora non abbiamo letto. Testo, contesti e materiali di lavoro di un incontro con il collettivo di Frabbrica GKN*, Luca Sossella Editore.
- Donati L. (2023a), *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Cuepress.
- De Marinis M. (2011), *Il teatro dell'altro: Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.
- De Marinis M. (2012), *Dal teatro politico alla politica teatrale*, in Casi S., Di Gioia E. (eds.), *Passione e ideologia: Il teatro (è) politico*, Teatri di Vita, Bologna, pp. 15-28.
- De Nardis F. (2017), *The concept of depolitization and its consequences*, in «Partecipazione e Conflitto», 10(2), pp. 340-356.
- Di Feliciantonio C., Aru S. (2018), *Dai Commons al Commoning (urbano): Pratiche e Orizzonti Politici Nel Contesto Mediterraneo*, in «ACME», 17(2), pp. 258-268.
- Donolo C. (2010), *I beni comuni presi sul serio. Labsus*. <http://www.labsus.org/2010/05/i-beni-comuni-presi-sul-serio/>

- Douglas M. (1966), *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London.
- Douglas M. (1975), *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Douglas M., Isherwood B. (1984), *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Il Mulino, Bologna.
- Eizaguirre S., Pradel M., Terrones A., Martinez-Celorio X., García M. (2012), *Multilevel Governance and Social Cohesion: Bringing Back Conflict in Citizenship Practices*, in «Urban Studies», vol. 49, n. 9, pp. 1999-2016.
- Elliot A. (2020), *Routledge Handbook of Identity Studies*, Routledge, London.
- Fancourt D., Finn S. (2019), *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, World Health Organization, Regional Office for Europe.
- Fiske J. (1992), *Audiening: A cultural studies approach to watching television*, in «Poetics», n. 21, pp. 345-359.
- Fortier A.M. (2010). *Proximity by design? Affective citizenship and the management of unease*, in «Citizenship studies», 14(1), pp. 17-30.
- Fortier A.M. (2016). *Afterword: acts of affective citizenship? Possibilities and limitations*, in «Citizenship Studies», 20(8), pp. 1038-1044.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard.
- Foucault M. (1976), *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Milano.
- Foucault M. (1978), *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano.
- Freire P. (2002), *La pedagogia degli oppressi*, Gruppo Abele, Torino.
- Frisina A. (2010), *Focus group. Una guida pratica*, Il Mulino, Bologna.
- Fulco E. (2022), *Il campo semantico del welfare culturale: tra partecipazione, autorialità e visione sistematica*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano, pp. 117-128.
- Gablik S. (1995), *Connective Aesthetics: Art after Individualism*, in Lacy S. (ed.), *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, pp. 74-87.
- Gans H.J. (2005), *Cultura popolare e cultura elevata: Un'analisi e una valutazione delle culture di gusto*, in Mora E. (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita e Pensiero, Milano.
- Gemini L. (2003), *L'incertezza creativa: I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano.
- Gemini L., D'Amico F.L., Sansone V. (2021), *L'artivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie*, in «Connessioni remote», n. 2.
- Gemini L., Bartoletti R., Brilli S. (2018), *Il lavoro dello spettatore dal vivo: capitale culturale ed esperienza. Il caso del pubblico del Rossini*, in «Sociologia della comunicazione», n. 56/2018, pp. 43-64.
- Geißel B., Joas M. (eds.) (2013), *Participatory democratic innovations in Europe: Improving the quality of democracy?*, Barbara Budrich Publishers, Verlag.
- Ghigi R., Sassatelli R. (2018), *Corpo, genere e società*, Il Mulino, Bologna.
- Giddens A. (1991), *Modernity and Self-Identity*, Stanford University Press.
- Gielen P. (2013), *Mapping Community Art*, in Gielen P., De Bruyne P. (eds.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Valiz, Amsterdam, pp. 15-33.

- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, Garden City, NY.
- Goffman E. (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- Goffman E. (1974), *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Harvard University Press, Cambridge
- Goffman E. (2002), *Il comportamento pubblico*, Edizioni di comunità.
- Gorz A. (2004), *Économie de la connaissance, exploitation des savoirs*, in «Multitudes», 1(1) pp. 205-216.
- Guccini G. (ed.) (2011). *Teatro/mondo: Dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», 17(2), pp. 4-6.
- Griffit A. (2021), *Embodying creativity in the fine and performing arts*, in «Journal of creativity», 31, pp. 1-5.
- Griswold W. (2005), *Sociologia della cultura*, il Mulino, Bologna.
- Habermas (1981), *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna.
- Halkier B., Katz-Gerro T., Martens L. (2011), *Applying practice theory to the study of consumption: Theoretical and methodological considerations*, in «Journal of Consumer Culture», 11(1), pp. 3-13.
- Hall S. (ed.) (1994), *Cultural Identity and Diaspora*, in Williams P., Chrisman L. (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London, pp. 227-237.
- Hall S. (1997), *Representation: cultural representations and signifying practices*, Sage, London.
- Hall S., Du Gay P. (eds.) (1996), *Questions of cultural identity*, Sage, London.
- Hamington M. (2004), *Embodying care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty, and feminist ethics*, University of Illinois Press, Chicago.
- Hammonds W., ECORYS (2023), *Culture and Democracy: the evidence. How citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion. Lessons from international research*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.
- Hirschman A.O. (1958), *The strategy of economic development*, Yale University Press, New Haven, CT.
- Hochschild A.R. (1979). *Emotion work, feeling rules, and social structure*, in «American Journal of Sociology», 85(3), pp. 551-575.
- Holden J. (2004), *Capturing Cultural Value How culture has become a tool of government policy*, Demos, London.
- Holden J. (2015), *The Ecology of Culture. A Report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's, Cultural Value Project*.
- Holmes B. (2016), *Artistic autonomy and the communication society*, in «Third Text», 18(6), pp. 547-555.
- Hildebrand P., Kerstin E., Peters S., Schaub M., Wildner K., Ziemer G. (a cura di) (2019), *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Ilardo M. (2019), *John Dewey e Hannah Arendt: due pensatori dello spazio sociale*, in Beseghi E., Pironi T. (a cura di), *Research in Progress A cent'anni*

- da Democrazia e Educazione di John Dewey*, FrancoAngeli, Milano, pp. 110-124.
- Innocenti Malini G.E. (2016), *Attorialità performative sul confine tra vita e teatro*, in «Theater Hora», pp. 208-215.
- Innocenti Malini G. (2021), *Social Theatre. Brief Phenomenology of a Plural, Polycentric and Participatory Performativity*, in Bernardi, Innocenti Malini G. (eds.), *PERFORMING THE SOCIAL. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, FrancoAngeli, Milano, pp. 47-56.
- Isin E., Nielson G. (2008), *Act of citizenship*, Zed Books, London.
- Isin E.F., Nyers P. (a cura di) (2014), *Routledge handbook of global citizenship studies*, Routledge, London, New York.
- Jacob M.J. (1995), *An Unfashionable Audience*, in Lacy S. (ed.), *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- Jedlowsky P. (2008), *Il sapere dell'espereinza. Fra l'abitudine e il dubbio*, Carocci, Roma.
- Johnstone B. (2005), *Discourse Analysis and Narrative*, in Schiffrin D., Tannen D., Hamilton H. (eds.), *Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell, NJ.
- Lacy S. (ed.) (1995), *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Bay Press Seattle, Washington.
- Lizardo O. (2008), *The Question of Culture Consumption and Stratification Revisited*, in «Sociologica», n. 2, pp. 1-32.
- Locatelli S. (2022), *Sulle politiche culturali relative al "teatro sociale" in Italia: una proposta di sintesi e qualche perplessità*, in «Biblioteca Teatrale», n. 138, pp. 37-58.
- Lyotard J.-F. (2002), *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere*, Feltrinelli.
- 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.
- Kester G. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Kester G. (2005), *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*, in Kucor Z., Leung S. (eds.), *Contemporary Art Since 1985*, Blackwell Publishing, Malden.
- Kester G. (2024), *Beyond the sovereign self: Aesthetic autonomy from the avant-garde to socially engaged art*, Duke University Press, Durham and London.
- Koster M. (2014), *Bridging the gap in the Dutch participation society. New Spaces of governance, brokers and informal politics*, in «Etnofoor, Participation», vol. 26, issue 2, pp. 49-64.
- Kunst B. (2015), *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books.
- Kwon M. (2002), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Cambridge.
- Manzoli G., Paltrinieri P. (a cura di) (2021), *La dimensione culturale del Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Matarasso F. (1996), *Defining Values. Evaluating Arts programming*, Comedia, Stroud.

- Matarasso F. (1997), *USE OR ORNAMENT? The social impact of participation in the arts*, Comedia, Stroud.
- Maino F. (2023), *Secondo welfare e cultura: innovazione e comunità per generare ben-essere*, in «Economia della Cultura», (2023), pp. 53-59.
- Mazzaglia R., Paltrinieri R., Pontremoli A. (2024), *Danzare la città. La partecipazione culturale dei Giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano.
- Milohnić A. (2005), *Artivism*, in «Maska», 20, 1-2, pp. 90-91.
- Miller J. (2016), *Activism vs. antagonism: Socially engaged art from Bourriaud to Bishop and beyond*, in «FIELDS: Journal of Socially Engaged Art Criticism», 3, pp. 165-183.
- Miller J. (2021), *The Politics of Perception and the Aesthetics of Social Change*, Columbia University Press.
- Myerscough J. (1988), *The Economic Importance of the Arts in Britain*, Policy Studies Institute, London.
- Moini G. (2012), *Teoria critica della partecipazione. Un approccio sociologico*, FrancoAngeli, Milano.
- Moralli M. (2022), *Innovazione sociale e cultura: intersezioni e congiungimenti*, FrancoAngeli, Milano.
- Moulaert F., Nussbaumer J. (2008), *La logique spatiale du développement territorial*, Presses Universitaires du Quebec, Sainte-Foye.
- Mouffe C. (2005), *On the Political*, Routledge, London.
- Mouffe C. (2007), *Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space*, in «Art as a Public Issue», pp. 1-7.
- Mouffe C. (2008), *Art and democracy: Art as an agonistic intervention in public space*, in «Art as a Public Issue», Open, n. 14 pp. 6-15.
- Moulaert F., MacCallum D., Mehmood A., Hamdouch A (eds.) (2013), *The International Handbook on Social Innovation*, Collective.
- Nancy J.-L. (1991), *The inoperative community*, University of Minnesota Press.
- Nussbaum M. (2012), *Creare capacità*, Il Mulino, Bologna.
- O'Brien D. (2013), *Cultural Policy: Value, Management and Modernity in the Creative Industries*, Routledge, London.
- Oso L., Ribas-Mateos N., Moralli M. (eds.) (2024), *The Edward Elgar Encyclopedia on Global Migration: New Mobilities and Artivism*, Edward Elgar, New York.
- Oldenburg R. (1999), *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*, Marlowe & Company, New York.
- Otte H., Gielen P. (2018), *When politics becomes unavoidable: From community art to commoning art*, in Dockx N., Gielen P. (eds.), *Commonism: A New Aesthetics of the Real*, Valiz, Amsterdam, pp. 269-280.
- Paltrinieri R. (2004), *Consumi e globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Paltrinieri R. (2012), *Felicità responsabile. Il consumo oltre la società dei consumi*, FrancoAngeli, Milano.
- Paltrinieri R. (2022), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.

- Paltrinieri R., Allegrini G. (2020), *Partecipazione, processi di Immaginazione Civica e sfera pubblica*, FrancoAngeli, Milano.
- Paltrinieri R., Parmiggiani P. (2016), *Il pubblico della lirica: consumo di cultura o cultura di consumo*, in «Sociologia della comunicazione», n. 51/2016.
- Paltrinieri R., Parmiggiani P., Musarò P., Moralli M. (2020), *Right to the City, Performing Arts and Migration*, FrancoAngeli, Milano.
- Paltrinieri R., Spampinato F. (2024), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Papacharissi Z. (2014), *Affective publics: Sentiment, Technology, and Politics*, Oxford University Press, Oxford.
- Papadopoulos Y., Warin Ph. (2007), *Are innovative, participatory and deliberative procedures in policy making democratic and effective?*, in «European Journal of Political Research», 46, pp. 445-472.
- Papastergiadis N. (2012), *Cosmopolitanism and culture*, Polity Press.
- Phillips P. (1995), *Public Constructions*, in Lacy S., *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- Pontremoli A. (2015), *Elementi di teatro sociale, educativo e di comunità*, UTET Università, Milano.
- Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0 Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma.
- Rainie L., Wellman B. (2012), *Networked: The New Social Operating System*, MIT Press, Cambridge.
- Rancière J. (2004), *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, New York/London.
- Rancière J. (2006), *The Politics of Aesthetics*, in «MUTE», online: <https://www.metamute.org/editorial/articles/politics-aesthetics>
- Rancière J. (2010), *DISSENSUS. On Politics and Aesthetics*, Continuum, London/New York.
- Reason M. (2010), *Asking the Audience: Audience research and the experience of theatre*, in «About Performance», n. 10, pp. 15-34.
- Reason M., Londelof A.M. (eds.) (2016), *Experiencing liveness in contemporary performance: Interdisciplinary perspectives*, Routledge, London.
- Reason M., Reynolds D. (2010), *Kinesthesia, empathy, and related pleasure: an inquiry into audience experiences of watching dance*, in «Dance Research Journal», n. 42(2), pp. 49-75.
- Reason P., Bradbury H. (2008), *The SAGE Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, SAGE Publications Ltd., London.
- Reckwitz A. (2002), *Toward a theory of social practices. A development in culturalist theorizing*, in «European Journal of Social Theory», n. 5, pp. 243-263.
- Reckwitz A. (2025), *La società delle singolarità. La trasformazione strutturale della modernità*, Prefazione di Michele Sorice, Lorenzo Viviani e Andrea Volterrani, Traduzione di Massimo De Pascale, Meltemi, Milano.
- Reeves M. (2002), *Measuring the economic and social impact of the arts: a review*, Arts Council of England, London.

- Reinelt J. G. (2014), *What UK spectators know: Understanding how we come to value theatre*, in «*Theatre Journal*», 66(3), pp. 337-361.
- Salzbrunn M. (2019), *Artivisme*, in *Anthropen. Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris.
- Santos B. (2016), *Teatro do Oprimido. Raízes e asas. Uma teoria da Praxis*, Ibis Libris, Rio de Janeiro.
- Sachs J.D. (2012), *Il prezzo della civiltà*, Codice, Torino.
- Sen A. (1999), *Development as Freedom*, Oxford University Press, Oford.
- Schatzki R.T., Cetina K.K., von Savigny E. (2021), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Routledge, London.
- Schechner R. (1988), *Performance Theory*, Routledge, London/New York.
- Shilling C. (2012) *The Body and Social Theory*, Sage, London.
- Scott C.A. (2010), *Searching for the “public” in public value: Arts and cultural heritage in Australia*, in «*Cultural Trends*», 19(4), pp. 273-289.
- Schrag C. (2026), *Socially Engaged Arts and Ethics*, Routledge, New York.
- Sennet R. (2012), *Insieme. Rituali, piacere, politiche della collaborazione*, Feltrinelli, Milano.
- Soini K., Dessein J. (2016), *Culture-Sustainability Relation: Towards a Conceptual Framework*, in «*Sustainability*», 8, p. 167.
- Sorice M. (2021), *Partecipazione disconnessa. Innovazione democratica e illusione digitale al tempo del neoliberismo*, Carocci, Roma.
- Sorice M. (2022), *La razionalità neoliberista e gli ecosistemi digitali: ideologia, narrazioni, immaginari*, in «*Quaderni di Teoria Sociale*», 2, pp. 107-130.
- Spada E. (2024), *Pensare una comunità danzante. Le arti del corpo come strumenti per lo sviluppo, la coesione e l'emersione delle risorse culturali*. Tesi di Dottorato.
- Spillare S. (2023), *Cultura e sviluppo sostenibile*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.
- Stavrides S. (2016), *Common Space. The city as Common*, Zed Books, London.
- Surace V. (2019), *Judith Butler e il carattere performativo del potere*, in «*Im@go*», 14, pp. 248-270.
- Swyngedouw (2005), *Governance Innovation and the Citizen: The Janus Face of Governance-beyond-the-State*, in «*Urban Studies*», vol. 42, n. 11, pp. 1991-2006.
- Terraneo M. (2010), *Bourdieu, gli onnivori, i post-moderni e le pratiche culturali*, in «*Quaderni di Sociologia*», n. 54, pp. 165-202.
- Taylor C. (1992), *Multiculturalism and the politics of recognition: An essay*, Princeton University Press, Princeton.
- Taylor C. (2005), *Gli immaginari sociali moderni*, Meltemi, Roma.
- Taylor C.F. (2015), *Cultural Value: A Perspective from Cultural Economy*, University of Leeds, Leeds.
- Taylor D. (2019), *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma.
- Tazzioli M. (2020), *The Making of Migration: The Biopolitics of Mobility at Europe's Borders*, SAGE, London.

- Turner V. (1974), *Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology*, in «Rice University Studies», 60(3), pp. 53-92.
- Turner V. (1986), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications.
- Verde G. (2007), *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS, Pisa.
- Walmsley B. (2019), *Audience Engagement in the Performing Arts. A critical Analysis*, Palgrave Macmillan.
- Weibel P. (2015), *Global activism: Art and conflict in the 21st century*, MIT Press, Boston.
- Williams B. (1993), *Morality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zembylas M. (2014), *Affective citizenship in multicultural societies: Implications for critical citizenship education*, in «Citizenship Teaching & Learning», 9(1), pp. 5-18.

# Vi aspettiamo su:

[www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it)

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE  
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,  
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:  
teorie e tecniche

Didattica, scienze  
della formazione

Economia,  
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,  
territorio

Informatica, ingegneria  
Scienze

Filosofia, letteratura,  
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,  
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche e servizi sociali

**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

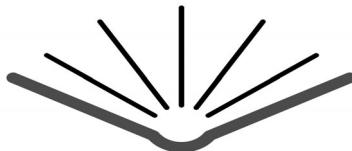
Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835184829

# Questo LIBRO



ti è piaciuto?

**Comunicaci il tuo giudizio su:**  
[www.francoangeli.it/opinione](http://www.francoangeli.it/opinione)



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI  
SULLE NOSTRE NOVITÀ  
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835184829

Il tema del valore culturale e degli impatti sociali delle arti è al centro di un dibattito ancora aperto che attraversa questioni estetiche, etiche e politiche, definendo la necessità di problematizzare le categorie di valore che guidano la comprensione stessa degli impatti sociali, sul piano epistemologico, metodologico e delle politiche culturali.

In questa prospettiva il libro traccia una lettura degli effetti trasformativi delle arti, in particolare delle pratiche dialogiche, fuori da logiche “estrattive”. Dopo aver collocato le arti partecipative e il *social turn* delle arti nel quadro di processi politici e socioculturali, viene proposta una comprensione delle arti dialogiche come sfera di produzione di soggettività attraverso la generazione di aspirazioni collettive, la trasformazione di immaginari sociali, atti di cura reciproca e pratiche affettive di solidarietà. Entro questo quadro vengono discussi il ruolo della dimensione corporea e dell’esperienza, e la relazione tra mediazione e potere che connota la componente dialogica-relazionale. Infine, nella convinzione che sia necessario comprendere la natura processuale ed emergente del valore culturale, vengono presentati, attraverso le auto narrazioni dei soggetti in campo, gli esiti di una ricerca implementata nel progetto europeo *Performing Gender: Dancing in Your Shoes*.

Il libro nel suo insieme è un invito a riflettere sul valore che assume oggi la creazione di campi di esperienza insieme estetica e sensibile, in cui si possa praticare una connessione umana, un’alleanza tra corpi basata su un’etica della relazione e orientata ad una politica del riconoscimento reciproco.

*Giulia Allegrini* è Professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna. Le sue ricerche e pubblicazioni si concentrano sui processi di partecipazione e di immaginazione civica, la partecipazione culturale e l’audience engagement, il ruolo della cultura e delle pratiche artistiche nella produzione di cambiamento sociale con particolare attenzione alla relazione tra pratiche, immaginari e sfera pubblica.