



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle  
Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**Il teatro sociale come  
esperienza inclusiva**

Progettualità programmatoria e autonoma a confronto

**Relatore**

Ch. Prof. Fabrizio Panozzo

**Laureanda**

Vittoria Sara Mornacchi

Matricola 856158

**Anno Accademico**

2019 / 2020

*To strive, to seek, to find, and not to yield*

*Ulysses, Tennyson*

# INDICE

Introduzione	5
Capitolo uno: Teatro Sociale: storia e definizione	7
1.1: Storia ed evoluzione del teatro come esperienza di inclusione sociale	7
1.2: Il dibattito riguardante la definizione di teatro sociale	14
1.3: Le esperienze odierne di teatro sociale in Italia	20
Capitolo due: Le politiche sociali e l'uso della cultura per diminuire il disagio sociale	24
2.1: Storia e sviluppo delle politiche sociali e del welfare state	24
2.1.1: La nascita del welfare state e il suo consolidamento	24
2.1.2: Dalla crisi del welfare state alla situazione attuale	27
2.1.3: Le politiche sociali in Italia	33
2.2: L'inserimento della cultura nelle politiche sociali	39
2.2.1: Il secondo welfare e l'innovazione sociale	39
2.2.2: Il ruolo della cultura nella diminuzione dell'esclusione sociale	47
2.2.3: L'inserimento della cultura nelle politiche sociali	50
Capitolo tre: Esperienze italiane di teatro sociale	58
3.1: Esperienze di progettualità autonoma	58
3.1.1: Il Teatro Due Mondi e il laboratorio <i>Senza Confini</i>	58
3.1.2: Il progetto <i>Arrevuoto</i> .	64
3.1.3: La casa di Asterione e il progetto <i>MeTe</i>	69
3.2: Esperienze di progettualità programmatoria	73
3.2.1: Bando AXTO e il progetto <i>ENZIMA</i>	73
3.2.2: Bando MigrArti e il progetto <i>Il mondo in una stanza</i>	79

3.2.3: Bando Come Comunichi? e l'omonimo progetto	84
Capitolo quattro: Analisi dei casi studio: progettualità autonoma e programmatoria a confronto.	87
4.1: Suddivisione e comparazione dei casi studio	87
4.1.1: La durata dei progetti e il relativo influsso sui risultati	92
4.1.2: La creazione di una rappresentazione finale e la restituzione pubblica	97
4.1.3: La mancanza di un processo valutativo in entrambe le progettualità	102
4.1.3.1: Le difficoltà riscontrabili nell'attuazione di un processo valutativo per il teatro sociale	103
4.2: Le motivazioni che impediscono la partecipazione del teatro sociale al processo di policy making	107
Conclusioni	114
Bibliografia	119
Sitografia	126
Appendice 1: Intervista ad Alberto Grilli – Teatro Due Mondi	129
Appendice 2: Intervista a Roberto Paoletti – La Casa di Asterione	132
Appendice 3: Intervista a Silvia Limone – Associazione Tékhné	135
Appendice 4: Intervista a Lina Fortunato – Antigone Pavia	141

## INTRODUZIONE

Alla base del presente studio vi è l'analisi del teatro sociale e, nello specifico, il rapporto instauratosi con la pubblica amministrazione e i policy maker. Si è posta particolare enfasi sulla comparazione tra due tipologie di progettualità – autonoma e programmatoria – e l'analisi delle loro caratteristiche, col fine di determinare se l'uso di tale pratica da parte della pubblica amministrazione fosse effettivamente rivolto a creare un processo di inclusione sociale, oppure se fosse utilizzato come strumento politico, volto a produrre un ritorno di immagine positivo.

Le ragioni che mi hanno spinto ad approfondire tale tematica sono maturate durante il tirocinio curricolare svolto presso La Piccionaia – Centro di produzione teatrale, con sede a Vicenza. Inizialmente ero stata affiancata alla progettazione del festival teatrale *Passo a due*, risultato vincitore del bando “Finanziamento di progetti volti alla prevenzione e contrasto alla violenza alle donne anche in attuazione della convenzione di Istanbul” emanato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento delle Pari Opportunità. In seguito all'emergenza sanitaria di Coronavirus, il festival è stato posticipato a data da definirsi. L'essere entrata in contatto, seppur per un periodo di tempo limitato, con la realtà dei finanziamenti pubblici volti alla creazione di progetti artistici dedicati a inclusione e sensibilizzazione sociale, ha scaturito in me la volontà di approfondire tale tematica.

L'obiettivo di questa tesi risulta perciò essere – in sintesi – quello di analizzare la relazione che intercorre tra la pubblica amministrazione e la pratica di teatro sociale. Verrà posta in particolare l'attenzione su due aspetti di questa relazione: in primo luogo l'analisi delle caratteristiche dei progetti identificati come programmatori, indagandone l'effettivo utilizzo da parte della pubblica amministrazione, in secondo luogo la ricerca di possibili influssi da parte dei progetti di teatro sociale durante il processo di policy making.

Il metodo utilizzato per cercare di fornire delle risposte a tali domande è stato quello della comparazione di casi studio. La raccolta dei dati è stata eseguita sia attraverso delle interviste semi strutturate ai creatori dei progetti teatrali che attraverso i siti web e le pagine social media delle compagnie teatrali e delle associazioni culturali, sui quali erano presenti materiali multimediali inerenti ai progetti svolti. Attraverso l'analisi e il confronto tra i dati raccolti e

la letteratura accademica riguardante tale tematica, è stato possibile giungere alle conclusioni presentate nella parte finale dell'elaborato.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo viene indagata la storia del teatro sociale, evidenziando la forte componente politica che la caratterizza. Nel secondo capitolo si delinea invece la storia del welfare state, concentrandosi sull'inclusione e sull'utilizzo dell'arte e della cultura nelle politiche sociali volte a diminuire il disagio sociale. Nel terzo capitolo si presentano i casi studio, andando a evidenziare sia le motivazioni intrinseche che hanno condotto alla genesi dei progetti, sia i risultati finali e la risposta ricevuta dalla cittadinanza. Nel quarto capitolo si procederà poi al confronto dei casi studio, al fine di far emergere le differenze progettuali che contraddistinguono le due categorie e, conseguentemente, contestualizzare la diversità dei risultati raggiunti. Nella parte conclusiva dell'elaborato, partendo dalle divergenze che si sono riscontrate nei capitoli precedenti, si proseguirà infine a fornire una risposta alle domande di ricerca che hanno condotto l'andamento del lavoro. Dalla esposizione dettagliata delle conclusioni si presenteranno, in ultima istanza, le questioni che risultano ancora aperte, le quali suggeriscono ulteriori percorsi di indagine riguardanti il teatro sociale e il rapporto con la pubblica amministrazione. Si presenteranno, a conclusione dell'elaborato, alcune ipotesi che potrebbero permettere di affrontare più analiticamente le problematiche evidenziate, configurandosi, possibilmente, come ulteriori canali di sviluppo.

## Capitolo uno

# TEATRO SOCIALE: STORIA E DEFINIZIONE

### **1.1 Storia ed evoluzione del teatro come esperienza di inclusione sociale**

Le esperienze e le motivazioni che portano alla creazione del teatro sociale sono varie, così come le pratiche che, ad oggi, vengono racchiuse sotto questa definizione. Le cause che hanno portato a fare nuove sperimentazioni in ambito teatrale in tutto il mondo – dall'Europa all'America Latina – sono riscontrabili sia nella volontà di eliminare la divisione tra attore e spettatore – poiché ritenuta innaturale (Salatino 2011) –, sia la presa di coscienza delle capacità pedagogiche intrinseche alla pratica teatrale. Senza la pretesa di essere esaustivo, data la quantità e la varietà di esperienze che hanno portato allo sviluppo del teatro sociale, il paragrafo intende evidenziare i principali momenti di transizione del teatro da esperienza di intrattenimento a mezzo per favorire l'inclusione sociale, dagli anni Quaranta fino agli anni Ottanta del Novecento.

In Italia la storia del teatro sociale risale al regista Giorgio Strehler e allo storico del teatro Mario Apollonio i quali, insieme a Paolo Grassi, Nina Vinchi Grassi e Virgilio Tosi, fondarono nel 1947 il Piccolo Teatro di Milano – d'ora in avanti indicato come il Piccolo. Questo fu il primo teatro pubblico italiano nato per permettere e favorire l'accesso alla cultura e al teatro a tutti i componenti della società, senza escludere nessuna classe sociale. Nonostante i fondatori concepissero l'arte e la cultura come un mezzo attraverso il quale portare a compimento un impegno civile e sociale, nel manifesto del Piccolo si intrecciano due visioni di come il teatro possa portare a termine tale impegno. Saranno queste due visioni discordanti a portare alla divisione tra Strehler e Apollonio.

Strehler concepiva il teatro come uno strumento pedagogico, luogo in cui le classi popolari potevano elevarsi, grazie a un percorso di accrescimento della propria cultura (Bernardi, 2004). Coloro che partecipavano alla creazione dello spettacolo teatrale erano ritenuti gli intelligenti e gli illuminati, che dovevano indottrinare gli ignoranti e gli incompetenti – ovvero il pubblico. Nonostante questa sia la visione che è stata portata avanti dal Piccolo,

non è l'ideologia che ha scaturito la volontà di creare un teatro che persegua l'obiettivo di abbattere la distinzione tra attore e pubblico, anzi fortifica tale divisione e impone una visione gerarchica, individuando l'attore come colui che può fornire un grado elevato di cultura al pubblico. È, invece, la concezione di Apollonio – il quale si distacca dal Piccolo per portare avanti tale visione – che permette l'evoluzione della pratica teatrale, indirizzandola verso l'impegno civile di inclusione sociale. Apollonio percepisce il pubblico teatrale come un gruppo attivo della vita sociale, politica e culturale, individuandolo come un coro che partecipa dinamicamente alla creazione dello spettacolo. Dal momento che il teatro persegue un obiettivo sociale, deve trattare di problematiche attuali che possano essere analizzate attraverso l'esperienza e la testimonianza dei diretti interessati. Essendo il teatro parte integrante della vita e affinché risulti essere effettivamente utile al cittadino – dando avvio a un processo di cambiamento individuale – l'incontro dello spettatore con la pratica teatrale deve essere attivo e non passivo. Solo in questo modo, secondo Apollonio, si può capire il messaggio sociale del teatro e responsabilizzare la persona. Dopo la separazione da Strehler, Apollonio proseguì nella messa in pratica di un teatro corale, ma la sua visione innovativa del ruolo del pubblico non venne riconosciuta se non dai suoi allievi, i quali proseguirono nella realizzazione della sua veduta.

Contemporaneamente all'istituzione del Piccolo, negli Stati Uniti nasce il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina. L'ambiente del teatro di ricerca americano, in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, aveva iniziato a sentire la necessità di svincolarsi dalle costrizioni imposte dalla società, poiché si erano sempre più delineate di carattere opprimente. In particolare le figure professionali di settore percepivano nella figura del regista l'emblema dell'autoritarismo e nella figura dell'attore il professionista della finzione (Bernardi, 2004). Si sente, dunque, la necessità di spostare l'accento della spettacolarizzazione dall'artificio alla vita reale. La rappresentazione teatrale non doveva essere più pura e semplice rappresentazione, ma azione sociale che porta all'innescamento di un cambiamento nell'individuo e nella comunità. Partendo da questo presupposto, la nuova visione di teatro che investe l'ambiente dell'Off Broadway si contrappone al teatro tradizionale, il quale portava sulla scena i problemi di pochi, imponendoli alla visione di tutti. Per contrastare quest'ultima visione si persegue una creazione teatrale che parte dal basso, attraverso un rapporto stretto e costante tra operatori teatrali e la comunità. Il Living Theatre, come anche



il Bread and Puppet Theatre di Schumann e il Mime Troupe di Ronnie Davis, utilizzano una commistione di azioni teatrali ed happening per contestare la situazione politica e sociale, coinvolgendo attivamente il pubblico (Innocenti Malini, 2016).

I capifila di questa transizione – avvenuta tra gli anni Cinquanta e Settanta dall’America all’Europa – sono riconosciuti in Judith Malina e Julian Beck, Grotowski ed Eugenio Barba. L’elemento principale utilizzato da questi maestri è la partecipazione attiva della comunità e dei cittadini nel processo di produzione artistica. Questa caratteristica risulta essere di fondamentale importanza poiché ha permesso sia l’eliminazione delle figure dell’attore e del regista, sia l’analisi e la discussione di problematiche che affliggevano la collettività ma che non venivano affrontate dalla politica. Il processo creativo che viene messo in atto è identificato come processo bottom-up, poiché parte dal basso, dal dialogo con la comunità e dalle esperienze dei singoli partecipanti al laboratorio teatrale. La condivisione delle problematiche personali permette di arrivare all’individuazione generale del problema, il quale, successivamente, viene riportato sulla scena teatrale permettendo a un bacino maggiore di spettatori di riconoscersi nella narrazione. Per far sì che la collaborazione attiva prenda luogo si utilizza il laboratorio teatrale, durante il quale la parola viene abbandonata in favore dell’utilizzo del corpo e dell’improvvisazione. La partecipazione attiva dei singoli cittadini ai laboratori porta ad affrontare le tematiche che il teatro tradizionale non rappresentava, rendendo visibili problematiche quotidiane che rispecchiano la realtà. Lo strumento del laboratorio teatrale risultava essere estremamente innovativo poiché permetteva di costruire nuove emozioni e stimolava la sperimentazione individuale e collettiva (Innocenti Malini, 2016). Attraverso il teatro, dunque, era possibile costruire un luogo di confronto e di crescita, sia individuale che collettiva. Tale possibilità è scaturita dal fatto che – come evidenziato da Bernardi (1996) – il teatro ricopre un ruolo centrale nel sistema comunicativo degli individui, dal momento che questa pratica artistica possiede la capacità sia di mettere in comunicazione il corpo con la parola, sia l’individuo con la comunità, rappresentando delle esperienze particolari nelle quali possono rispecchiarsi tutti gli individui. La rappresentazione specifica, quindi, si scopre essere rappresentazione generale di un’intera comunità, raggiungendo l’obiettivo di costruire legami solidi tra gli individui. Basandosi sulla comunicazione, la pratica teatrale ricopre anche il ruolo di attivatore sociale, intendendo questo come possibilità di reinserimento del singolo individuo

all'interno di una comunità da cui è stato precedentemente escluso. Questo processo è possibile poiché la pratica teatrale si basa sulla comunicazione, l'interazione e il confronto tra tutti i soggetti partecipanti, permettendo sia di restaurare il senso dell'io dell'individuo escluso, sia facilitare la creazione di un'identità comune (Meldolesi 1994).

Un'ulteriore esperienza che risultò essere fondamentale per lo sviluppo del teatro sociale fu lo psicodramma. Pratica ideata da Jacopo Levy Moreno – teatrante e psicologo – negli anni '20 a Vienna, sviluppata e messa in pratica negli anni '50 negli Stati Uniti. Lo psicodramma mira a utilizzare le capacità terapeutiche intrinseche alla pratica teatrale per attivare dei cambiamenti nel singolo. L'ideatore dello psicodramma riteneva che potesse essere usata come esperienza sostitutiva della terapia psicologica, data la concezione innovativa del teatro e delle sue potenzialità intrinseche. Levy Moreno riteneva che la pratica teatrale potesse curare la psiche dei pazienti e, perseguendo questa concezione, la utilizzò per indagare e analizzare i sentimenti e le esperienze traumatiche dei singoli. Il processo di cura che veniva attuato si basava sulla drammatizzazione e interpretazione, da parte del paziente, delle esperienze traumatiche che aveva vissuto e che erano causa della malattia. Levy Moreno riteneva che attraverso la drammatizzazione e rappresentazione di tali drammi, il paziente riuscisse a distaccarsene e a acquisire una visione oggettiva di questi ultimi. Lo psicodramma nacque principalmente per liberare il singolo da problematiche derivanti dalle imposizioni della società. Nonostante vennero riconosciuti i risultati positivi di tale pratica nei confronti dei pazienti, non venne però accettata la visione di Moreno, la quale riteneva che lo psicodramma potesse essere catartico per l'individuo e sostituirsi completamente a una terapia psicologica. Anche se non venne riconosciuta la completa valenza di questa pratica teatrale, lo psicodramma aiutò a inserire e avvicinare le amministrazioni pubbliche e il pubblico stesso a una nuova concezione di teatro. In particolare, le scuole e la pubblica amministrazione capirono il potere intrinseco del teatro e, nello specifico, le possibilità e i risultati che prometteva lo psicodramma – sia come strumento pedagogico, sia come strumento di riagggregazione sociale e promozione culturale (Bernardi, 2004).

Conseguentemente al riconoscimento delle capacità pedagogiche e terapeutiche della pratica teatrale, e contemporaneamente ai movimenti del '68, la volontà di uscire ulteriormente dagli ambienti istituzionalizzati da parte degli operatori teatrali si venne ad acuire. Questo perché

l'obiettivo di parte dell'ambiente teatrale era sempre più incentrato verso il sociale. Le capacità e le competenze che la pratica teatrale possedeva – e possiede – offrivano la possibilità di dare avvio a un processo di miglioramento personale e comunitario. Tramite la discussione e l'analisi delle problematiche sociali si voleva giungere all'individuazione di soluzioni pratiche, che i cittadini potessero mettere in atto nel loro quotidiano. Da questa intenzione nasce, in Italia, il fenomeno dell'animazione teatrale. L'obiettivo preposto era di trasformare l'educazione scolastica, tramutandola da apprendimento passivo ad apprendimento attivo e creativo. Il teatro viene utilizzato, pertanto, come strumento pedagogico rivolto principalmente ai bambini e ai ragazzi, con l'intento di svincolarli dal metodo di apprendimento tradizionale – che li vedeva come dei ricettori passivi – per coinvolgerli attivamente nell'acquisizione delle conoscenze scolastiche. L'animazione teatrale venne utilizzata principalmente nelle scuole attraverso la drammatizzazione dei contenuti didattici al fine di creare un nuovo metodo di apprendimento. Questa pratica non venne limitata al contesto scolastico, ma si applicarono le sue potenzialità anche in altri ambiti di intervento, unendola ad ulteriori pratiche artistiche e scienze sociali. Tra queste esperienze la più significativa fu quella di *Marco Cavallo* (1973), condotta da Giulio Scabia presso l'ospedale psichiatrico di Trieste, diretto da Franco Basaglia. L'esperienza durò due mesi, durante i quali venne allestito un laboratorio teatrale all'interno della struttura, al quale potevano accedere tutti i pazienti e il personale di servizio. Questo spazio era dedicato alla creatività, attraverso la quale i partecipanti potevano raccontare la loro storia, le loro esperienze all'interno della struttura o semplicemente allontanarsi momentaneamente dalla quotidianità. Inizialmente l'obiettivo finale di Scabia non era quello di creare uno spettacolo conclusivo, ma di utilizzare la pratica teatrale come mezzo terapeutico. Presto si accorse che serviva dare un obiettivo ai pazienti e, soprattutto, era indispensabile portare il lavoro concluso al di fuori delle mura dell'ospedale psichiatrico al fine di mostrare alla cittadinanza una realtà con cui non si erano mai interfacciati. L'esperienza si concluse con la parata dei pazienti insieme alla statua di Marco Cavallo – da loro costruita – per il centro di Trieste, durante la quale vennero consegnati dei volantini in cui si esplicitavano le paure dei pazienti per il loro futuro, evidenziando la completa mancanza di politiche che li proteggessero e li aiutassero a reinserirsi nella comunità. Pertanto la parata conclusiva non si venne a identificare esclusivamente come un momento di festa e un momento di incontro tra i pazienti

e la cittadinanza, ma divenne un evento caratterizzato da una forte critica sociale e politica (Scabia, 2010).

La pratica dell'animazione teatrale, quindi, non aveva come unico obiettivo la creazione di un nuovo metodo educativo e la formazione di forti legami tra i partecipanti, ma era caratterizzata da una ferrea connotazione di critica alla situazione sociale e politica. L'animazione teatrale segnò un grande cambiamento nel mondo del teatro, ma venne istituzionalizzata nel breve periodo. Venendo inserita nei programmi delle istituzioni pubbliche, questa pratica perse la sua indipendenza, ritrovandosi ad essere percepita semplicemente come ampliamento del mercato per il teatro tradizionale. Privata della sua autodeterminazione, i soggetti che la portavano avanti si ritrovarono non solo a dover dare delle definizioni precise della pratica alle istituzioni – le quali pretendevano di categorizzarla – ma anche a dover abbandonare l'elemento di confronto circa le problematiche politiche e sociali, portando alla sua snaturalizzazione e, eventualmente, alla sua conclusione. L'animazione teatrale, nonostante non godette di lunga vita, fornì insegnamenti e nuove scoperte, che vennero riprese e utilizzate per giungere alla creazione del teatro sociale.

Ulteriore pratica che ha permesso lo sviluppo del teatro sociale è il Teatro dell'Oppresso (TdO) di Augusto Boal. Egli riteneva che chiunque potesse fare teatro, identificando in quest'arte la potenza per trasmettere conoscenze e competenze, e risvegliare una coscienza politica e una consapevolezza nella popolazione. Boal, in particolare, utilizza la pratica teatrale per smuovere le masse di contadini e operai brasiliani, affinché anche loro potessero ritrovare la voce e le competenze per ribellarsi allo stato di oppressione in cui vivevano. Caratteristica essenziale affinché il teatro potesse effettivamente accrescere le conoscenze e le abilità del singolo, era che lo spettatore assumesse un ruolo attivo, diventando egli stesso attore: nasce quindi la concezione dello Spett-Attore, ovvero lo spettatore non svolge più una visione passiva della rappresentazione teatrale, ma svolge un ruolo attivo modificando direttamente le azioni che vengono rappresentate sulla scena. Credendo che il teatro potesse essere il mezzo per la rivoluzione sociale, Boal creò il teatro popolare, ovvero un teatro ideato dal popolo per il popolo che tratta di problematiche del popolo. Per permettere allo spettatore di diventare Spett-Attore Boal utilizza tre tipologie di pratica teatrale:

- 1) **Teatro invisibile:** gli attori mettono in scena un piccolo spettacolo sulle problematiche della vita quotidiana in luoghi comuni. Le persone che li circondano, ignare che si tratti di una rappresentazione teatrale, partecipano in prima persona per trovare una soluzione al problema messo in scena. Diventando attori, i cittadini vengono in contatto con delle nuove soluzioni a problemi quotidiani che, in un futuro, potranno utilizzare per risolvere i loro problemi.
- 2) **Teatro immagine:** lo Spett-Attore utilizza i corpi degli altri partecipanti per costruire una composizione immobile che rappresenti lo stato di oppressione che il regista propone di prendere in analisi. Attraverso varie modifiche di questa composizione da parte di tutti i partecipanti, i singoli entrano in contatto con visioni differenti di come un problema comune venga percepito da persone diverse, ampliando la propria visione nei confronti della tematica e creando legami all'interno del gruppo.
- 3) **Teatro forum:** Un gruppo di attori mette in scena un determinato problema presente nella comunità con cui lavorano. La volontà è scaturire una risposta da parte dei partecipanti al fine di risolvere tale problematica. Gli Spett-Attori possono interrompere la rappresentazione e cambiare i comportamenti dei personaggi, modificando il corso delle azioni fino a giungere alla risoluzione del problema. L'obiettivo è far vedere che, se si prendono azioni, la società può cambiare.

Di queste tre forme teatrali quella che è utilizzata ancora oggi è il Teatro Forum, essendo stata inserita nelle pratiche tradizionali di teatro. Particolare evoluzione del TdO fu il Teatro Legislativo. Boal quando rientrò definitivamente in Brasile negli anni Ottanta, prese parte alla campagna elettorale del Partito dei Lavoratori e divenne consigliere regionale per cinque anni, assumendo come consiglieri sette attori che conoscevano e partecipavano attivamente alla sua pratica teatrale. Raccogliendo le proposte e le esigenze che provenivano dal popolo, Boal le rielaborava trasformandole in proposte di legge. Questa particolare evoluzione evidenzia come il teatro possa essere uno strumento politico per cambiare la società e, inoltre, sottolinea l'estrema versatilità del TdO, che non si basa su teorie prestabilite, ma sull'esperienza, permettendo di essere una pratica in continua mutazione ed evoluzione.

A partire dagli anni Ottanta risulta difficile identificare delle pratiche teatrali che hanno contribuito alla creazione del teatro sociale. Le esperienze di sperimentazione si andarono sempre più ad affievolirsi, da un lato perché l'establishment teatrale riprese a chiedere spettacoli tradizionali per soddisfare il grande pubblico e, essendo queste piccole compagnie orientate al processo produttivo piuttosto che al prodotto finale, si ritrovarono escluse dall'orizzonte teatrale. Dall'altro perché venivano sempre meno le possibilità di autofinanziamento, obbligando i teatranti a orientarsi verso pratiche di teatro più tradizionale per permettere la sopravvivenza della compagnia. Nonostante questo, alcune progettualità rimasero attive negli ambienti in cui il sociale richiedeva un intervento da parte del teatro, portando al consolidamento del teatro in carcere, teatro nelle scuole, teatro con i disabili e – con il passare del tempo – espandendo il campo di azione in tutte quelle realtà sociali di disagio in cui il teatro poteva portare miglioramenti attraverso le sue qualità e caratteristiche intrinseche. Dalla fine degli anni Ottanta, quindi, il teatro sociale fu la forma teatrale che prevalse in tutti i contesti di disagio. Mettendo in pratica varie conoscenze esplicitate dalle pratiche teatrali precedenti, gli operatori del teatro sociale hanno creato una pratica teatrale che non solo mira al miglioramento del singolo, ma ricerca lo sviluppo e la creazione di cooperazione all'interno della comunità in cui si opera. Attraverso la partecipazione attiva dei cittadini, l'obiettivo a cui gli operatori teatrali puntano è la creazione di legami, al fine di affrontare congiuntamente la situazione di oppressione e di disagio in cui gli individui vivono.

## **1.2 Il dibattito riguardante la definizione di teatro sociale**

In seguito all'indagine riguardante i momenti principali che hanno condotto alla formazione del teatro sociale, si ritiene utile cercare di fornire una definizione di questa pratica teatrale. Il teatro è composto da diverse forme ed esperienze, caratterizzate non solo da stili differenti ma anche da finalità e modalità di creazione eterogenee. Ogni esperienza teatrale è unica e irripetibile, rendendola difficilmente classificabile; inoltre – essendo tali esperienze composte da diversi elementi – le definizioni tendono a non essere accettate universalmente poiché difficilmente prendono in considerazione tutti i costituenti (Giacché, 1999). Nonostante questa difficoltà, più volte si è tentato di fornire una definizione e classificazione delle diverse esperienze, suddividendole in base agli aspetti in comune e a obiettivi condivisi.

Addizionale elemento che ha reso complessa l'identificazione di una definizione specifica per la forma artistica di teatro sociale risiede nell'ulteriore sfaccettatura del termine "sociale". Questo termine – di per sé – indica situazioni e ambienti diversi, in differenti ceti e situazioni di vita. Con il termine sociale si sottintende, dunque, una concezione umanitaria. Pertanto il teatro diventa sociale quando viene utilizzato in contesti difficoltosi e complessi, nei quali è stato percepito il bisogno di un intervento riabilitativo (Morandi, 2011).

Una prima ripartizione delle diverse forme teatrali è individuabile nella suddivisione in "teatro-spettacolo" – che ha come obiettivo principale la creazione di pièce teatrali per l'intrattenimento – e "teatro-servizio" – all'interno del quale ricadono tutte le pratiche in cui la forma teatrale viene utilizzata per raggiungere obiettivi sociali, terapeutici e politici (Giacché, 1999). Nella prima categoria rientrano le esperienze teatrali che hanno come obiettivo la produzione spettacolare, inserendosi nelle strutture socioeconomiche e nel consumo mainstream di teatro. Nel filone di "teatro-servizio" invece si ritrovano le esperienze di teatro sociale, drammaterapia e teatro pedagogico. In generale, dunque, si può affermare che vi rientrano tutte quelle esperienze in cui il teatro viene utilizzato per le sue valenze pedagogiche e terapeutiche. Se nella prima categoria, quindi, l'obiettivo principale è la spettacolarizzazione, l'intrattenimento e la ricerca estetica, nella seconda si pone l'accento sul singolo individuo e le capacità intrinseche del teatro (Schininà, 2004).

Come evidenziato precedentemente, il teatro sociale rientra nel filone del "teatro-servizio" ma la sua definizione è in continuo mutamento. Gli obiettivi dichiarati del teatro sociale possono rientrare tra quelli terapeutici o di matrice sociopolitica. Spesso, però, i confini delle matrici sono sfumati, rendendo difficile una catalogazione rigida delle esperienze da parte del mondo accademico (Salatino, 2011). Si ritiene utile evidenziare come, alcuni operatori del settore, siano contrari a fornire una definizione di tale pratica – vedi ad esempio Bandoli, Perroni (in Conte, 2012) –, ritenendo che anziché fornire una visione più chiara della pratica, la definizione porterebbe a un impoverimento della stessa, dal momento che il teatro sociale per essere efficace deve essere flessibile, dunque imponendo una delimitazione la pratica si ritroverebbe a uscire in continuazione dai confini imposti. In aggiunta, alcuni artisti ritengono che, inserendo la pratica del teatro sociale in una categoria prestabilita di teatro, si arrivi a una ghettizzazione della pratica stessa, individuandola solo come mezzo espressivo

per le persone in contesti di disagio, eliminando, pertanto, dalla visione comune, l'aspetto di ricerca artistica e scenica presente in questo tipo di esperienza teatrale.

Claudio Bernardi, in *Il Teatro Sociale. L'arte tra disagio e cura* (2004), afferma che il lavoro dell'attore serve a mostrarci la realtà in cui viviamo e di cui non ci accorgiamo, aiutando lo spettatore a esorcizzare ciò di cui ha paura. Gli attori che salgono sulla scena per parlare di contesti e di situazioni di disagio lanciano una sfida allo spettatore, attraverso la quale si instaura una relazione. Ed è proprio la relazione tra l'attore e il pubblico che porta Bernardi a definire teatro sociale le esperienze che creano interazione tra gruppi di persone e comunità attraverso la pratica performativa. Per Bernardi, quindi, il termine "teatro sociale" individua tutte le pratiche che promuovono le relazioni tra individui, comunità e gruppi, per fare in modo che le relazioni vengano ripristinate, poiché distrutte dall'individualismo e dall'omogeneizzazione della cultura. Con queste prime definizioni si può notare come l'obiettivo percepito dallo studioso in merito al teatro sociale fosse quello di promuovere un cambiamento individuale che conducesse a un benessere collettivo della comunità e della società. Contemporaneamente Giulio Nava (1998) collega il teatro sociale alle esperienze del Living Theatre e di Grotowski, le quali sono state in grado di prevaricare la scena teatrale per creare azioni politiche e di liberazione individuale. In questo modo si vengono a individuare due linee di identificazione per il teatro sociale, che non necessariamente si escludono a vicenda. Da una parte si pone l'accento sulla crescita individuale e sulla creazione di rapporti stabili in una comunità, attraverso l'interazione promossa dalla pratica performativa, dall'altra invece si enfatizzano i temi sociopolitici, portando in primo piano l'esperienza di gruppo piuttosto che quella individuale.

In entrambe le definizioni di Bernardi e di Nava, il teatro sociale viene inteso come termine ombrello, sotto al quale possono ricadere esperienze teatrali diverse. La diversità di queste esperienze è stata oggetto d'indagine di Emilio Pozzi e Vito Minoia (1999), i quali hanno preso in considerazione esperienze di teatro sociale in contesti di disagio diversi – tra cui teatro e tossicodipendenza, teatro in carcere, teatro e handicap – individuando degli elementi comuni a tutte le pratiche. Nonostante le esperienze fossero svolte in contesti e in situazioni di disagio diversificate, gli obiettivi primari e le competenze dei professionisti risultavano essere comuni; erano condotte da professionisti sia nell'ambito teatrale che in quello



sanitario, terapeutico e sociale, si svolgevano in forma laboratoriale a cui prendevano parte le persone che vivevano la situazione di disagio e si concludevano con una restituzione finale del laboratorio, affinché la voce degli emarginati fosse messa in primo piano. Le esperienze analizzate avevano finalità terapeutiche, ma non perché si utilizzassero delle metodologie e dei processi terapeutici e sanitari, ma poiché il teatro possiede delle qualità e caratteristiche implicite, le quali, durante le esperienze laboratoriali, danno avvio a processi di empowerment ai singoli partecipanti.

Un'ulteriore delimitazione nella definizione di teatro sociale e dei suoi obiettivi viene data da Monica Dragone in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale* a cura di Bernardi, Benvenuto e Dalla Palma (2000):

“per teatro sociale intendiamo quell’insieme di attività performative non strettamente professionistiche, che si svolgono in genere fuori dai convenzionali tempi e spazi dello spettacolo e che perseguono finalità socio-politiche, educative e terapeutiche.”

Dragone successivamente analizza diverse esperienze che perseguono le tre finalità da lei individuate, evidenziando non solo la molteplicità di percorsi laboratoriali, ma anche di luoghi, metodologie e obiettivi che caratterizzano il teatro sociale e lo rendono così difficile da definire. Nonostante la varietà di esperienze analizzate, l'elemento che le accomuna è la volontà di aiutare il singolo individuo a lavorare su sé stesso. Come evidenziato da Pagliarino (2011), la pratica di teatro sociale fornisce empowerment ai singoli partecipanti e, attraverso questo, si arriva a una fortificazione del senso di comunità. Il teatro sociale, infatti, utilizza il metodo del *narrarsi* (Capobianco, Vittoria, 2012), ovvero tramite il racconto della propria esperienza, il singolo non solo prende coscienza delle sue capacità e delle sue qualità, ma condivide la sua storia con altri individui della comunità, che possono ritrovare sia degli elementi in comune sia degli spunti di riflessione e conoscenza. Quindi la pratica performativa è data dalla narrazione dei singoli che si trasforma in un lavoro di riflessione fatto sulla comunità e con la comunità, la quale acquisisce significato e autenticità nel contesto sociale stesso.

Riguardo gli obiettivi del teatro sociale, Thompson e Schechner (2004) affermano che negli anni il linguaggio e la terminologia utilizzata per descriverli e presentarli ad enti terzi, si

avvicini sempre più al linguaggio politico. Nonostante sia riconosciuta l'importanza e l'utilità nel sapersi esprimere e presentarsi attraverso un gergo politico, gli autori evidenziano che, se si limita l'ambito d'azione del teatro sociale solo ai contesti in cui il teatro non è presente, eventualmente si avrà una marginalizzazione della pratica stessa. Dunque suggeriscono di analizzare le pratiche di teatro sociale sulla base dell'interazione tra le pratiche specifiche che lo compongono – non solo attori professionisti, ma anche psicologi e tutte le figure professionali che si ritrovano nel contesto, come le guardie carcerarie per il teatro in carcere, insegnanti per il teatro a scuola – e i cambiamenti che provocano sull'individuo e sulla comunità, piuttosto che ritenerle pratiche di teatro sociale poiché eseguite in contesti in cui il teatro non è presente. Poiché la performance di teatro sociale è il risultato dell'interazione tra discipline diverse, si avranno forme diverse di esperienze teatrali, suddivise da Thompson e Schechner in quattro categorie:

- 1) Teatro per la guarigione: attraverso la quale gli individui che ne prendono parte affrontano la situazione di difficoltà e di disagio che hanno vissuto/stanno vivendo, portando la loro testimonianza e analizzando la tematica dal loro punto di vista. Non è solo una pratica catartica per il singolo individuo, ma anche mezzo di riflessione e di presa di coscienza da parte dei componenti della comunità.
- 2) Teatro per l'azione: lo scopo è permettere ai partecipanti di identificare, esprimere e recitare alternative plausibili per situazioni e sistemi che li opprimono, al fine di evidenziare nuovi metodi d'azione per la vita quotidiana.
- 3) Teatro per la comunità: l'obiettivo è di fortificare i legami tra gli individui che la compongono, anche attraverso l'intrattenimento. Si mira a far riscoprire ai componenti l'identità della comunità.
- 4) Teatro per trasformare l'esperienza in arte: l'obiettivo di questa pratica è riuscire a utilizzare le esperienze di disagio vissute per creare arte, attraverso la quale rendere consapevole la società. Dunque è caratterizzata principalmente da una ricerca estetica innovativa, attraverso la quale esprimere le situazioni di disagio.

Queste quattro categorie sono strettamente interconnesse tra loro, con l'obiettivo di portare a un miglioramento della condizione sia dell'individuo che della società. Infatti, se non avviene la guarigione – effettuata anche attraverso l'azione teatrale – non potrà esserci un rafforzamento dei legami nella comunità e, conseguentemente, senza comunità non ci può essere arte.

In conclusione, si può notare come nelle definizioni di teatro sociale, nel corso degli anni, si sia spostato l'accento dal contesto di svolgimento delle pratiche agli obiettivi della pratica teatrale. Come evidenziato da Rossi Ghiglione e Pagliarino (2007), oggi il teatro sociale risponde principalmente a un'ottica di promozione dello sviluppo della comunità, attraverso sia il cambiamento del singolo che la ricerca – e successiva comunicazione – delle identità dei gruppi:

“Il Teatro Sociale è costituito da una molteplicità di processi creativi e di forme drammaturgiche; non dunque un teatro solo di spettacoli o di eventi, ma un teatro di seminari, laboratori, feste, video, libri incontri, cene, riti, ed anche certamente di spettacoli ed eventi. Non è la forma a definirlo, ma piuttosto l'uso che di questa forma se ne fa in termini di azione socioculturale. Risponde non tanto alla domanda: che cos'è? ma piuttosto: che cosa fa? Che cosa fa alle persone, ai gruppi, alle comunità. Al linguaggio, all'immaginario, alla comunicazione” (Rossi Ghiglione, Pagliarino, 2007).

Attraverso quest'ultima definizione di teatro sociale si può, pertanto, affermare che il dibattito riguardante la descrizione di tale pratica sia arrivato, momentaneamente, a una conclusione, differenziando sostanzialmente il teatro sociale dalle altre pratiche teatrali e ribadendo la sua importanza sociale e culturale. Si viene, dunque, a evidenziare come il suo elemento caratteristico non riguardi tanto l'ambiente in cui viene svolto, ma i cambiamenti sociali che vengono messi in atto.

### **1.3 Le esperienze odierne di teatro sociale in Italia**

Cercare di eseguire una fotografia completa di tutti gli attori e le esperienze di teatro sociale avvenute in Italia negli ultimi trent'anni risulta un'operazione impossibile, dovuta sia alla variabilità dei contesti in cui avvengono le esperienze teatrali, che alla varietà di enti e associazioni che portano il teatro sociale all'interno dei contesti di disagio. Frattodi (2004) evidenzia come la maggior parte delle realtà che progettano tali esperienze siano associazioni, seguite da cooperative ed enti più tradizionali come i centri di produzione artistica. Il periodo di massima fioritura di gruppi dedicati ad esperienze di teatro sociale risulta essere quello degli anni Novanta, favorito soprattutto dalla spinta innovatrice nel campo del welfare, grazie alla quale si identificano i problemi sociali del territorio e si cerca di dare una risposta a questi tramite la cooperazione del terzo settore e del volontariato (Frattodi, 2004). Nonostante la difficoltà evidenziata nel censire tutte le esperienze sul territorio nazionale, è possibile evidenziare diversi tentativi di fotografare la situazione italiana. Come verrà evidenziato successivamente, i risultati di queste esperienze sono sommari.

Il primo tentativo di censire la realtà del teatro sociale avvenne nel 2004. L'Ente Teatrale Italiano (Eti), insieme all'Università di Urbino, la compagnia teatrale integrata Diverse Abilità e l'associazione culturale Nuove Catarsi, pubblicarono il primo censimento – parziale – delle compagnie e associazioni che svolgevano attività teatrale in contesti di disagio sociale e marginalità. Questo lavoro – come riconosciuto immediatamente dall'equipe di esperti che ha partecipato alla creazione – pretendeva di fotografare, attraverso l'utilizzo di un metodo quantitativo, una realtà transitoria in continua mutazione, dal momento che le diverse realtà potevano cambiare di anno in anno metodologia di lavoro, linguaggio scenico e ragione sociale. Anche la risposta ricevuta al questionario – inviato all'inizio dell'anno 2000 – è stata limitata: solo 174 su 1200 compagnie hanno risposto. Nonostante il numero ristretto di risposte è stato possibile delineare la situazione italiana, portando a un riconoscimento evidente della problematica riguardante il fattore di precarietà, anche – e soprattutto – a livello di contributi. Le fonti di finanziamento risultavano essere estremamente eterogenee, vedendo sia donazioni da parte di privati (12,9%) che una grande capacità di autofinanziamento (20%). Per quanto riguarda i finanziamenti pubblici, la maggior parte delle esperienze di teatro sociale sono state promosse dai comuni (25,2%), seguiti dalle

regioni e dalle provincie. In maniera più limitata sono invece giunti i finanziamenti da parte dei ministeri (8,2%). Ulteriore elemento che ha reso difficoltoso l'individuazione delle diverse esperienze sul territorio nazionale è l'eterogeneità dei campi di mediazione, i quali risultano essere estremamente variabili. Una possibile categorizzazione degli ambiti di intervento può essere individuata in quella eseguita da Monica Dragoni (in Bernardo, Benvenuti, Dalla Palma, 2000). Quest'ultima – come anche il tentativo di censimento eseguito dall'Eta – individua tre principali ambiti di intervento: socio-formativo, socioterapeutico e socioculturale. Le esperienze all'interno di quest'ultima categoria si rivolgono ai contesti di marginalità, disagio e diversità rispetto ai canoni normalizzati dalla cultura, dalla società e dalla politica. In base al contesto a cui si rivolgono gli operatori teatrali, le esperienze di teatro sociale possono risultare ulteriormente suddivisibili in:

- Esperienze generazionali (rivolte a giovani o anziani).
- Esperienze di genere e discriminazione sessuale.
- Esperienze di marginalità economico-sociale, detentiva, etnica, politica.
- Esperienze di comunità periferiche.

In tutti i casi i progetti realizzati sono considerati come mezzi di costruzione, cura e formazione della comunità, riaffermando la propria identità e creando nuovi valori attraverso l'integrazione comunitaria. Si può, quindi, notare gli elementi di difficoltà che hanno caratterizzato il procedimento di censimento delle esperienze teatrali sul territorio, impedendo all'equipe di esperti di portare a compimento un report completo ed esauriente.

Ulteriore tentativo di fotografare la realtà del teatro sociale in Italia fu il progetto promosso dall'Associazione culturale Ateatro, congiuntamente al Social Community Theatre Centre dell'università di Torino e all'associazione culturale Nuove Catarsi. La volontà dell'equipe di esperti era quella di creare una mappatura – nell'arco di tempo dal 2015 al 2017 – delle realtà e degli enti presenti sul territorio, che portavano avanti esperienze laboratoriali in contesti di disagio. L'obiettivo finale della mappatura era di fornire uno strumento che favorisse l'interazione e la creazione di reti di cooperazione tra gli operatori teatrali – come avvenuto per il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere – e avvicinare le istituzioni alle diverse esperienze di teatro sociale. La mappatura non venne mai realizzata, poiché la realtà che si voleva fotografare – anche se in un determinato lasso temporale – era, ed è tutt'oggi, estremamente complicata, dettata dal fatto che gli operatori di questa tipologia di teatro

agiscono in un ambito al limite tra professionismo e amatorialità. Nonostante l'obiettivo principale del progetto non sia stato conseguito, sono stati, però, delimitati maggiormente nel dettaglio gli ambiti di intervento in cui pratica il teatro sociale: ambiente, anziani, aree di conflitto e cooperazione internazionale, carcere, differenze di genere, dipendenze, disabilità, disagio psichico, diversità culturale, lavoro e benessere organizzativo, minori-educazione-scuola, povertà sociali, territorio e, infine, salute.

La volontà di riunire i diversi attori del teatro sociale sotto un unico ente era stata esplicitata dall'Associazione Oltre Le Parole Onlus, nel convegno avvenuto l'8 maggio 2010. Durante il convegno venne presentata sia la Federazione Nazionale del Teatro Sociale – mutuata nel 2017 in Accademia Nazionale del Teatro Sociale – che la volontà di creare un albo professionale per gli operatori del teatro sociale. Si inizia quindi a esplicitare la necessità di identificare e delineare le competenze e i requisiti che gli operatori di teatro sociale devono avere. La volontà di imporre determinate capacità ai futuri professionisti è una necessità importante poiché, come evidenziato da Schininà, molte personalità che operano nell'ambito di teatro sociale siano in realtà studenti inesperti, registi che creavano spettacoli senza approfondire effettivamente le necessità della comunità a cui si rivolgeva o attori che, aspettando un nuovo incarico lavorativo, si rivolgevano al settore del sociale per praticare teatro (Schininà, 2004). Lasciando in mano il lavoro a questi professionisti che avevano obiettivi altri, molte volte i danni erano maggiori dei benefici. Creando l'albo sono stati dati dei prerequisiti a coloro che vogliono diventare operatori sociali, richiedendo un titolo di studio ed esperienze pregresse nel settore. L'obiettivo che la Federazione Nazionale del Teatro Sociale aveva intenzione di perseguire, ha presentato diverse difficoltà, a partire anche dal convegno di presentazione stesso. Questo è stato presentato con “il primo” convegno di teatro sociale, non prendendo in considerazione tutti i convegni e gli incontri di formazione proposti da altri enti dagli anni Ottanta in Italia. Ulteriore problematica che è emersa riguardava la completa mancanza di accademici e “maestri” del teatro sociale, come – per citarne alcuni – Rossi Ghiglione, Bernardi, Minoia, Delbono e Schininà. In questo modo è venuta a mancare la testimonianza e le opinioni di personalità di spicco nel contesto del teatro sociale italiano.

Nel corso della ricerca è stato, però, possibile evidenziare come negli ultimi anni, stiano nascendo delle realtà regionali che mirano a creare un network tra gli operatori teatrali che operano nel sociale. Un esempio è il sito “Teatro Sociale Marche” che persegue l’obiettivo di racchiudere, su un’unica piattaforma, tutti le realtà – da laboratori a eventi unici – del teatro sociale nelle Marche. Il progetto è stato creato dall’Associazione Teatro Giovani Teatro Pirata (ATGTP) e l’Associazione Marchigiana per le attività teatrali (AMAT) con lo scopo di individuare, promuovere e mettere in rete tutti gli operatori della pratica teatrale, permettendogli di inserirsi in un network di professionisti. Ulteriore progetto che persegue la volontà di creare una rete nazionale di esperienze di teatro sociale è la rete TiPiCi, per l’area metropolitana di Milan – Trasformazione partecipata della comunità. L’intento è di riunire tutte le realtà associative che lavorano nel settore artistico sociale per riflettere e avviare azioni di trasformazione comunitaria rivolta all’area metropolitana di Milano. La rete è stata presentata in concomitanza al convegno internazionale di ricerca sul teatro sociale *Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro*, evento conclusivo e di presentazione dei risultati del bando PRIN 2015, vinto dall’Università Cattolica di Milano.

È, quindi, possibile evidenziare come sia impossibile effettuare una fotografia, odierna e aggiornata, degli operatori di teatro sociale a livello nazionale. Nonostante questo, sono sempre più presenti realtà che mirano a creare una rete locale di tali esperienze. Questo sta avvenendo sia per creare un network di operatori e dare la possibilità di attuare nuove collaborazioni, sia per rendere visibili e accessibili le pratiche di teatro sociale alla cittadinanza, dal momento che la maggior parte di tali attività esiste al di fuori dei grandi circuiti teatrali e – spesso – non sono conosciute al di fuori dell’ambito in cui vengono attuate. Con l’intenzione di ampliare maggiormente il bacino di utenza del teatro sociale queste realtà perseguono un ulteriore obiettivo, che può essere identificato nella volontà di riconoscimento della pratica teatrale in contesti di disagio da parte delle istituzioni. Essendo che il maggior numero di tali lavori avvengono in sordina, risulta difficile l’analisi di tali attività e i risultati che ottiene sul territorio. Dunque, la mancanza di prove evidenti e concrete degli obiettivi raggiunti da parte delle attività - derivanti da valutazioni e analisi - impedisce un riconoscimento da parte della pubblica amministrazione della qualità e dell’importanza di tale strumento nel contesto sociale. Con l’aumento di realtà locali che mirano a creare una rete di operatori del settore, si può evidenziare una volontà a rimediare a tale mancanza.

## Capitolo 2

# LE POLITICHE SOCIALI E L'USO DELLA CULTURA PER DIMINUIRE IL DISAGIO SOCIALE

### **2.1 Storia e sviluppo delle politiche sociale e del welfare state**

#### 2.1.1 La nascita del welfare state e il suo consolidamento

Circoscrivere il concetto di welfare state risulta difficile, data la complessa evoluzione e le differenti definizioni che sono state date a questo termine. La difficoltà è dettata, in aggiunta, dal fatto che è composto da due termini, i quali loro stessi delineano concetti complessi: il concetto di “Stato” e quello di “benessere” (Kazepov, Carbone, 2007, 7). Volendo fornire una definizione di questa nozione, si può affermare che traducendolo letteralmente “welfare state” significa “Stato di benessere”, individuando quindi un sistema socio-politico-giuridico in cui lo Stato si impegna a fornire un benessere generale ai suoi cittadini. Una delimitazione più completa la fornisce Maurizio Ferrera, il quale lo definisce come

“l’insieme di politiche pubbliche connesse al processo di modernizzazione, tramite le quali lo Stato fornisce ai propri cittadini protezione contro i rischi e bisogni prestabiliti, sotto forma di assistenza, assicurazione o sicurezza sociale, introducendo specifici diritti sociali e doveri di contribuzione finanziaria.” (Ferrera, 2012 - 17)

Con il concetto di “politiche pubbliche”, ci si riferisce all’insieme di decisioni e azioni attribuibili ad una varietà di soggetti – gli attori pubblici – che riconoscono l’importanza collettiva del problema verso cui sono indirizzate le azioni (Pavoli, 2003). Per giungere all’obiettivo di proteggere i cittadini e assisterli, lo Stato deve prevedere delle azioni governate per garantire il benessere all’intera collettività. Queste azioni vengono regolate dalle politiche sociali, che vengono identificate da Alcock, Haux e Wright (2016) come le azioni sociali adottate dai policy-makers nel mondo reale. Quindi, si viene a evidenziare come le pratiche di assistenza sociale siano pratiche istituzionalizzate dallo Stato, eliminando la componente volontaria che caratterizza le azioni di carità e beneficenza. Sono azioni programmate e promosse dallo Stato per la ripartizione del benessere nella società e per



combattere l'esclusione sociale, fenomeno che si realizza per motivi di disagio causati da una ripartizione ineguale del benessere sul territorio.

La storia del welfare state può essere suddivisa in cinque fasi: instaurazione (fine del Settecento/inizio dell'Ottocento fino alla Prima Guerra Mondiale), consolidamento (tra il 1915 e il 1945), espansione (dal 1945 alla metà degli anni Settanta), crisi (dagli anni Settanta fino alla prima metà anni Novanta) e riforma (a partire da metà degli anni Novanta). Per quanto riguarda la fase dell'instaurazione delle politiche sociali e del welfare state gli studiosi concordano che la loro origine avvenne in Inghilterra. Discordanti risultano invece, le opinioni su quando si può far risalire le prime forme di politiche sociali. Alcuni studiosi – si veda per esempio Raiteri 1997, Ripoli 2006 e Ferrera 2006 (in Raiteri 2006) – fanno risalire le prime leggi di welfare all'Inghilterra dell'inizio Seicento. Le leggi emanate, indicate come Poor Laws – fino al 1834, successivamente New Poor Law – prevedevano l'accesso dei poveri in *workhouses* – ovvero specifiche case di lavoro – per farli lavorare. Queste leggi, diverse da quelle che oggi si considerano rivolte all'aiuto sociale, accentuavano la visione dei poveri come dei reietti della società e l'aiuto che lo Stato gli concedeva era principalmente di carattere repressivo, favorendo l'esclusione di quest'ultimi dalla vita politica e sociale (Ferrera, 1992). Altri studiosi, invece, fanno risalire la nascita del welfare state alla fine del Diciannovesimo secolo, in seguito a un periodo di crisi della assistenza paternalistica dello Stato che portò all'associazionismo privato. Importante fu l'istituzione dell'assicurazione obbligatoria, che forniva servizi standardizzati sulla base di precisi diritti dei cittadini. Il primo paese a introdurla fu la Germania con il cancelliere Bismark nel 1883, seguito da Austria (1887), Norvegia (1894) e Italia (1898). In concomitanza si sviluppò in Inghilterra la Fabian Society, la quale ebbe un rilevante influsso sulla politica inglese. Quest'ultima era una società di intellettuali e aristocratici influenzati dal pensiero labourista di Webb che riteneva si potesse metter fine alla dilagante povertà che colpiva la maggior parte degli inglesi, attraverso un'equa distribuzione delle ricchezze e delle risorse, creando in questo modo un benessere diffuso. La Fabian Society promosse, dunque, l'intervento diretto dello Stato attraverso le policy per fornire supporto e protezione ai cittadini, dal momento che il mercato aveva fallito in questo. Le pressioni del partito Labourista e del governo liberale dei primi anni del Ventesimo secolo portarono a una revisione delle New Poor Law nel 1905, da parte di una commissione formata da esponenti e sostenitori delle due principali visioni politiche. La commissione creò due report finali:

- Minority Report, che sosteneva l'ideologia della Fabian Society. La visione presentata supportava l'intervento dello Stato per sostenere per gli individui in contesti di disagio. Tale supporto doveva essere attuato attraverso riforme politiche e tramite l'emissione di risorse che sarebbero state dirette unicamente agli individui che dimostravano la necessità di un aiuto.
- Majority Report, sosteneva invece il ruolo principale e fondamentale del volontariato e delle forme di carità e della filantropia. Erano queste forme che, in forma gratuita, dovevano aiutare i poveri. Non veniva previsto l'aiuto da parte dello Stato.

Nonostante le due posizioni contrastanti riguardo il ruolo tra pubblico e privato per il miglioramento della situazione degli individui, entrambi i report sottolineavano la necessità di migliorare il welfare sociale. Il conflitto tra ruolo degli attori pubblici e degli attori privati per la programmazione di azioni sociali, venne momentaneamente risolto nel 1945 con il governo del Labour Party, il quale introdusse il welfare state seguendo l'ideologia della Fabian Society. Con la messa in pratica del welfare state avvenne l'istituzionalizzazione della solidarietà sociale e si creò una collaborazione tra pubblico e privato. Il partito labourista nel suo manifesto annunciava l'introduzione di pensioni statali per incontrare i bisogni della maggioranza. Questa iniziativa fu influenzata da Beveridge e dall'omonima ricerca, pubblicata nel 1942 in cui si individuavano i cinque enormi mali della società: ignoranza, malattia, inattività, squallore abitativo e indigenza. L'autore evidenziava l'importanza di eliminare questi mali dalla società attraverso il supporto sia dei cittadini che dello Stato. Nella visione di Beveridge, lo Stato doveva aiutare il cittadino creando programmi e sovvenzioni per ogni stadio della sua vita, contemporaneamente gli individui avrebbero contribuito alla sovvenzione di questi programmi attraverso il versamento fiscale allo Stato in modo proporzionale al reddito. Come evidenziato da Camerlingo (2015), il rapporto Beveridge ha una doppia valenza fondamentale per il futuro delle politiche sociali; in primo luogo intende l'individuo nella sua totalità, riconoscendo i suoi bisogni in tutte le fasi della vita. In secondo luogo, individua lo Stato come responsabile per il benessere collettivo. Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale vennero emanate numerose leggi e programmi a favore del welfare sociale tra cui la sanità nazionale (NHS), la scolarizzazione obbligatoria fino ai quindici anni e le assicurazioni pensionistiche.

L'esperienza britannica fece, dunque, da capofila a tutte le forme di welfare che si vennero a formare negli altri Stati europei. La concezione di welfare state, una volta calata nei differenti contesti politici e sociali, ha dato vita a modalità distinte di intendere le politiche sociali e le azioni dello Stato a favore del benessere dei cittadini. Ulteriore elemento caratterizzante dei diversi welfare state era la scelta del campo d'azione e di elargizione dei benefici e servizi. Bisognava individuare i limiti di quello che si intendeva con "povertà" e "situazioni di disagio", quindi delimitare l'ambito della solidarietà. Sono le diverse definizioni di queste concezioni che demarcano l'ambito di inclusione nelle politiche di erogazione di beni e servizi contro il disagio. Queste definizioni portano, successivamente, alla creazione di due modelli di welfare state: universalistico o occupazionale. Per quanto riguarda l'approccio universalistico le politiche sociali e le azioni svolte dallo Stato sono rivolte a tutti i cittadini, indipendentemente dalla loro posizione lavorativa, al fine di garantire la ripartizione del benessere sul territorio. Questo approccio richiama la visione di Beveridge, il quale riteneva necessario che a tutti i cittadini venisse garantita sicurezza e protezione, indipendentemente dalla partecipazione al mondo del lavoro. Questo modello è stato attuato dagli Stati caratterizzati da strutture socioeconomiche con poche, ma ampie, categorie occupazionali, che erano caratterizzate da omologhi bisogni. Per quanto riguarda l'approccio occupazionale, le politiche sociali sono diversificate in base al ruolo lavorativo del singolo cittadino. Quindi, la potenzialità sociale è circoscritta ai gruppi occupazionali degli individui. Questa visione è stata adottata dagli Stati che presentavano un vasto numero di categorie occupazionali disomogenee tra loro (Ferrera, 1992, 475). Da questi due modelli di welfare state si verranno a sviluppare le politiche sociali che sono attualmente in uso, in particolare nei Paesi dell'Unione Europea.

### 2.1.2 Dalla crisi del welfare state alla situazione attuale

L'Unione Europea è da sempre stata sostenitrice dei diritti fondamentali dell'uomo e dei diritti sociali, intesi come "diretti alla persona concreta e situata in un determinato contesto nei confronti del quale lo Stato interviene per eliminare le disuguaglianze" (Camerlingo, 2015). Questi diritti sono fondamentali nella società contemporanea, dal momento che individuano il cittadino come un soggetto attivo e gli garantisce i mezzi per avere un'esistenza degna e partecipe alla vita della società. L'Unione Europea afferma che le

politiche sociali siano estremamente importanti per i singoli cittadini e garantisce la protezione di questi diritti tramite due convenzioni. Con la *Convention for the protection of human rights and fundamental freedom* (1950) tutti gli Stati firmatari si impegnano a rispettare e garantire i diritti fondamentali dell'uomo. Per quanto concerne i diritti economici e sociali dei singoli cittadini – ovvero quei diritti che mirano ad eliminare le disuguaglianze all'interno della società – questi sono garantiti dall'*European Social Charter* (1961). Tale convenzione garantisce agli individui la possibilità di pretenderli di fronte al potere pubblico. Viene posta, inoltre, particolare enfasi alla protezione dei cittadini più vulnerabili, come gli anziani, bambini, persone con disabilità e migranti. È l'unico strumento nell'Unione Europea che offre un così ampio ventaglio di ambiti di diritti dei cittadini e, per questo motivo, è stata riconosciuta come la Costituzione Sociale dell'Europa. Nell'*European Social Charter* viene preposto un metodo di supervisione dell'applicazione della convenzione da parte di tutti gli Stati firmatari. Ogni anno gli Stati sottopongono al Comitato Europeo dei Diritti Sociali un report riguardante le misure implementate sul territorio nazionale, in attuazione degli aspetti della Convenzione, nelle leggi e nelle pratiche dello Stato. Nonostante la Convenzione dei diritti sociali ed economici sia stata firmata da tutti gli Stati membri dell'UE, esercita ancora un ruolo limitato, dal momento che sono i singoli Stati a decidere le politiche e le azioni da adottare in materia di politiche sociali. Dunque, l'*European Social Charter* ricopre un ruolo di suggeritore e indicatore di possibili azioni da compiere affinché i diritti sociali ed economici dei singoli cittadini vengano rispettati dagli Stati.

Come precedentemente indicato, la terza fase – ovvero la crisi – del welfare state avviene negli anni Settanta, in seguito alla crisi fiscale che colpì gli Stati dell'Unione Europea. La crisi fu causata da diversi fattori; il calo nello sviluppo economico e la successiva decrescita dell'industrializzazione portarono sia a un aumento nel tasso della disoccupazione, sia alla formazione di debiti da parte dello Stato nei confronti di altri Stati, impedendogli, quindi, di garantire il benessere diffuso tra la popolazione. Contemporaneamente anche la società subisce delle modifiche. Cambiano radicalmente i ruoli tradizionali all'interno della famiglia, decresce il tasso di nascite e la popolazione europea diventa sempre più una popolazione anziana, portando a un processo di “degiovanimento”, ovvero viene dato avvio a un graduale contenimento della componente giovanile all'interno della società (Bazzanella, Campagnoli, 2014). La crisi del welfare state, sia esso universalistico o occupazionale, avvenne in quanto poggiava su due premesse, socioeconomiche e istituzionali, che vennero a mancare in seguito

alla crisi finanziaria. In primo luogo il welfare state poggiava su economie industriali in rapida crescita, dando per scontato che i modelli non sarebbero variati. In secondo luogo, aveva come riferimento una visione tradizionalistica della famiglia. Quindi, come affermato da Franzoni ed Anconelli (2014), la crisi del welfare state fu causata dallo squilibrio che si venne a creare tra i bisogni dei cittadini e le risorse disponibili da parte dello Stato. Con questo si intende che le richieste da parte dei cittadini di prestazioni elargite dalla pubblica amministrazione superarono le effettive possibilità dello Stato. A questo si aggiunse l'incapacità dei sistemi economici e politici di adattarsi ai cambiamenti che il sistema stava subendo. Dunque, lo stato di turbamento del welfare state non fu causato esclusivamente dalla crisi fiscale e dai cambiamenti della società, ma anche dal fatto che gli Stati non avevano preso in considerazione la possibilità che, le basi su cui si poggiavano le politiche sociali, potessero mutare nel tempo. Al fine di far riprendere il welfare state e, quindi, riuscire a rispondere alle nuove esigenze della popolazione, si venne ad adottare una nuova visione del sistema, fondandolo sul concetto di una elargizione frammentata delle compensazioni e dei servizi a chiunque presentasse la necessità di assistenza (Vogliotti, Vattai, 2014. 14). Con questa visione si mirava a individuare le politiche sociali come mezzo per ripartire la produzione economica sul territorio, che, a sua volta, veniva implementata attraverso le politiche economiche. Si vennero, quindi, a delineare quattro nuove tipologie di welfare state, che gli Stati adottarono in base alla loro storia politica e sociale. I quattro modelli si differenziano tra loro principalmente per: gli strumenti utilizzati (contributi, assistenza), le metodologie di accesso ai beni e servizi, le modalità di finanziamento adottate e gli assetti organizzativi (Vogliotti, Vattai, 2014):

- 1) Modello Liberale: adottato dal Regno Unito e Irlanda. È un modello che mira alla riduzione dell'esclusione sociale e della povertà. Per raggiungere gli obiettivi preposti eroga dei servizi che sono indirizzati a specifici gruppi sociali in gravi condizioni di disagio. Questo sistema è caratterizzato dalla forte presenza del mercato come distributore dei servizi.
- 2) Modello mediterraneo: adottato da Italia, Spagna, Portogallo e Grecia. Individua la famiglia come principale fornitore di cure e sostegno al singolo individuo. Lo Stato ha un ruolo marginale, assumendo la prassi di sussidiarietà passiva, ovvero riconosce le forme di sostegno primarie ma non le sostiene economicamente. Quando la

famiglia e la rete di relazioni che si viene a costruire intorno al singolo non riescono a fornirgli il supporto necessario, allora lo Stato gli offre il supporto di cui ha bisogno.

- 3) Modello conservatore: adottato in Germania, Francia, Austria e Olanda. Mira alla protezione dei lavoratori e delle famiglie dai rischi di malattia, disoccupazione e anzianità. Pone maggiore enfasi sul ruolo della famiglia, delle associazioni e del volontariato per la prestazione dei servizi, quindi lo Stato interviene quando gli altri attori non sono più in grado di garantire i servizi di protezione dei singoli. Inoltre, prevede uno stretto collegamento tra le prestazioni sociali e la posizione lavorativa. Quindi, questo modello si avvicina al modello di welfare state occupazionale.
- 4) Modello social-democratico: adottato in Norvegia, Svezia e Danimarca. Adotta nelle sue politiche sociali il principio dell'universalismo, quindi la volontà è di proteggere tutti, in maniera indiscriminata e in base al bisogno individuale. Si vuole ridurre al minimo la dipendenza dal mercato da parte del singolo.

Analizzando i quattro modelli, si può osservare come gli attori che partecipano alla creazione del welfare state siano lo Stato, la famiglia e il mercato. In seguito alla crisi e allo sviluppo di nuova visione di welfare state, il ruolo dello Stato si è modificato, lasciando maggior raggio d'azione al terzo settore – si intendono gli enti operanti nel settore no profit. Se inizialmente questo settore era percepito come un erogatore di servizi sociali in supplenza allo Stato, successivamente ha acquisito sempre più un ruolo centrale nella progettazione ed attuazione delle politiche sociali. Questo non significa che lo Stato non ricopra un ruolo fondamentale nella progettazione e messa in atto delle politiche sociali, ma gli si affianca – in particolare nell'erogazione di servizi – il terzo settore. Quindi, come evidenziato da Ferrera (2012) deve esserci una cooperazione dei quattro attori per creare un benessere diffuso in tutta la cittadinanza (figura 1). Le relazioni formali e informali tra i quattro attori che generano benessere è denominato “regime di welfare” o “welfare mix” (Ferrera, 2012, 14). Il ruolo del terzo settore è diventato sempre più centrale, riuscendo a creare nuove modalità di intervento per fronteggiare le situazioni di disagio e rivendicando maggiormente i diritti delle fasce deboli. Con un maggiore riconoscimento dell'intervento positivo del terzo settore in contesti di disagio è aumentata anche la capacità di attrarre risorse finanziarie ed umane,

presentandosi sempre di più come uno degli attori principali di intervento sociale e creazione di welfare a livello locale (Pavolini, 2003).

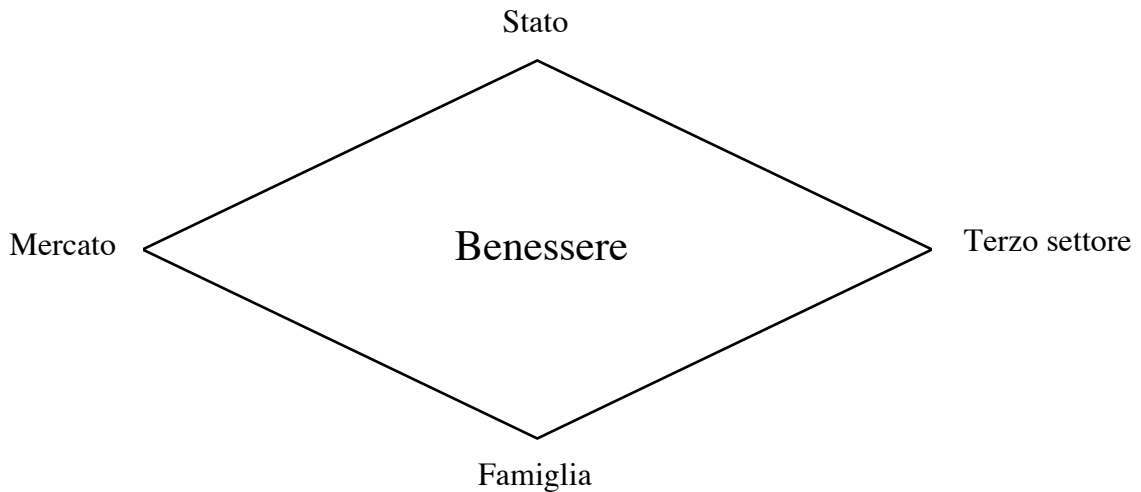


Figura 1: Diamante del Welfare. Ferrera 2006

Come i modelli di welfare state sono diversi tra gli Stati dell'Unione Europea, così lo sono anche gli investimenti nella spesa pubblica. Non solo la quantità degli investimenti è diversa, ma differisce anche la distribuzione delle risorse nei diversi ambiti delle politiche sociali, suddivisi in otto categorie dal Sistema Europeo di statistiche sulla protezione sociale (ESSPROS) – malattia, invalidità, vecchiaia, decesso, famiglia, disoccupazione, edilizia sociale e esclusione sociale. Nonostante possa risultare utile confrontare gli investimenti tra gli Stati dell'UE, questa azione risulta estremamente complessa dal momento che l'entità della somma è data da molti fattori che caratterizzano i diversi Stati. La media europea di spesa pubblica nel 2017 – ultimo anno disponibile con dati completi – era del 27.9% del PIL. Si possono notare grandi disparità nella spesa sociale in relazione al PIL dello Stato. Tre paesi hanno superato il 30% del PIL – Francia 34.1%, Danimarca 32.2% e Finlandia 30.6%. Dal lato opposto della classifica si trovano Romania (14,4%), Lettonia (14,8%), Irlanda (14,9%), Lituania (15,1%), Estonia (16,0%), Malta (16,1%) e Bulgaria (16,8%). Guardando invece agli investimenti pro capite a parità di potere d'acquisto – metodo utilizzato nelle comparazioni internazionali per eliminare le distorsioni causate da livelli diversi di prezzo tra i diversi Stati – al primo posto per l'investimento sociale pro-capite è il Lussemburgo con

14,9 mila PPA, seguito dalla Danimarca (11,7 mila), Germania (11,3 mila) e Paesi Bassi (11,0 mila) (ESSPROS, 2017). Si possono riscontrare differenze anche nel finanziamento della spesa sociale, ovvero le percentuali di spesa sociale che derivano da: contributi lavorativi, contributo diretto dal ricevente delle prestazioni sociali e dal bilancio dello Stato. Per alcuni Stati ricopre un ruolo significativo il contributo dei lavoratori, mentre in altri la spesa sociale è supportata principalmente dal bilancio statale. La differenza nei contributi genera anche strumenti diversi per l'erogazione dei servizi e dei contributi sociali, utilizzando – ad esempio – metodi che analizzano la situazione economica-patrimoniale degli individui – conosciuti anche come strumenti di analisi dei mezzi – al fine di verificare la povertà della famiglia richiedente i benefici sociali. Inoltre, ulteriore distinzione tra i paesi europei, è la modalità di elargizione dei benefici sociali, che può avvenire attraverso fornitura di beni e servizi sociali, oppure attraverso denaro. Incrociando queste ulteriori due differenze tra i paesi dell'UE si possono individuare tre metodologie di erogazione dei servizi (Vogliotti, Vattai, 2014, 38):

- 1) Molti beni e servizi per i bisognosi: i paesi che adottano questa metodologia erogano i beni e servizi in base a un procedimento di verifica dei mezzi dei richiedenti. In questo modo elargiscono beni e servizi solo ai bisognosi.
- 2) Molti beni e servizi per tutti: utilizzato principalmente dai paesi scandinavi, i quali investono molto per beni e servizi rivolti a tutti – indipendentemente dal reddito e dai mezzi a disposizione del richiedente – poiché intesi come diritto di cittadinanza. Vengono elargiti senza la verifica dei mezzi.
- 3) Molti trasferimenti di denaro per tutti: i paesi che adottano tale approccio elargiscono pochi servizi per i bisognosi, favorendo, invece, benefici monetari senza una verifica dei mezzi dei richiedenti.

Pertanto, attraverso la breve indagine che è stata eseguita circa l'attuale situazione delle politiche sociali nei paesi dell'Unione Europea, è possibile evidenziare la varietà di modelli procedurali che si sono sviluppati. Nel paragrafo successivo l'attenzione verrà rivolta specificamente sul caso italiano, evidenziando eventuali problematiche presenti nel welfare state.



### 2.1.3 Le politiche sociali in Italia

In Italia le prime forme di beneficenza indirizzate a persone in situazioni di disagio si presentavano sotto forma di carità e di volontariato, svolto da associazioni e fondazioni di matrice cattolica o da privati. Inizialmente, quindi, le questioni di politica sociale rimasero monopolio quasi esclusivo della Chiesa cattolica. Negli ultimi due decenni del XIX secolo, però, lo Stato fece rientrare l'assistenza e il benessere sociale nella sua agenda politica. Nel 1886 venne approvata la legge sul lavoro minorile, successivamente con la Legge 6972/1890 sulle istituzioni pubbliche di beneficenza – conosciuta come Legge Crispi – tutte le opere pie e ogni altro ente morale che avesse come fine l'assistenza ai poveri, favorire l'istruzione o il miglioramento morale ed economico degli individui, divenne un'istituzione pubblica di assistenza e beneficenza (IPAB). In questo modo la materia di assistenza ai poveri venne nazionalizzata e si venne a delineare il ruolo dello Stato nel garantire il benessere ai cittadini. In particolare, nell'art.78 della suddetta Legge Crispi, si viene a evidenziare il carattere universalistico della beneficenza, in quanto si affermava che la beneficenza doveva essere esercitata nei confronti di chi ne ha necessità “senza distinzione di culto religioso o opinioni politiche”. Successivamente la Legge 390/1904, promulgata sotto il Governo Giolitti, costituiva le Commissioni Provinciali di assistenza e beneficenza, con il compito principale di coordinare le varie forme di beneficenza e assistenza sul territorio. Le Commissioni furono create per cercare di contrastare i mutamenti scaturiti dalla nascita della classe operaia e per promuovere l'obbligo dell'assicurazione obbligatoria. Con quest'ultima legge il potere dello Stato in ambito di assistenza ai cittadini in situazioni di disagio venne maggiormente rafforzato. Anno fondamentale per le politiche sociali nello Stato italiano è il 1919, durante il quale si istituiscono le assicurazioni obbligatorie per l'invalidità, la vecchiaia e la disoccupazione. Queste forme di assistenza sociale vennero promulgate dal governo Nitti per cercare di contrastare il malcontento dei cittadini, fornendo una risposta concreta per la tutela dei lavoratori e contro il disagio economico che si era diffuso in seguito alla Prima Guerra Mondiale.

Con l'avvento del Fascismo avvenne, in un primo momento, l'arresto e la modifica delle riforme sociali che dovevano essere emanate, per contrastare la direzione democratica che queste stavano perseguendo. Si impedì l'introduzione delle assicurazioni contro le malattie e le assicurazioni contro la disoccupazione non furono più accessibili a tutte le classi di

lavoratori. Dal 1927 circa, la politica sociale riprese un indirizzo di espansione. Questa fase di evoluzione è segnata dalla Carta del Lavoro del 1927, la quale sancisce i principi base di previdenza fascista e, da questo momento, si assiste alla creazione dei fondamenti storici del welfare nazionale, come – ad esempio – l’instaurazione dell’Istituto Nazionale Fascista di Previdenza Sociale (INPFS attuale INPS). Il fascismo individuò nella creazione di politiche di assistenza un mezzo per consolidare l’egemonia del partito. In particolare, il fascismo rafforzò il modello occupazionale per i benefici e servizi di assistenza sociale tramite una “stratificazione normativa che differenziava puntigliosamente le spettanze dei vari gruppi” (Giorgi, 2014, 96). In aggiunta, avvenne la modifica della qualità dei beni e dei servizi erogati, inserendo delle logiche clientelari per l’erogazione dei beni e dei servizi sociali. Non solo questi venivano erogati su base occupazionale, ma all’interno di questa metodologia avveniva un’ulteriore suddivisione, la categoria lavorativa che serviva maggiormente al regime era quella che riceveva i benefici sociali di qualità maggiore. In questo modo si instaurava l’ideologia che i beni e servizi sociali non fossero dei diritti dei cittadini, ma delle concessioni eseguite dal regime (Giorgi, 2014).

In seguito alla caduta del Regime Fascista, fino all’inizio degli anni Sessanta, si delinea una fase estremamente frammentata, sia dal punto di vista politico che economico – estendendosi da un periodo di ricovero delle finanze e delle politiche successivo al fascismo e alla Seconda Guerra Mondiale, fino ad arrivare al boom economico degli anni ’60 – che influenza enormemente l’indirizzo delle politiche sociali in Italia. Nel 1947 viene approvata la Costituzione Italiana, dove si può notare la volontà dello Stato di rafforzare le sue politiche sociali e di assumersi il dovere di garantire il benessere al cittadino. Lo Stato italiano fa da garante per il benessere di tutti i suoi cittadini, assicurando i diritti fondamentali dell’uomo – Art. 2 della Costituzione – ed eliminando gli ostacoli che non permettano l’uguaglianza e l’inclusione sociale – Art. 3 della Costituzione. Nell’Art. 32 viene garantita la tutela della salute dei cittadini e cure gratuite a tutti, l’Art. 38 individua come diritto del cittadino l’assistenza sociale per chi disoccupato, l’assicurazione da infortuni e malattie per i lavoratori e l’avviamento professionale per gli “inabili”. Gli anni Sessanta vengono individuati come gli anni d’oro delle politiche sociali italiane, ma allo stesso tempo sono anche gli anni in cui iniziano gli squilibri nel sistema di assistenza italiano, di cui si parlerà in seguito.

Dagli anni Settanta i bisogni della popolazione cambiano, in seguito all'inizio del processo di invecchiamento della popolazione e a un minor tasso di nascite. Avviene anche un cambiamento nelle modalità lavorative, passando da un modello industriale a uno post-industriale. Questo cambiamento crea una nuova classe, identificata come i *working poors*, ovvero lavoratori che ricevono uno stipendio troppo basso per permettersi il benessere sociale. Per contrastare l'aumento del costo della vita e per migliorare il benessere della famiglia più donne tornano a lavorare, cambiando le relazioni all'interno del nucleo familiare tradizionale, in cui il marito veniva visto come il capo famiglia che riceveva lo stipendio. Per garantire l'accesso alla sanità a tutta la popolazione, come dichiarato dall'Art. 32 della Costituzione, e accrescere il benessere della cittadinanza, viene emanata la *Legge di istituzione del Servizio Sanitario nazionale* – Legge 833/1978. Attraverso questa legge si viene ad affermare il diritto universale all'assistenza sanitaria per tutta la popolazione, con l'intento di prevenire le malattie e garantire un benessere di vita ai cittadini. La stessa legge contiene riferimenti sulla necessità di creare delle politiche sociali che ricalchino la legge sulla sanità nazionale, sottolineando l'importanza dell'intervento dello Stato per il benessere cittadino. Nonostante vengano successivamente create delle leggi per il benessere sociale, alla fine degli anni Novanta la situazione legislativa in ambito di politiche sociali è complessa e a tratti discordante. Solo con la Legge 328/2000 *Legge quadro per la realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali* si ha una svolta importante per i servizi di welfare, definendo un quadro di obiettivi e principi verso cui l'Italia deve muoversi per il benessere collettivo.

Per quanto riguarda la spesa attuale dello Stato in ambito di politiche sociali, i dati Eurostat mostrano come la spesa si allinei con la media europea (figura 2). In media i paesi dell'Unione Europea nel 2016 hanno speso il 28.5% del loro PIL, mentre l'Italia il 29.2%. Quindi la spesa italiana è in linea con il modello europeo, quello che invece differisce dagli altri paesi è la composizione della spesa. Nel 2012 la maggior parte era indirizzata all'assistenza degli anziani attraverso il sistema pensionistico (59,1%) mentre invece estremamente sottodimensionate erano le spese per famiglie (4,2%), disoccupazione (1,8%) e abitazioni ed esclusioni sociali (0,3%). La distorsione tra i contributi pensionistici e gli altri ambiti della assistenza sociale è dovuta al fatto che il welfare state italiano è nato guardando ai lavoratori attraverso le assicurazioni obbligatorie. In seguito all'invecchiamento della

popolazione, la categoria di cittadini che era stata protetta attraverso le politiche assicurative richiedeva di essere ulteriormente protetta attraverso beni e servizi durante la pensione.

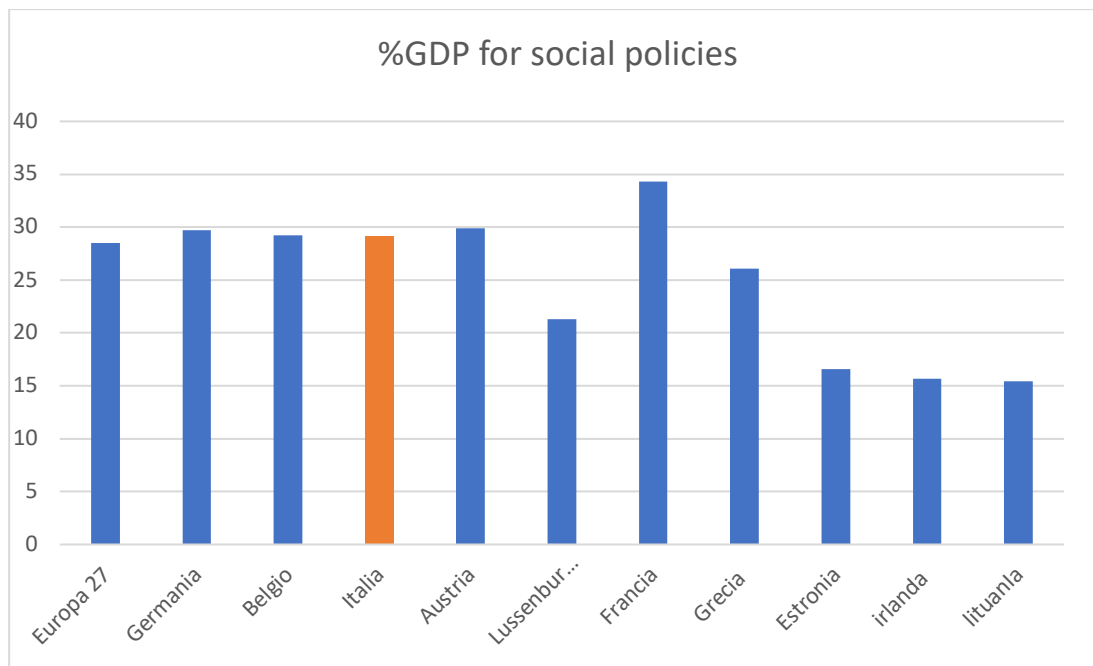


Figura 2: spesa per le politiche sociali in percentuale al PIL.  
Eurostat, 2016.

Ma il welfare state italiano soffre di un'ulteriore distorsione rispetto ad altri paesi europei, ovvero quello di natura distributiva. Infatti, si può notare un grande divario di protezione tra le diverse categorie occupazionali. Ferrera (2012) ne individua tre categorie:

- 1) I garantiti: sono i dipendenti dell'amministrazione pubblica e delle grandi imprese. Risultano essere i lavoratori più protetti.
- 2) I semigarantiti: rientrano in questa categoria i dipendenti delle piccole e medie aziende, lavoratori autonomi e atipici. Godono di protezioni e assistenza sociale, ma non allo stesso livello della categoria dei garantiti.
- 3) I non garantiti: i lavoratori dell'economia sommersa, in Italia ancora una porzione sostanziosa del mercato del lavoro. Non godono di protezioni sociali.

Queste distorsioni risultano essere dovute al fatto che il welfare in Italia si è consolidato sulla compresenza di uno schema previdenziale fortemente centrato sull'occupazione – in cui l'accesso alle misure di protezione sociale dipende dalla posizione nel mercato del lavoro e dal versamento dei contributi – e di uno schema universalistico limitato solo al campo della sanità. Tutti gli altri ambiti risultano essere basati su una logica di residualità degli interventi e sulla verifica dei mezzi dei singoli individui (Kazepov, Carbone 2007). Le politiche sociali, inoltre, si sono sviluppate in stretto collegamento con la logica politica della prima repubblica – 1948 al 1992 – imperniato sul pluralismo polarizzato, definito da Ferrera, Fargion e Jessuola (2012, 327) come la presenza di tanti partiti in cui viene individuata sia una forte contrapposizione tra destra e sinistra, che la presenza di partiti antisistema e, infine, una elevata polarizzazione ideologica. Tale pluralismo ha portato alla competizione politica, spingendo gli esponenti dei partiti a fare offerte di protezioni sociali insostenibili, al fine di avere il consenso dei votanti. Questo ha portato a particolari problemi di efficienza, efficacia ed equità dei servizi erogati, attivando un circolo vizioso volto a mantenere lo status quo e ostacolare il cambiamento istituzionale.

A partire dal 1992, in seguito allo scandalo di Tangentopoli, che portò a una delegittimazione del regime di partitocrazia distributiva, si può evidenziare la tendenza a creare politiche sociali di indirizzo maggiormente europeo, adoperando una distribuzione calibrata delle risorse tra i diversi gruppi sociali. Di particolare importanza risulta essere la relazione finale della commissione Onofri, nominata nel 1997, per valutare la compatibilità macroeconomiche della spesa sociale. La commissione individua due obiettivi da perseguire: ridurre le risorse destinate alla protezione delle classi medie per impiegarle nel rischio economico della disoccupazione e accrescere la protezione delle categorie più deboli. È dagli obiettivi della relazione finale che nasce la Legge Quadro 328/2000 mirando a superare la frammentazione dell'assistenza sociale promuovendo il benessere per tutti i cittadini, attraverso l'accesso omogeneo ai diritti sociali (Bifulco, 2005). Dunque, per rendere possibile il passaggio da un modello di welfare occupazionale a uno universalistico ci si attiene al principio di sussidiarietà verticale e orizzontale. Con principio di sussidiarietà si intende la distribuzione dei ruoli tra tutti gli attori coinvolti, in base alle loro conoscenze e competenze (Kazepov, 2007). Partendo dal principio di sussidiarietà verticale si vengono così a ridefinire i ruoli territoriali nelle politiche sociali:

- Allo Stato viene affidato il compito di garantire i diritti di cittadinanza, migliorando i livelli essenziali delle prestazioni socio-sanitarie.
- Alle regioni sono delegate le funzioni relative alla programmazione, coordinamento e indirizzo degli interventi e servizi sociali.
- Alle provincie vengono affidate le funzioni di co-partecipazione alla programmazione dei servizi sociali con i comuni e le regioni. Inoltre, eseguono attività di monitoraggio dei programmi di intervento sociale, la promozione di iniziative e attività di formazione.
- Ai comuni vengono delegate le funzioni di progettazione e realizzazione della rete locale dei servizi sociali, l'erogazione dei servizi e delle prestazioni economiche, l'autorizzazione e la vigilanza delle organizzazioni private e non profit che erogano servizi e prestazioni sociali.

Per quanto riguarda invece la sussidiarietà orizzontale si intende la collaborazione e integrazione fra i diversi ambiti delle politiche sociali, per impedire la sovrapposizione di competenze tra i diversi ambiti. Quindi promuovere una programmazione congiunta a livello locale fra enti pubblici ed enti privati. (Kazepov, Carbone 2007, 77). Infine, si può evidenziare come un'ulteriore volontà della Legge Quadro 328/2000 era quella di spostare il metodo di intesa di intervento statale per il benessere del cittadino da una visione "riparativa" – quindi intervento successivo alla manifestazione del cittadino dello stato di bisogno – a favore di un sistema di protezione attiva, al fine di prevenire il bisogno ed intervenire tempestivamente nelle situazioni di disagio. L'effettiva messa in pratica della Legge Quadro è stata impossibilitata dalla Legge di riforma costituzionale 3/2003, che ha concesso alle regioni competenza esclusiva in merito alle politiche sociali. Attualmente, lo Stato italiano tende ad indirizzare le sue politiche sociali verso una visione maggiormente europeizzata. Nonostante questa volontà, il welfare state italiano è ancora impostato su una visione principalmente occupazionale e individua nella famiglia il principale fornitore di assistenza al singolo individuo.

## **2.2 L'inserimento della cultura nelle politiche sociali**

### **2.2.1 Il secondo welfare e l'innovazione sociale**

Con l'inizio del nuovo secolo la società ha subito numerosi cambiamenti, dovendo affrontare problematiche che hanno scaturito nuovi bisogni. Il generale invecchiamento della società, le nuove relazioni all'interno dei nuclei familiari e un approccio nuovo al mondo del lavoro, hanno fatto sì che lo Stato di Benessere, come era stato inteso nel corso del Novecento, dovesse subire dei cambiamenti. Inoltre, la crisi economico finanziaria del 2008 ha obbligato gli Stati a sottoporsi a vincoli di bilancio sempre più stringenti, nel tentativo di diminuire il debito pubblico, portando ad effettuare ulteriori tagli sulla spesa sociale. È possibile individuare, dunque, tre forze principali a cui il welfare state è stato sottoposto nei primi anni Duemila: la prima forza è individuabile nei cambiamenti della società, sia nell'ambito sociodemografico che nell'ambito del lavoro e delle relazioni interpersonali. La crisi economica del 2008 viene identificata come la seconda forza, causando una diminuzione della ricchezza sia dello Stato che dei singoli cittadini. Infine, la terza forza a cui il welfare state è stata sottoposta, viene ricondotta alla necessità di eseguire un continuo controllo e rendicontazione degli investimenti nella spesa pubblica. In seguito alla crisi gli Stati hanno dovuto intraprendere un percorso di risuddivisione delle spese e degli investimenti – in particolare nell'ambito delle politiche sociali –, dal momento che la porzione di popolazione che necessitava di assistenza da parte dello Stato era aumentata esponenzialmente, in seguito all'aumento del tasso di disoccupazione. Se in alcuni Paesi europei, in particolare i paesi nordici, è stata perseguita una strategia di ricalibrazione tra i diversi ambiti di spesa pubblica – ovvero distribuendo in maniera equa le risorse per la spesa pubblica nei diversi ambiti di intervento –, l'Italia ha adottato un indirizzo di carattere sottrattivo (Ascoli, Ranci, Sgritta a cura di, 2015). Come evidenziato precedentemente, il welfare state italiano è basato sul modello occupazionale ed è caratterizzato da forti squilibri di investimento tra i diversi ambiti di assistenza sociale, alle politiche pensionistiche sono indirizzati la maggior parte dei fondi e degli investimenti, mentre una parte estremamente ridotta è destinata alle politiche riguardanti le famiglie e l'esclusione sociale. Come evidenziato da Ascoli, Ranci e Sgritta l'indirizzo di carattere sottrattivo attuato dall'Italia non mira a ricalibrare i finanziamenti, andando a redistribuire le risorse tra i diversi ambiti di politiche sociali, ma mira a tagliare i fondi di tutte le politiche sociali. Dunque, nonostante ci siano minori risorse a disposizione per gli interventi di assistenza sociale, permane il grande squilibrio tra i vari settori di

intervento. Da un lato, quindi, diminuiscono le risorse destinate all'assistenza sociale, dall'altro però il numero di cittadini che necessita dell'intervento dello Stato aumenta, essendo stati colpiti dalle conseguenze della crisi del 2008.

È in questo contesto che si viene a delineare il *secondo welfare*, in risposta alla crisi del *primo welfare state* (Ferrera, Maino, 2014). Queste due tipologie di welfare non devono essere considerate come due entità separate, ma come un'evoluzione dello stesso concetto. In un momento in cui lo Stato non riesce a fornire l'assistenza necessaria ai suoi cittadini entra in gioco il terzo settore, che mira a dare supporto sia alla popolazione che allo Stato, includendo, inoltre, nelle sue azioni gli ambiti di disagio sociale che il primo welfare aveva incluso parzialmente – o non aveva incluso – nelle sue politiche. Al fine di fornire una definizione e delimitare gli ambiti d'azione del secondo welfare è utile tenere in considerazione tre elementi che lo influenzano:

- 1) In primo luogo, bisogna considerare i nuovi bisogni dei cittadini, che si vengono a mutare con l'inizio degli anni Duemila, ma in maniera più sostanziale in seguito al 2008, e i nuovi attori che si candidano per risolverli e che si inseriscono nel – sempre più vasto - panorama delle politiche sociali.
- 2) In secondo luogo, il concetto di *social investment* che individua gli investimenti nel settore dell'educazione, della tecnologia e nella ricerca come fondamenti essenziali per creare una società più coesa e maggiormente competitiva ed attiva nel mondo del lavoro.
- 3) Infine, il concetto di innovazione sociale per portare innovazione nelle modalità di risoluzione dei problemi, attraverso la partecipazione attiva della società.

Questi tre elementi sono riconducibili alle cinque direttive individuate dall'Unione Europea nella *Strategia di Lisbona* del 2000 per riformare le politiche economiche e sociali, con lo scopo di creare una comunità estremamente competitiva sul mercato del lavoro, incrementando il capitale sociale e culturale. La Strategia evidenziava la nascita di nuovi bisogni sociali e la necessità, da parte dei sistemi di protezione sociali, di conoscerli e riconoscerli, individuando soluzioni per assistere al meglio i cittadini. Per fare ciò i Paesi devono aumentare l'erogazione dei servizi e diminuire i trasferimenti monetari. Dal momento



che è preferibile l'erogazione di servizi ai cittadini, l'Unione spinge per l'ideazione di soluzioni innovative per i problemi sociali e individua nello stimolo per lo sviluppo del capitale culturale dei singoli l'indirizzo da percorrere per creare maggiore coesione sociale. Infine, si ritiene più adeguato ragionare in termini di ciclo di vita del cittadino, al fine di garantire misure di previdenza sociale a qualsiasi fase della vita e a qualsiasi fascia sociale (Maino, Ferrera, 2013, 15). Quindi la *Strategia di Lisbona* individuava nel social investment e nell'innovazione sociale le due direttive principali per creare una comunità estremamente competitiva sul mercato del lavoro e, questo, avrebbe dovuto portare a una diminuzione del disagio sociale, incrementando non solo il capitale umano del singolo cittadino, ma anche la coesione sociale.

Essendo che il secondo welfare è una continuazione del primo, si evidenzia la necessità di eseguire una comparazione tra i due, al fine di individuare i punti di affinità e di differenza. Il primo welfare state, in Italia, individuava come punti fondamentali e centrali del proprio investimento nelle politiche sociali la protezione dai rischi della disoccupazione, malattia e forme di assistenza in età avanzata. Il modello su cui si basava era di tipo occupazionale, fornendo aiuto ed assistenza principalmente ai lavoratori dipendenti e alla sua famiglia. L'assistenza non era garantita attraverso l'erogazione di beni e/o servizi, ma attraverso l'erogazione di somme monetarie. Il secondo welfare state, invece, si rivolge a tutti i cittadini che necessitano assistenza. La modalità di supporto sviluppata mira ad essere incentrata maggiormente sulla prestazione di beni e/o servizi. Dal momento che i bisogni – e la società stessa – sono cambiati, una porzione sempre maggiore di cittadini richiede l'intervento e l'assistenza dello Stato, ma affinché i richiedenti vengano ascoltati si deve affiancare al ruolo dello Stato il terzo settore – si inseriscono in questa categoria associazioni intermedie e comunità informali, come associazioni di volontariato o associazioni culturali (Maino, Ferrera, 2013, 10). Riferendosi al diamante del welfare di Ferrera (figura 1) si può notare come i quattro ambiti che partecipavano attivamente al benessere del singolo – Stato, mercato, famiglia e terzo settore – fossero tutti distinti. Agendo indipendentemente l'uno dall'altro, ognuno aveva un ambito d'azione sul singolo cittadino. Ma con il progressivo spostamento verso il secondo welfare state, i quattro attori che agiscono per il benessere del singolo e della società tendono a sovrapporsi, andando a creare delle forme di collaborazione tra i diversi stakeholders, al fine di individuare soluzioni alle problematiche del singolo, tramite la condivisione di risorse temporali, economiche e materiali (figura 3). Proponendo,

di seguito, lo schema di Maino è possibile evidenziare come il ruolo dello Stato non venga ricoperto in toto dal terzo settore, ma come, anzi, si venga a creare una collaborazione tra tutti gli erogatori di servizi, al fine di soddisfare al meglio e aiutare tutti i cittadini che richiedono aiuto e assistenza.

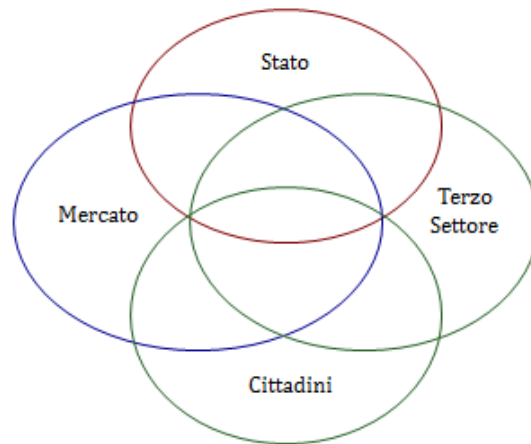


Figura 3: Maino, 2013. Primo rapporto sul secondo welfare in Italia, pagina 11

Aggiuntivo elemento di distinzione tra il primo e il secondo welfare, risiede nel fatto che quest'ultimo agisce per prevenire il disagio sociale. Se il primo welfare state si adoperava in seguito alla richiesta esplicita d'aiuto da parte del cittadino allo Stato, il secondo welfare mira a introdurre maggiori servizi alla persona – seguendo le direttive dell'Unione Europea – per migliorare il capitale sociale, culturale ed economico dei singoli cittadini, al fine di accrescere la condizione generale della società. Questi servizi rientrano nel campo della prevenzione e sostegno alla coesione sociale e vengono erogati principalmente da enti del terzo settore. Come evidenziato dalla *Strategia di Lisbona*, la volontà di attuare delle modifiche al welfare state, era scaturita dalla necessità che lo Stato agisse in maniera preventiva, in modo tale da fornire un livello di benessere generale a tutta la sua cittadinanza. Dunque, la *Strategia* riteneva che, tramite politiche volte ad accrescere il capitale culturale dei singoli, si mettesse freno al disagio sociale. Attraverso l'implementazione di politiche riguardanti l'istruzione e la formazione personale, lo Stato mirava a responsabilizzare i cittadini con una particolare attenzione nei confronti delle giovani generazioni (Golino, 2016). Pertanto, la *Strategia di Lisbona* voleva rispondere ai problemi sociali, mettendo in evidenza come il social investment potesse essere individuato come la strada per contrastare il disagio e l'esclusione sociale. Questa volontà era diretta al raggiungimento di un obiettivo più ampio, ovvero quello

di diventare l'economia più dinamica e competitiva al mondo, basandosi sulla conoscenza. Tale obiettivo voleva essere raggiunto entro il 2010, e si riteneva che questo sarebbe stato in grado di generare una crescita economica sostenibile, con una maggiore quantità e qualità di posti di lavoro, una migliore coesione sociale e maggior rispetto per l'ambiente. (Lisbon Strategy evaluation document, 2009, 1). Tuttavia, il documento di revisione emesso in seguito ai primi nove anni di lancio della strategia evidenzia come porre il focus sul miglioramento e sulla crescita economica in realtà non abbia portato a nessun progresso, né nello stile di vita dei cittadini né nel loro benessere. Questo è dovuto al fatto che, nonostante ci fosse stato un aumento nella percentuale di occupazione, alcuni gruppi rimanevano comunque esclusi dal mercato del lavoro, non avendo accesso a servizi per il miglioramento delle proprie conoscenze. Si è evidenziato, quindi, come la segmentazione del mercato del lavoro sia rimasto intatto e come si siano, in realtà, andate ad acuire determinate differenze sociali. Come evidenziato da Ciarini (2015), la società basata sulla conoscenza non è esente da dualismi, anzi la divisione tra coloro che – avendone i mezzi – si posizionano nella fascia di alta qualificazione – e conseguentemente alti redditi –, e coloro che – per mancanza di possibilità di accesso ai servizi, mancano di skills e conoscenze e – difficilmente riescono ad essere competitivi sul mercato del lavoro, si accentua maggiormente. Questo perché le politiche incentrate sul social investment prevedono una società passiva. Con questo si intende evidenziare come, lo Stato, durante il processo di policy making e, successivamente, erogazione di servizi e benefici ai cittadini, non interpellasse mai i cittadini a cui sono destinati tali servizi. Mancando delle esperienze dirette dei cittadini, i policy makers non possono conoscere concretamente ciò di cui la cittadinanza ha bisogno. Attraverso questa prima rivoluzione del welfare state, si mirava a un miglioramento delle conoscenze del cittadino, al fine di renderlo più competitivo sul mercato del lavoro, ma non si guardava a fornirgli strumenti di empowerment personale, attraverso i quali affrontare le problematiche della vita quotidiana.

Il progetto di innovazione delle politiche sociali attraverso il secondo welfare guarda a una partecipazione attiva del cittadino sia nella progettazione che nella programmazione di politiche, servizi e attività per contrastare il disagio e l'esclusione sociale. Al fine di creare azioni innovative – come sottolineato dalla *Strategia di Lisbona* – dal 2008 si fa riferimento al concetto di *innovazione sociale*, inteso come concetto più ampio in cui si possono

sviluppare e progettare politiche e azioni sociali per migliorare il benessere dei cittadini. Il concetto di innovazione ampliato all'ambito della solidarietà sociale è sostenuto dalla visione della Commissione Europea del 1995, la quale individuava l'innovazione come un fenomeno sociale (Golino, 2016). L'innovazione sociale è strettamente legata al concetto di comunità e di collaborazione-cooperazione tra cittadini e enti del terzo settore, dunque è fortemente connessa all'ambiente in cui si sviluppa e riesce a trovare soluzioni mirate ai problemi che principalmente affliggono la comunità. Si vengono a creare dei processi di innovazione che partono dal basso, identificati come bottom-up, che distinguono questa pratica dal social investment. Essendo idee e servizi creati direttamente dalla comunità che poi ne usufruirà, le caratteristiche di questi servizi saranno maggiormente mirati alle loro esigenze, sottolineando allo stesso tempo la tensione tra innovazione e dinamiche sociali. L'innovazione sociale è un concetto che è stato preso in considerazione sempre più a partire dal 2008, dal momento che si presentava la necessità di dare una risposta al disagio sociale attraverso metodi innovativi e a costi contenuti. Quindi con questo termine si vogliono indicare le metodologie che coinvolgono attivamente i cittadini nella progettazione e programmazione sociale, rendendoli partecipi alla creazione di beni e servizi che poi saranno indirizzati a loro e anche per favorire la coesione sociale tra gli individui della stessa comunità, i quali ritrovandosi a collaborare per risolvere un problema comune, creano nuovi legami relazionali, attraverso cui si instaurano dei cambiamenti duraturi nella persona. Dunque, si può affermare che il concetto di innovazione sociale contiene tutte le attività e le proposte di collaborazione che tentano di fornire risposte e soluzioni ai problemi presenti all'interno della comunità e della società, favorendo l'interazione tra gli individui. Risulta complesso fornire un'unica definizione che comprenda tutte le attività di innovazione sociale, poiché le diverse demarcazioni disponibili si concentrano su un particolare mezzo o fine dell'innovazione (Maino, Ferrera, 2017, 21). Il Bureau of European Policy Advisers (Bepa) fornisce la seguente definizione di innovazione sociale:

“Le innovazioni sono sociali sia in relazioni ai fini che ai mezzi. Si tratta di nuove idee (prodotti, servizi e modelli) che contemporaneamente soddisfano esigenze sociali (in modo più efficace delle alternative) e creano nuove relazioni sociali e collaborazioni. In altre parole sono innovazioni che non sono solo buone per la società ma migliorano anche la capacità della società di agire” (Bepa 2010, p. 33).

Viene messo in evidenza, attraverso questa definizione, come l'innovazione sociale venga definita tale se porta vantaggi alla società, non solo tramite la creazione di beni e servizi, ma anche grazie alla creazione di un know-how comune riguardante i problemi legati all'esclusione sociale. Le collaborazioni svolgono un ruolo essenziale nella definizione di innovazione sociali poiché, come evidenziato dal Bepa, si può parlare di tale pratica solo se è utilizzata intenzionalmente, tramite l'applicazione di metodologie di collaborazione che mirano a rispondere ai problemi sociali. Con l'utilizzo dell'innovazione sociale si vuole, inoltre, andare a creare una comunità più coesa, e instaurare forme di cooperazione tra cittadini, enti del terzo settore e attori istituzionali che lavorano a livelli diversi, affinché questi enti prendano atto dei problemi che affliggono la società direttamente dai diretti interessati. In questo modo si può concorrere a modificare gli strumenti di policy e le forme di governance riguardanti problematiche sociali. Quindi - come evidenziato da Maino e Ferrera - l'innovazione sociale non svolge solo il ruolo di creatore di legami, ma è uno strumento potente per modificare le strutture di welfare.

Ulteriore risultato che viene ottenuto tramite la messa in pratica dell'innovazione sociale è l'empowerment dell'individuo. Infatti, attraverso la collaborazione con altri enti gli individui della comunità acquisiscono conoscenze e competenze per agire prontamente contro le necessità e le esigenze dettate dall'esclusione sociale. Quindi attraverso la collaborazione i singoli cittadini acquisiscono conoscenze che vanno a modificare in maniera permanente le sue conoscenze, favorendo in questo modo l'aumento del proprio capitale sociale e culturale e portando, alla fine, a un miglioramento della società.

Come evidenziato in precedenza, gli interventi di innovazione sociale sono vari ed eterogenei tra loro. Una classificazione delle possibilità di intervento è stata eseguita dall'Unione Europea nel report *Empowering people, driving change* (2011), in cui vengono identificate tre categorie d'azione per l'innovazione sociale:

- 1) Le azioni che rispondono alle esigenze pressanti della società ma che non vengono prese in considerazione dal mercato. Queste azioni sono rivolte a gruppi sociali particolarmente vulnerabili a cui il mercato non rivolge le proprie azioni.

- 2) Iniziative che rispondono a problemi più ampi della società e in cui il confine tra problema sociale e problema economico è offuscato. Azioni indirizzate a tutta la società, come ad esempio la Croce Rossa.
- 3) Azioni che mirano a cambiare comportamenti e valori dei cittadini e della società. Sono azioni di sensibilizzazione a problematiche che ricadono su tutta la società e hanno il ruolo di rimodellarla. Per esempio programmi di sensibilizzazione al problema dell'inquinamento ambientale.

Nonostante l'innovazione sociale sia stata percepita come uno strumento per combattere e risollevarsi dalla crisi economica e per migliorare la società, si sono comunque individuate delle barriere e degli ostacoli all'implementazione di questa pratica. In primo luogo la natura contro i rischi delle amministrazioni, ed essendo l'innovazione pubblica una azione tendenzialmente pericolosa – in quanto non si conosce con esattezza l'esito finale – le amministrazioni provano una sorta di previdenza. In secondo luogo è possibile evidenziare come in Europa le istituzioni tendano a risolvere una problematicità alla volta, inserendo le conoscenze e le competenze in cluster chiusi e a sé stanti. In questo modo la comunicazione tra i singoli individui e le amministrazioni viene a mancare, dal momento che si è sviluppata una propensione alla risoluzione individuale dei problemi. Concentrandosi su problemi singoli non si potrà giungere a una cooperazione tra ambiti e settori diversi, per di più la messa in comune di conoscenze risulterà quasi impossibile. Dunque, dal momento che ci si basa su tale visione, anche le capacità delle persone risultano essere frammentarie e le conoscenze prevengono uno sviluppo integrato delle soluzioni. Nonostante le barriere per l'attuazione dell'innovazione sociale e le varie problematiche nel metterlo in pratica, questa è un'attività che si è rivelata essere utile, poiché permette al welfare di apprendere, adattarsi e migliorarsi. In aggiunta, offre soluzioni efficaci a problemi sempre più persistenti nella società contemporanea. Con gli anni gli Stati hanno compreso l'importanza della collaborazione e della progettazione con i cittadini e con gli enti del terzo settore, lasciandogli sempre più spazio decisionale e di azione.

### 2.2.2 Il ruolo della cultura nella diminuzione dell'esclusione sociale

Come precedentemente evidenziato l'esclusione sociale è un concetto multidimensionale, inteso come un processo dinamico congiunto a uno stato, che impedisce all'individuo di prendere parte attivamente alla vita politica, sociale ed economica del suo paese (ECCOM, 2003, 5). La definizione fornita dall'ECCOM – European Centre for Cultural Organisation and Management – include tutti gli ambiti in cui un cittadino può fare esperienza di esclusione sociale, ed essere, dunque, privato dei suoi diritti di cittadinanza. Gli ambiti che sono stati individuati come principali fautori dell'esclusione sociale sono quello economico, sociale, politico e culturale – inserito da Sandell nel 1998. L'aspetto economico si traduce in mancanza di risorse economiche e finanziarie per soddisfare i bisogni essenziali dell'individuo, non garantendogli uno stato di benessere adeguato. L'aspetto sociale implica l'esclusione dell'individuo dalla vita della comunità all'interno del quale è inserito, arrecandogli perdita di autostima e dignità. L'aspetto politico interessa la perdita dei diritti politici ed umani, escludendo i cittadini dai processi decisionali e, quindi, alla marginalizzazione degli stessi. L'esclusione culturale, infine, individua le barriere d'ingresso ai servizi culturali, vedendoli principalmente come dei beni e servizi per le élite piuttosto che essere un mezzo di aggregazione e di inclusione sociale. L'unione di questi quattro ambiti porta il cittadino a subire dei problemi relazionali. Quindi, il concetto di esclusione sociale non si riferisce esclusivamente a una suddivisione ineguale delle risorse o a una mancanza di queste, ma si riferisce a problemi relazionali causati dalla mancanza di risorse o dall'impossibilità di accesso ai beni e servizi forniti dallo Stato. L'esclusione sociale, inoltre, può essere presente a vari livelli della società, toccando sia il singolo individuo e la sua famiglia, comunità o intere aree geografiche (Jermyn, 2001).

L'ampliamento del concetto di esclusione sociale e la sua differenziazione dal concetto di povertà – con il quale si intende una mancanza di risorse grazie al quale accedere a beni e servizi di prima necessità – è dovuta a un cambiamento di identificazione del concetto di benessere dell'individuo, spostando l'attenzione da un concetto puramente fisico a un focus che interessasse sia l'ambito fisico che quello mentale. Con il concetto di benessere, pertanto, si guarda sempre meno al possesso e utilizzo di beni materiali, ma al consumo di beni simbolici che mirano ad aumentare il capitale culturale e umano del singolo cittadino. Come sostenuto da Amartya Sen (citato da Russo 2017) il benessere non può più essere inteso

meramente in termini di welfare, di prestazioni di cui una persona può godere, ma deve essere inteso come *well-being*, ovvero riuscire a convertire i beni e le risorse, le prestazioni ottenute dallo Stato in qualità di vita soddisfacente (Russo, 2017). Essendo che uno degli ambiti di esclusione sociale concerne l'ambito culturale, ed essendo stato riconosciuto da diversi accademici il ruolo fondamentale che l'arte e la cultura svolgono contro l'esclusione sociale – si veda la revisione della letteratura eseguita da Jermyn (2001) e Hughes (2005) – sono stati progettati, sia da parte di singoli individui che da parte dello Stato, delle azioni e dei programmi mirati per contrastare l'esclusione sociale attraverso l'arte e la cultura.

La cultura è stata identificata come strumento per contrastare il disagio sociale poiché, come evidenziato da Sacco e Zarri (2004), è uno strumento che incrementa il capitale culturale del singolo e fortifica l'identità della comunità e il senso di appartenenza a questa. Attraverso la cultura il cittadino mette in atto un processo di costruzione della propria identità, aumentando la propria autostima e incrementando le competenze comunicative. Si ritiene di interesse sottolineare come i programmi culturali e artistici, per essere identificati come progetti rivolti all'inclusione sociale, devono contribuire attivamente a dei cambiamenti all'interno della società. Non è, dunque, sufficiente che i programmi siano volti a diminuire le barriere d'accesso alla cultura, portando le esperienze artistiche in contesti in cui l'arte e la cultura non sono presenti – ad esempio spettacoli teatrali in quartieri periferici dove non sono situati teatri, ma i quali spettacoli sono completamente slegati dalla comunità di cittadini – senza però poi attivare dei percorsi integrazione comunitaria (Jermyn, 2001, 4). Quindi attraverso l'attivazione di programmi culturali ed artistici intesi di inclusione sociale, si viene a creare un maggiore senso di comunità in quanto si viene a delineare un'identità comune che rafforza il senso di appartenenza e i legami interpersonali. Aumentando il senso di appartenenza tra gli individui che costituiscono la comunità, si incrementa l'integrazione sociale e lo sviluppo economico locale. Si può quindi affermare che, come evidenziato da Hughes in *Doing the arts justice* (2005), le arti possono portare metodi e approcci innovativi per alleviare i problemi nei contesti di disagio. Tale procedimento può avvenire grazie alla capacità di queste azioni di cambiare l'individuo a livello personale, in maniera decisiva. Attraverso la creazione di percorsi specifici basati sulla conoscenza e sulla ricerca del contesto in cui vengono eseguiti, gli operatori sono in grado di fornire delle attività che vadano a interrogare ed affrontare direttamente uno o più problemi che affliggono la comunità. L'analisi proposta



da Hughes analizza azioni svolte in contesti di criminalità giovanile, ma è possibile estendere le conclusioni anche a tutti gli ambiti di intervento sociale da parte dell'arte e della cultura. Si è andato a evidenziare come il coinvolgimento diretto degli individui in attività artistiche porti ad un miglioramento individuale, incrementando sia la volontà di lavorare in gruppo, che l'autostima degli individui e la concezione che hanno di sé e degli altri. Inoltre si è potuto evidenziare lo sviluppo di competenze trasversali – come abilità comunicative, la cooperazione e la capacità di accettare la visione altrui – in seguito alla partecipazione attiva a pratiche artistiche e culturali. L'influsso che l'arte e la cultura portano per contrastare l'esclusione sociale, pertanto, non è prettamente diretta ad aumentare la quantità di risorse disponibili ai singoli individui. In tal senso, l'obiettivo che si propongono i progetti artistici non è quello di intervenire nel settore economico e politico dell'esclusione, ma mira a implementare le competenze personali degli individui che compongono la comunità. In questo modo - anche se gli outcomes sono strettamente personali e individuali – le capacità acquisite si trasformano, durante un arco temporale prolungato, in competenze che possono risultare utili per contrastare ulteriori aspetti dell'esclusione sociale. Jermyn (2001), argomentando tale teoria, evidenzia come le capacità comunicative acquisite dai partecipanti e una maggiore autostima di sé stessi, possa portare a una migliore possibilità di aver successo in un colloquio di lavoro. Di conseguenza non solo è avvenuto un cambiamento a livello individuale e una maggiore coesione a livello comunitario, ma si vengono ad accrescere le possibilità di uscita dal contesto di esclusione economica e politica. Il ruolo della cultura nella battaglia contro l'esclusione sociale è principalmente diretto al singolo, mirando a migliorare sia la visione che l'individuo ha di sé stesso, sia creare dei legami duraturi tra i vari componenti della comunità, evidenziando come l'esperienza del singolo possa essere condivisa da più persone.

Il ruolo rilevante che ricopre la cultura e l'arte nella lotta all'esclusione sociale è ulteriormente sottolineata dal Consiglio europeo, avvenuto nel dicembre del 2017. In tale occasione è stato ribadito l'importanza sociale ed economica delle attività artistiche e culturali, in particolare per la creazione di una cittadinanza attiva. Attraverso la creazione di quest'ultima, in aggiunta, è possibile attivare un processo di cambiamento, sia nel singolo individuo che nella comunità intera. Al fine di confermare e fornire rilevanza a tale visione del valore sociale ed economico dell'arte e della cultura, nella proposta per la nuova agenda

europea per la cultura (2018), si individua l'utilizzo della pratica culturale al fine di promuovere processi di inclusione sociale, come uno dei principali obiettivi da perseguire. In tal senso, pertanto, viene riconosciuta l'utilità della cultura nel processo di diminuzione dell'esclusione sociale. Questo perché, attraverso la partecipazione attiva ad esperienze artistiche, è possibile sorpassare le barriere – intellettuali e/o fisiche – che impediscono il coinvolgimento di tutti i cittadini. Dal momento che la cultura è riconosciuta come uno strumento che può portare innovazione sociale e, di conseguenza, modificare le strutture di welfare, al fine di garantire il benessere per tutti i i cittadini, è stata rilevata la necessità di creare un metodo di collaborazione tra le istituzioni e gli enti operanti nel terzo settore. Al fine di affrontare questa problematica – in collegamento con l'agenda per la cultura del 2007 – è stato creato il progetto *Voices of culture* tramite il quale si incoraggia la collaborazione tra le amministrazioni pubbliche e gli operatori artistici e culturali. Per far avvenire tale cooperazione, il progetto individua delle tematiche sociali e chiede ad esperti degli stati membri di partecipare a delle attività di brainstorming, durante le quali avviene un confronto sugli strumenti utilizzati per il processo di policy making e si condividono esperienze di good practice. In questo modo può avvenire uno scambio di informazioni tra i diversi stati membri, perseguendo obiettivi di inclusione sociale. Nonostante l'Unione Europea abbia riconosciuto più volte l'importanza della cultura – al fine di innescare dei processi di cambiamento nella società – il suo effettivo potere è comunque limitato, dal momento che le decisioni riguardanti l'utilizzo della cultura spettano ai singoli Stati Membri. Pertanto è possibile evidenziare come l'Unione Europea svolga un ruolo di suggeritore per quanto riguarda l'implementazione delle politiche nazionali, ma, parallelamente, cerca di rafforzare tale posizione attraverso il finanziamento di progetti e di ricerche volte a fornire hard evidences dell'impatto dell'arte e della cultura sulla popolazione e società (Commissione Europea 2018).

### 2.2.3 L'inserimento della cultura nelle politiche sociali

Come evidenziato nel paragrafo precedente, la cultura svolge un ruolo importante per favorire l'inclusione sociale. Nonostante il riconoscimento unanime della sua funzione, il suo utilizzo da parte delle istituzioni e l'inserimento nelle politiche sociali è recente. Guardando al quadro generale dell'Unione Europea l'importanza a livello sociale della cultura viene riconosciuta solo in seguito al 1993, anno in cui viene inserito l'articolo 128 nel Trattato

Unico dell'Unione Europea. Il suddetto articolo prevedere l'obbligo di rispettare la diversità culturale tra i vari Stati membri e di creare cooperazione tra essi attraverso scambi culturali. Si evidenzia, quindi, come la cultura possa essere utilizzata per aumentare la conoscenza che si ha di altri popoli e che questa conoscenza porta a una maggiore cooperazione e solidarietà all'interno dell'Unione.

Il ritardo nel riconoscimento del ruolo fondamentale della cultura per creare unità e cooperazione a livello comunitario è avvenuta dal momento che la creazione dell'Unione Europea è basata su una concezione politica e su una realizzazione di un'unità economica. La concezione di creare un'unione di Stati basandosi anche sullo scambio culturale non era presente né nei Trattati di Roma del 1957, con i quali si forma la Comunità Economica Europea (CEE) e la Comunità Europea dell'energia atomica (Euratom), né nell'Atto Unico del 1987 – attraverso il quale si completa il processo di costruzione del mercato libero interno e si avvia la formazione del primo nucleo di unione politica. È evidente come, attraverso tali accordi, si perseguano i due obiettivi principali che avevano dato avvio alla creazione dell'UE: la costruzione di un'unione economica e politica. Come evidenziato da Reding (2000), per creare questo legame sono stati riconosciuti valori comuni in tutti gli Stati, come il valore della democrazia e della libertà. Nonostante questo, circoscrivere e definire in modo unitario la cultura degli Stati che si apprestavano a far parte dell'Unione Europea risultava essere un processo complesso, dal momento che l'identità culturale dei cittadini si fondeva con l'identità nazionale e, proprio perché l'Unione Europea si fondava su principi economici e politici, quando è emersa la volontà di orientarsi verso una creazione di una comunità culturale, si è riscontrato come i cittadini si percepissero principalmente come acquirenti all'interno del mercato libero, piuttosto che cittadini dell'Unione Europea. Nel 1999 con il trattato di Amsterdam, rientra tra gli obiettivi comunitari la lotta contro l'esclusione sociale. Con il trattato di Lisbona e, successivamente, con il Piano Europa 2020 si introduce l'obiettivo di una crescita sostenibile e intelligente della popolazione, attraverso politiche nazionali che mirino alla diminuzione dell'esclusione sociale attraverso l'implementazione dell'istruzione e dei bisogni primari dei cittadini supportati dallo Stato.

In seguito alla spinta istituzionale di creare dei piani per la crescita sostenibili e intelligente della popolazione, sostenuta anche nel Consiglio di Nizza (2002) – durante il quale l'unione

Europea ribadisce l'importanza di inserire tra gli obiettivi a livello nazionale e comunitario la lotta all'esclusione sociale – nascono i Piani d'azione nazionali per l'inclusione sociale (PAN). Gli Stati membri devono presentare i PAN ogni due anni alla Commissione Europea, in modo tale che l'implementazione delle attività e dei programmi politici per conseguire la diminuzione dell'esclusione sociale siano monitorati costantemente, evidenziando se siano in linea con l'agenda politica dell'UE. Alla Commissione spetta il ruolo di revisione e controllo delle politiche messe in atto. Successivamente pubblica periodicamente le "Relazioni congiunte sulla protezione sociale e inclusione sociale", con l'obiettivo di diffondere le diverse pratiche degli Stati membri. Inizialmente nei PAN del 2001-2003 e 2003-2005 non era presente un diretto riferimento all'utilizzo attivo della cultura come strumento per contrastare l'esclusione sociale, ma, nella maggior parte dei casi ci si riferisce alla cultura come parte integrante dei servizi a cui tutti i cittadini devono avere accesso. Come evidenziano Bodo e Da Milano (2004), una delle principali motivazioni per cui la cultura non era presente nei PAN può essere ricondotta alle linee guida indicate per la loro redazione. Queste, infatti, si concentravano principalmente sulla sfera occupazionale e assistenziale, omettendo la sfera dell'arte e della cultura. In seguito alla continua esclusione della cultura intesa come policy per contrastare l'esclusione sociale, venne commissionata dalla Direzione Generale per l'Occupazione e gli Affari Sociali della Commissione Europea uno studio comparato delle politiche sociali nei diversi paesi membri. I risultati della ricerca evidenziano come la maggior parte dei Paesi analizzati ammette che la cultura – all'interno delle politiche per l'inclusione sociale – ricopre un ruolo estremamente marginale, dal momento che gli stessi Ministeri della Cultura hanno come obiettivo la salvaguardia e la tutela del patrimonio, piuttosto che la fruizione attiva dell'arte e della cultura da parte dei cittadini – di particolare interesse risulta essere il caso italiano, in cui all'art. 9 della Costituzione si dichiara che lo Stato ha il compito di tutelare il patrimonio culturale. Ulteriore elemento evidenziato dalla ricerca, è la concezione di esclusione sociale – ancora fortemente ancorata al concetto di esclusione economica e occupazionale – la quale traslascia gli ambiti di esclusione sociale e relazionale, culturale e di accesso ai servizi. L'omissione di determinati ambiti di esclusione sociale è dovuta al fatto che i gruppi di cittadini a cui i PAN si riferiscono fanno rientrare la cultura tra le priorità basse o inesistenti, mentre lavoro e accesso ai servizi di base, quale la sanità, rientrano tra le priorità più elevate. La ricerca si conclude affermando che, nonostante si riconosca l'impossibilità momentanea di creare delle

agende condivise tra politiche sociali e culturali, si ritengono comunque di fondamentale importanza per la diminuzione dell'esclusione sociale. Per permettere l'inclusione di tali pratiche nelle politiche sociali volte alla diminuzione dell'esclusione e del disagio, si evidenzia – nella ricerca – la necessità di creare degli indicatori di misurazione e valutazione del ruolo delle pratiche culturali in contesti di disagio sociale (Gordon, 2004). Bodo e Da Milano (2004), in contrapposizione, non auspicano a una creazione di un'agenda condivisa tra politiche sociali e politiche culturali, ritenendo che le esperienze calate dall'alto, attraverso un processo top-down, di inclusione sociale attraverso programmi culturali svolgano un ruolo principalmente di facciata, e non di un vero e proprio processo di inclusione sociale della comunità. Le accademiche individuano, pertanto, alcune considerazioni affinché la cultura venga inclusa maggiormente nelle politiche sociali con scopi effettivamente umanitari, e non propagandistici:

- Mappatura, valutazione e diffusione delle esperienze bottom-up per fornire un modello guida e aumentare la sensibilizzazione dei policy makers.
- Individuare delle linee guida nazionali e locali che possano essere seguite dagli attori coinvolti nei processi di inclusione sociale.
- Sviluppare dei percorsi di formazione per acquisire competenze specifiche dei settori sociali e culturali.
- Creare dei metodi valutativi riconosciuti a tutti i livelli per legittimare il ruolo della cultura nell'esclusione sociale.

In seguito a un maggior riconoscimento del ruolo della cultura contro l'esclusione sociale e un ampliamento di quest'ultimo concetto, si sono venute a sviluppare maggiori politiche in cui si trova la cooperazione tra cultura e policy. Tale collaborazione, con gli anni, è stata maggiormente sviluppata nell'ambito della riqualificazione urbana e dello sviluppo della comunità – si vedano, ad esempio, i programmi sostenuti dai Fondi Europei “Soziale Stadt” in Germania, “Urban Renewal Programme” nel Regno Unito, “Nuovi Committenti” a Torino Mirafiori Nord – integrazione degli immigrati e dei rifugiati – si veda il programma Europa Creativa, il quale mira a sostenere progetti culturali per l'integrazione di rifugiati e migranti – reinserimento nella comunità di carcerati e tossicodipendenti – si veda il patto di intesa tra Ente Teatrale Italiano (ETI) e il Ministero di Giustizia del 1996 per l'inserimento delle pratiche teatrali in carcere. Contemporaneamente però, si ritiene necessario evidenziare come, alcuni dei progetti programmatici in cui si utilizza la cultura in contesti di disagio

sociale – come è stato anche evidenziato in *Quaderni dell'osservatorio. Periferie, cultura e inclusione sociale* – siano caratterizzati da un taglio socioculturale, utilizzando la cultura in modo strumentale e puntando raramente alla trasformazione istituzionale del contesto in cui avvengono i progetti, per dare avvio a processi di lungo termine efficaci per l'integrazione e rigenerazione culturale (Bodo, Da Milano, Mascheroni, 2009). L'inserimento della cultura all'interno delle politiche sociali ha creato tre orientamenti di policy, nei quali si individua l'esclusione sociale sotto diversi punti:

- 1) Policy per sviluppare l'accesso alla cultura: riguardano l'ampliamento dell'accesso al maggior numero di cittadini cercando di eliminare le barriere d'accesso, siano esse economiche, culturali e/o fisiche. In questo contesto l'esclusione culturale viene percepita come una impossibilità di accedere ai servizi culturali, dunque si cerca di facilitare l'accesso a tutti i gruppi di cittadini. Queste policy però spesso erano create in seguito a una spinta di tipo paternalistico, cercando di imporre una cultura unica a coloro che ne sono estranei, senza tenere in considerazione la varietà di culture che formano una comunità.
- 2) Policy per l'utilizzo strumentale della cultura attraverso la quale ottenere risultati socioeconomici: si vengono ad individuare determinate situazioni di disagio economico e sociale e si creano dei programmi ad hoc per superarle e affrontarle. Questo specifico utilizzo della cultura è particolarmente presente nei progetti di riqualificazione urbana. In questo contesto Evans e Shaw (2004) individuano tre utilizzi della cultura. Il primo utilizza la cultura come catalizzatore di innovazione, quindi la cultura viene impiegata al fine di attirare ulteriori forme di investimento sul territorio (per esempio le città Capitali della Cultura utilizzano questa occasione anche per effettuare una riqualificazione del territorio). La seconda modalità vede la cultura completamente integrata nel piano d'azione per la rigenerazione urbana ed è affiancata da altre attività riguardanti il contesto in generale. Infine, la terza opzione vede la cultura relegata a un ruolo marginale e secondario nel piano principale di rigenerazione urbana.
- 3) Policy per l'inclusione/democrazia culturale: vede la necessità di dare pari opportunità a tutti i cittadini di esprimersi, soprattutto rivolgendosi agli individui a rischio di esclusione. La prima volta che è stato utilizzato il concetto di democrazia culturale risale alla conferenza di Helsinki del 1972, durante la quale si è posto

l'accento sull'importanza del processo bottom-up per la democratizzazione della cultura, in opposizione ai processi top-down. Attraverso questo concetto si ricerca il coinvolgimento diretto e attivo della cittadinanza, non solo, dunque, come pubblico passivo, ma come creatore di cultura.

Questi tre modelli di policy possono essere rappresentati attraverso lo schema creato da Bodo (2004), nel quale si individua una interdipendenza tra tutti e tre i modelli di policy (figura 4). Attraverso il seguente schema, Bodo intende evidenziare come questi tre ambiti d'azione siano strettamente interconnessi tra loro, ma contemporaneamente, le stesse organizzazioni culturali devono diventare più inclusive e partecipative, nel caso in cui vogliano perseguire un obiettivo di inclusione sociale.

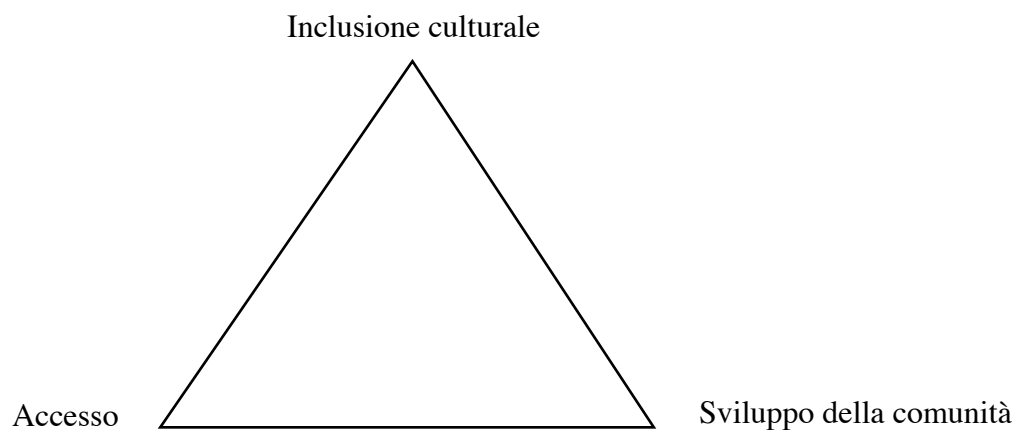


Figura 4, modelli di riferimento per l'unione tra cultura e politiche sociali. (Bodo, 2004 155)

Se a livello nazionale italiano l'inserimento della cultura nelle politiche sociali presenta ancora qualche problema, discorso completamente diverso è invece a livello locale, dove si presentano numerose azioni culturali bottom-up rivolte a favorire un processo di inclusione sociale e di creazione di una comunità. Numerose ricerche hanno dimostrato che il livello ideale per la progettazione e la programmazione sociale sia a livello locale, dal momento che risulta essere questo il livello ottimale per entrare in contatto con la comunità, conoscere le sue esigenze e le problematiche che l'affliggono. Partendo da tale conoscenza risulta, pertanto, possibile creare dei progetti ad hoc, progettati al fine di affrontare le complicazioni

presenti nella comunità stessa. A livello nazionale, invece, è stato evidenziato come risulti essere di maggior efficacia la creazione e la successiva divulgazione, di linee guida che le organizzazioni culturali devono seguire per creare progetti di inclusione sociale. Ne è esempio l'Italia che, in assenza di una cornice istituzionale a livello nazionale, la quale favorisca l'inclusione di pratiche culturali nelle politiche sociali, a livello locale sono presenti numerose pratiche innovative rivolte all'inclusione sociale. Questo dimostra che è possibile avere un connubio tra questi due ambiti, ma manca un disegno d'insieme, leggi organiche che indirizzino questi interventi e che permettano un ulteriore sviluppo di tale ambito Bodo (2004).

L'inserimento della cultura nelle politiche di welfare ha portato alla creazione del concetto di welfare culturale, identificato da Sacco (2017) come il processo di inclusione appropriata ed efficace di processi di produzione e diffusione dell'arte e della cultura all'interno del sistema di welfare. Dunque, tali processi diventano parte integrante dei servizi socio-assistenziali e sanitari forniti dalla pubblica amministrazione, che sono indirizzate al garantire ai cittadini delle forme di cura e accompagnamento adeguate al superamento di problematiche connesse alla salute, all'invecchiamento, alla disabilità, all'integrazione sociale e – in generale – a tutte quelle problematiche in cui si riscontra la necessità e il dovere da parte dello Stato di fornire assistenza e tutela sociale. Alla base del welfare culturale è possibile individuare tutte quelle ricerche che individuano nella partecipazione attiva all'arte e alla cultura un riscontro di benessere individuale, empowerment e coesione sociale.

Le pratiche che rientrano nel concetto di welfare culturale non sono individuabili nella categoria di animazione culturale, o in quelle attività che mirano a portare la cultura in ambienti disagiati, ma sono quelle esperienze in cui si usano i processi e i meccanismi artistici e culturali al fine di assistere i singoli individui che si ritrovano in contesti di disagio fisico, morale o sociale. L'obiettivo di tali pratiche è quello di dare avvio a dei processi di cambiamento personale e, contemporaneamente, fornire degli strumenti e delle competenze che permettano di proseguire tali cambiamenti anche al di fuori dell'esperienza artistica. Ampia importanza nell'ambito del cultural welfare è data alla prevenzione e alla promozione di stili di vita sani, guardando alla salute non solo attraverso una prospettiva meramente fisica ma anche mentale. In tal senso si vuole andare a formare una connessione tra mente e corpo, che permette di superare gli ostacoli e le prove della vita quotidiana e reagire positivamente



agli stimoli esterni. Sacco (2017) ribadisce, ulteriormente, l'importanza della cooperazione tra enti locali ed enti istituzionali, poiché, solo in seguito a tale collaborazione è possibile creare e progettare dei programmi duraturi, che al momento risultano difficilmente realizzabili a causa di mancanza di risorse economiche e finanziarie. Al fine di creare tale cooperazione viene evidenziata nuovamente la necessità che le pratiche culturali risultino essere supportate da un'ampia base di ricerche e valutazioni, affinché risulti possibile dimostrare – attraverso hard evidences – l'impatto positivo che la partecipazione attiva ai processi artistici e culturali scaturiscono sull'individuo. In questo modo si auspica l'inserimento – sempre più rilevante – delle esperienze artistiche nel sistema di welfare.

## Capitolo 3

### ESPERIENZE ITALIANE DI TEATRO SOCIALE

#### **3.1 Esperienze di progettualità autonoma**

##### 3.1.1 Teatro Due Mondi e il laboratorio teatrale *Senza Confini*.

Il gruppo Teatro Due Mondi (TDM) nasce nel 1979 a Faenza, fondato dal regista Alberto Grilli, l'attrice Angela Pezzi e l'attore Renato Valmori, che ancora oggi formano il nucleo del TDM. Il gruppo – termine che Alberto Grilli preferisce utilizzare rispetto a quello di compagnia teatrale, poiché sottintende la collaborazione e l'uguaglianza di tutti i partecipanti alla creazione dell'evento teatrale – è nato in seguito all'esperienza di laboratorio teatrale portata avanti durante gli anni delle scuole medie e condotto dal loro professore di italiano. Grilli, nell'intervista effettuata dalla sottoscritta (Appendice 1), descrive la prima esperienza teatrale come una forma estremamente tradizionale di teatro, durante la quale il professore assumeva il ruolo di regista, esigendo un'attenta analisi del copione e dei personaggi. In seguito agli anni delle scuole medie è avvenuta la scissione tra il numeroso gruppo di studenti che partecipava all'attività e il professore. Una parte degli studenti rimase fedele al professore-regista mentre l'altra sentiva la necessità di allontanarsi dal fondatore di questa esperienza, percependolo come una figura paterna rispetto al quale staccarsi per trovare la propria identità. Dagli anni Ottanta la scena teatrale di Faenza e Bologna inizia ad animarsi, presentando personalità internazionali come Pina Bausch ed Eugenio Barba. Grazie alla scena teatrale internazionale i partecipanti del TDM iniziano a sperimentare linguaggi espressivi nuovi, andando alla ricerca della loro poetica personale. Grilli afferma che l'estetica che si è andata a sviluppare negli anni può essere identificata sotto la categoria di teatro popolare, dal momento che esce dai contesti tradizionali per scendere in strada. Il teatro che realizzano è radicato nelle tradizioni ma riesce a parlare un linguaggio universale, teso a cogliere gli aspetti e le esigenze della società contemporanea.

Dalla necessità di entrare in contatto con la cittadinanza e rispondere alle esigenze della società nasce il progetto con le ex operaie dell'OMSA. Nel 2010 la Golden Lady decide di

spostare la fabbrica con sede a Faenza in Serbia, seguendo il progetto di dislocamento delle fabbriche produttive in Paesi dove la mano d'opera era meno cara, per aumentare i ricavi di vendita. Lo spostamento della produzione portò al licenziamento di 239 operaie, le quali si ritrovarono senza lavoro e senza un aiuto. Solo in seguito a lunghe trattative tra l'azienda e i sindacati, le operaie vennero messe in cassa integrazione e, successivamente, 150 vennero assunte nella fabbrica che prese il posto della Golden Lady. La volontà del TDM, pur sapendo di non poter dare un aiuto finanziario o legale alle operaie, era di fare da cassa di risonanza per la loro storia. Chiedendo alle operaie di partecipare a un laboratorio teatrale non volevano trasformarle in attrici, anzi volevano che rimanessero loro stesse e che raccontassero la loro storia con rabbia attraverso il teatro. Il TDM riteneva fondamentale che la storia dell'OMSA fosse raccontata tramite la voce e le esperienze delle operaie perché, in questo modo, agli occhi del pubblico, la narrazione non sarebbe risultata inventata o romanzata, ma si sarebbe potuto percepire la rabbia e la delusione delle protagoniste. Nonostante l'iniziale diffidenza delle operaie, un gruppo accettò di partecipare e da questa collaborazione nacque il progetto *Al lavoro!*, che vedeva il coinvolgimento di alcune operaie, il TDM e il Théâtre de l'Unité – teatro francese specializzato nel teatro di strada e nel lavorare con non-attori. Attraverso un percorso laboratoriale, la volontà era di portare la protesta delle operaie nel contesto cittadino, non solo quindi avendo l'occasione di mostrare la propria storia in un ambito più ampio, ma presentarla a delle persone che – anche se abitavano nel luogo in cui erano accadute queste vicende –, non erano direttamente toccate da quest'ultime. Il termine del progetto risultò in una azione teatrale nella piazza di Faenza, in cui una fila di persone composta dalle ex operaie, attori e collaboratori del TDM sfilarono vestite con tute di color rosso, mimando i gesti che per più anni avevano ripetuto quotidianamente. Il corteo si snodò per tutto il centro città creando un forte impatto visivo ai passanti. Da questo momento il gruppo di operaie che porterà avanti le azioni teatrali prenderà il nome di *Brigate Teatrali OMSA*, e gireranno per gran parte dell'Italia, portando la loro protesta a un numero sempre maggiore di persone.

Con l'esperienza delle Brigate il TDM inizia a lavorare con i non-attori, individuando nella motivazione profonda di far conoscere la loro storia l'elemento di forza per un'azione teatrale. Parallelamente i fondatori del TDM sono a conoscenza del fatto che non possono fornire molto ai non-attori, se non fare da cassa di risonanza per le loro esperienze e fornire strumenti per accrescere la loro autostima. Infatti, la volontà del TDM di lavorare con le ex

operaie dell'OMSA era quello di sostenere la loro causa, aiutandole con i mezzi a loro disposizione (Caiazzo, 2018).

Il progetto successivo con i non-attori inizia nel 2011 con dei ragazzi rifugiati dalla Libia. Tale esperienza nasce in seguito alla richiesta esposta da Rita Pezzi – parente dell'attrice del TDM Angela Pezzi, e impiegata presso il Consorzio Europeo per la Formazione e l'Addestramento Lavoratori (C.E.F.A.L.) – al gruppo teatrale. Pezzi chiese di presentare uno spettacolo teatrale al C.E.F.A.L., dove in quel momento – in seguito all'emergenza migratoria che era scoppiata in quegli anni – venivano accolti diciannove ragazzi provenienti dalla Libia. La volontà iniziale di Pezzi era quella di fornire un momento di svago ai rifugiati, al fine di fornirgli un momento di allegria e spensieratezza. Il TDM, dopo essersi interrogato su quanto effettivamente fosse utile portare uno spettacolo teatrale fine a sé stesso, propose a Rita Pezzi di svolgere un laboratorio teatrale con i ragazzi, dalla durata di un anno. Inizia quindi il *Progetto Rifugiati*, seguendo come modello l'esperienza intrapresa con le ex operaie dell'OMSA. Il *Progetto Rifugiati* prevedeva la collaborazione tra i 19 ragazzi ospiti al C.E.F.A.L., gli attori del TDM, volontari e le partecipanti delle *Brigate Teatrali OMSA*. In un primo momento, come anche per il progetto con le operaie, i migranti si rivelarono essere diffidenti al prendere parte al progetto, non riuscendo a capire esattamente di che cosa trattasse. Inoltre, si presentavano ulteriori problemi quali quello della lingua e l'aver una concezione completamente diversa di teatro rispetto a quella proposta dal TDM, intendendolo nella forma più classica possibile e vedendo negli esercizi teatrali che gli venivano proposti la completa mancanza di senso. Come evidenziato però da Grilli e dagli altri componenti del TDM (Bongi, 2013), lo scopo finale di questo laboratorio non era la creazione di uno spettacolo - che comunque avvenne con la rappresentazione finale intitolata *Dalle onde del mondo*, a cui presero parte tutti i partecipanti del progetto - ma era quello di creare una comunità intorno a questi ragazzi, farli sentire accolti e parte di una comunità, non solo durante le ore del laboratorio ma anche al di fuori, invitandoli a cene e attività extra-laboratoriali. Alla conclusione del progetto nel 2011, in accordo con i partecipanti, si decise di proseguirlo ed estender la partecipazione a tutti i rifugiati che si trovavano sul territorio tra Bologna, Faenza e Ravenna e la cittadinanza locale. Il nome del laboratorio che prese avvio nel 2012 - e prosegue tutt'oggi - è *Senza Confini*, aperto a tutti, gratuito e senza la

necessità di iscriversi. Chiunque voglia, ogni giovedì, può prendere parte al laboratorio entrando a far parte della grande comunità che si è venuta a creare intorno a questo progetto. Come era avvenuto nell'esperienza svolta in collaborazione con le operaie dell'OMSA, anche nel progetto *Senza Confini* il gruppo di non attori che mette in atto le azioni teatrali assume un nome, chiamandosi *Carovana Meticcias*. A partire dal 2012 il laboratorio *Senza Confini* e le azioni teatrali in strada eseguite dalla *Carovana Meticcias* hanno preso parte a progetti sovvenzionati e promossi dalla Regione Emilia-Romagna, dal Comune di Faenza, dalla Provincia di Ravenna e sono risultati vincitori di svariati progetti europei. Ad esempio, la partecipazione al progetto *Lo straniero: invasore, ospite o cittadino?* con lo scopo di eliminare, attraverso una vasta gamma di esperienze e attività, i pregiudizi nei confronti dei migranti. La *Carovana Meticcias*, in questa occasione, allestì in diversi punti strategici della città di Faenza dei punti di racconto, nei quali i migranti, con il sostegno degli attori del TDM, raccontavano la loro storia e la loro esperienza per arrivare in Italia. Nel 2018 il Teatro Due Mondi è risultato vincitore capofila del progetto europeo *Mauerspringer*, insieme a gruppi teatrali provenienti da Germania, Francia, Spagna e Serbia. Il bando era stato promosso dalla Regione Emilia-Romagna, coerentemente agli obiettivi del *Programma triennale degli interventi di promozione e sostegno della Cittadinanza Europea*. Il nome del progetto significa "saltatore di muri", termine che veniva utilizzato a Berlino per indicare le persone che cercavano di oltrepassare il muro che divideva Berlino Est da Berlino Ovest. Il tema, estremamente contemporaneo, vista la continua nascita di nuovi muri sia fisici che mentali – come il muro tra Messico e Guatemala, tra Stati Uniti e Messico, tra Israele e Gerusalemme, il muro mentale e ideologico che si è andato a creare in seguito alla Brexit o in seguito al Decreto Sicurezza emanato dall'ex ministro dell'interno Matteo Salvini. Il progetto prevedeva di svolgere a Faenza un festival di teatro di strada, incentrato sulla tematica delle divisioni e come superare e abbattere i pregiudizi che dividono le persone. Proprio per distruggere questi muri il Teatro Due Mondi ha inserito tra le attività il laboratorio *Senza Confini* aperto a tutta la cittadinanza, per combattere i muri dei pregiudizi attraverso l'arte e la cultura. Lo spettacolo finale, proposto in collaborazione con i non-attori di *Senza Confini*, si intitolava *Come crepe nei muri*, spettacolo che mirava a creare delle brecce nei muri eretti dall'ignoranza, attraverso la cultura, l'arte e la conoscenza.

L'importanza del lavorare con i non-attori, secondo il TDM, è data dal fatto che la storia che viene narrata attraverso il teatro è personale e vera e il pubblico, non percependoli come attori professionisti ma come gente comune, riesce a entrare in empatia con le loro vicissitudini e ascoltarle, comprenderle e imparare da esse. Le loro storie vengono ricordate e da queste si genera conoscenza, al fine di dare avvio al processo di integrazione tra i cittadini. Se le narrazioni delle vite personali assumono un ruolo di insegnamento perché entrano a far parte del mondo artistico, allo stesso tempo l'arte si avvicina ed entra nella vita dei cittadini, nella loro quotidianità, imponendogli di guardare e di ascoltare le storie di chi arriva da lontano. Le azioni teatrali svolte dalla *Carovana Meticcias* non sono pubblicizzate, avvengono nel centro città, nelle piazze o nelle strade, in mezzo al mercato della domenica mattina. Sta al non-pubblico decidere se proseguire la sua giornata senza farsi toccare dalle vicende o se fermarsi, assistere, guardare, imparare e diventare pubblico a tutti gli effetti. Anche se il cambiamento è momentaneo e non implica necessariamente una modifica nel lungo termine nel comportamento e negli ideali dei cittadini, l'entrare in contatto – anche se momentaneamente – con la performance artistica implica per un periodo breve, un cambiamento nello stato delle persone. Dunque, anche se risulta limitato, l'incontro può generare riflessione e, di conseguenza, conoscenza. Benché momentaneo, questo cambiamento può dare avvio a un processo di eliminazione dei pregiudizi che si sono venuti a formare nei confronti dei migranti. La scelta di portare le azioni teatrali in strada, e non in contesti istituzionalizzati del teatro, è scaturita dalla realizzazione che attraverso questo contesto sia possibile raggiungere un bacino di utenza completamente diverso ed estraneo a tali esperienze. Se lo spettacolo teatrale della *Carovana Meticcias* fosse limitato all'ambiente del teatro, come sottolinea Grilli, il pubblico che andrebbe a vederlo avrebbe già degli ideali condivisi con il gruppo teatrale, avrebbe una predisposizione positiva all'argomento dell'integrazione sociale e migrazione. Portandolo in strada, invece, la cittadinanza è sorpresa e deve decidere se assistere o andarsene. È un'azione di istruzione dei cittadini, per farli incontrare con realtà che altrimenti non avrebbero mai conosciuto o da cui si sarebbero distaccati e allontanati. Quindi attraverso questa azioni teatrali il TDM cerca di favorire i processi di integrazione sociale, andando ad alleviare le situazioni di esclusione in cui vivono i ragazzi migranti. Il teatro è inteso dal TDM come “luogo di relazione e formazione comunitaria” (Teatro Due Mondi, 2019), proprio perché attraverso le loro azioni forniscono conoscenza al pubblico e danno avvio a un processo di creazione di legami. Parallelamente,

l'esperienza di *Senza Confini* ha un grande valore per i ragazzi migranti. Come evidenziato da Grilli, inizialmente i ragazzi immigrati sono sorpresi che qualcuno vada da loro per proporgli un'attività dedicata e indirizzata a loro e alla loro felicità. Inoltre, tramite questa esperienza hanno la possibilità di incontrare persone italiane e avere un primo approccio con la lingua e la cultura. Oltre a creare una rete di conoscenze e una comunità all'interno dei quali i ragazzi migranti sono inseriti, sentendosi meno esclusi dal nuovo contesto in cui vivono, le esperienze delle *Carovane Meticce* e gli spettacoli che si producono – come ad esempio la rappresentazione intitolata *La Tempesta*, con cui il TDM ha vinto il bando MigrArti 2018 – creano autostima nei partecipanti, un senso di empowerment e di soddisfazione personale. Come evidenziato da diversi studi – si veda la ricerca eseguita dall'Unione Europea (2017) in relazione al ruolo che le arti e la cultura giocano per promuovere il dialogo interculturale - le attività artistiche e culturali possono promuovere l'integrazione sociale di gruppi esclusi, come i migranti, poiché, oltre a rafforzare le capacità personali dei singoli, li rendono parte attiva della vita culturale della comunità e creano connessioni e relazioni tra i diversi cittadini.

Ad oggi, però, risulta impossibile analizzare e valutare l'effettivo impatto che il progetto *Senza Confini* ha avuto sulla vita dei migranti e della comunità di Bologna e Faenza. Questa impossibilità è dovuta a diversi fattori. In primo luogo, diversi partecipanti al progetto si sono dovuti trasferire, al fine di cercare un lavoro o di ricongiungersi con la propria famiglia, pertanto il campione di analisi risulta essere incompleto, dal momento che la parte principale di questo progetto non potrebbe essere presente nell'analisi. Inoltre, mancano sia dati quantitativi – infatti i dati non vengono tenuti poiché non è richiesta un'iscrizione al laboratorio, ma basta presentarsi nel luogo di svolgimento all'orario indicato - sia metodi di valutazione delle attività laboratoriali. Si può comunque affermare che, in generale, l'impatto è positivo, poiché il Teatro Due Mondi è riuscito a portare avanti il proprio lavoro per otto anni – l'unica interruzione è stata dovuta all'emergenza sanitaria del Coronavirus. Nonostante con gli anni sia stato finanziato dalle istituzioni e sia stato vincitore di bandi regionali e europei, *Senza Confini* è nato dalla volontà del Teatro Due Mondi per aiutare e fornire sostegno alle persone immigrate, che si trovano in situazioni di disagio e di difficoltà, quasi come se fosse un'azione politica per ribellarsi alle mentalità sempre più estremiste che si sono venute a succedere in Italia. Nella homepage del sito del Teatro Due Mondi viene

posta la domanda “a cosa serve il teatro?” e la risposta che forniscono è “ [...] Incontrare e raccontarsi, cercando risposte nella vita quotidiana, nelle persone, incrociando sguardi”. Da tale risposta è possibile individuare la poetica e la mission che guida l’elaborato del TDM, ovvero individuare nella pratica teatrale lo strumento per avvicinare le persone, abbattere i pregiudizi e imparare dalle esperienze altrui. Il progetto *Senza Confini* è riuscito a creare un ambiente in cui lo scambio e l’interazione tra persone ha dato avvio a un processo di integrazione sociale dei migranti nel tessuto cittadino, creando, ogni anno, un luogo di cultura e di apprendimento.

### 3.1.2 Il progetto *Arrevuoto*.

Il progetto *Arrevuoto* nasce nel 2005 per volontà di Roberta Carlotto - direttrice del Mercadante Teatro Stabile di Napoli dal 2007 al 2008 - in seguito alla lettura del libro *Napoli comincia a Scampia* pubblicato da L’Ancora del Mediterraneo. Il libro d’inchiesta evidenziava la difficile situazione che il quartiere periferico stava vivendo, essendo diventato campo di battaglia della Camorra. In particolare, il libro analizza la situazione che gli abitanti di Scampia devono affrontare, e sottolinea come gli aiuti dalle amministrazioni pubbliche siano spesso disordinati, casuali e non duraturi nel tempo. Il progetto nasce, pertanto, dalla volontà di creare un progetto che possa dare sollievo ai cittadini e che sia duraturo nel tempo. *Arrevuoto* parte con il sostegno del Teatro Mercadante e vuole mettere in comunicazione i diversi settori che compongono la città di Napoli. Viene coinvolto nel progetto Marco Martinelli del Teatro delle Albe di Ravenna per portare il metodo teatrale, consolidatosi a partire dal 1991, della non-scuola. Il metodo si basa sul gioco e sullo svuotamento del testo teatrale dai dialoghi, piuttosto che l’insegnamenti e la lettura puntuale del copione, lasciando ampio spazio all’improvvisazione dei ragazzi ma soprattutto al gioco. Il teatro viene visto come strumento ludico, attraverso cui sudare, divertirsi e creare amicizie. Altra associazione coinvolta nella creazione del progetto è Chi Rom e Chi No, nata nel 2002 a Scampia con l’obiettivo di creare integrazione e legami tra la comunità italiana e la comunità rom del quartiere.

L’obiettivo del progetto *Arrevuoto* era quello di coinvolgere i ragazzi e gli adolescenti di quartieri diametralmente opposti, sia come posizione geografica nella città, sia come status



sociale dei cittadini che li vivono, al fine di abbattere i muri dei pregiudizi e far nascere nuove amicizie. La parola “arrevuoto” in dialetto napoletano significa “mettere sotto sopra”, “rigirare”, “rivoltare”, “scuotere dalle fondamenta”. Quindi, come si può evidenziare dal significato della parola, il progetto si pone l’obiettivo di scardinare i punti fermi di un’ideologia culturale che separa i quartieri in classi sociali, vuole rivoltare e mettere sotto sopra tutte le credenze su cui si basa l’esclusione sociale che vede i cittadini dei quartieri periferici come persone estranee, che non possono essere partecipi della vita culturale della città, al fine di avviare un processo di integrazione tra gli abitanti dei diversi quartieri. La volontà di sradicare i pregiudizi è evidente anche dalla scelta dei quartieri in cui *Arrevuoto* viene messo in atto. Il primo anno i due quartieri scelti erano quello di Scampia e il quartiere del centro, coinvolgendo i ragazzi delle scuole più prestigiose di Napoli – liceo classico Antonio Genovesi, liceo scientifico Elsa Morante e scuola media Carlo Levi – e i ragazzi del quartiere di Scampia – sia ragazzi italiani che i ragazzi rom, all’interno dell’associazione Chi Rom e Chi no. Inizialmente il progetto *Arrevuoto* era stato pensato come un progetto triennale, ma parallelamente alla conclusione del triennio, la necessità di proseguire tale esperienza si è fatta sentire e, pertanto, il progetto è proseguito effettuando dei cambiamenti e degli adattamenti necessari per al fine di creare permettere la sopravvivenza di *Arrevuoto*.

Dal 2005 il progetto si struttura in diversi laboratori, sparsi nei vari quartieri e condotti da guide, che – a fine anno – si incontrano creando uno spettacolo di insieme. Oltre all’obiettivo di integrazione sociale e di crescita personale, *Arrevuoto* persegue anche un piccolo obiettivo di riqualificazione urbana, riuscendo in un primo momento a far aprire l’Auditorium di Scampia e a utilizzarlo sia per le prove che per lo spettacolo finale. L’auditorium rientra tra le tante costruzioni che costellano il sud Italia mai portate a termine e mai utilizzate. Dunque, non solo si dà avvio a un processo di integrazione sociale, ma inizia anche un processo di riacquisizione degli spazi urbani da parte dei cittadini. Nel 2011 *Arrevuoto* si trasforma da progetto del Mercadante Teatro Stabile ad associazione con il nome *Arrevuoto. Teatro e pedagogia* e stabilisce diverse collaborazioni, non solo con lo Stabile ma anche con il Museo Madre, il Napoli Teatro Festival, Teatro delle Albe di Ravenna e un folto gruppo di attori e musicisti. Con gli anni il loro metodo si è andato distanziandosi dal metodo della non-scuola, con cui era nato, per seguire la necessità di crescita e di cambiamento richieste dal progetto, per avvicinarsi a una realtà inclusiva sempre più ampia. Il metodo della non-scuola, con cui

venivano portati avanti i laboratori teatrali, si trasforma seguendo i diversi input emersi dai primi anni progettuali. Essendo che il progetto si è sempre più rivolto a una realtà partecipativa di creazione del percorso laboratoriale, il metodo utilizzato tutt'oggi viene indicato come "Only connected", basandosi sulla collaborazione diretta tra giovani, scuole e associazioni, per riflettere su tematiche estremamente contemporanee e fornire ai partecipanti non solo strumenti di empowerment e crescita, ma anche, e soprattutto, metodologie per affrontare e riflettere su temi contemporanei ed esprimere la propria opinione.

Nella pratica il progetto crea dei laboratori dalla durata di sei mesi, durante i quali si procede alla creazione dello spettacolo finale. Inizialmente i diversi gruppi di laboratorio procedono individualmente alla creazione del proprio progetto finale. Alla conclusione del percorso laboratoriale tutti i gruppi collaborano per procedere al percorso di unione dei diversi elaborati, al fine di creare una rappresentazione finale. Lo spettacolo che ne deriva - chiamato Movimento - viene presentato nelle scuole della città, nei teatri e - in diverse occasioni - in festival teatrali nazionali. Le guide - coloro che indirizzano il percorso laboratoriale e la creazione del movimento - sono coordinate da Maurizio Braucci - il quale ha sostituito Marco Martinelli nella direzione artistica del progetto in seguito alla conclusione del primo triennio. Il testo su cui si lavora è scelto in precedenza dalle guide - basandosi anche sugli interessi mostrati dai ragazzi durante i laboratori - ma si sviluppa durante il percorso prendendo spunto dagli argomenti di discussione che emergono con i partecipanti. Tale approccio è messo in atto poiché il principio su cui si basa il metodo "Only connected" è che la creazione dello spettacolo può avvenire solo se tutti ne prendono parte attivamente. I testi che vengono scelti sono classici - ad esempio il primo movimento si basava sul testo di Aristofane *La Pace* - e vengono adeguati alla situazione contemporanea, evidenziandone il peso culturale e sociale attuale - alcuni esempi di Movimenti che sostengono tale affermazione possono essere riscontrati nel Movimento XIV, con lo spettacolo *Tutti contro tutti*, attraverso il quale è stata affrontata la tematica dell'immigrazione e dell'odio razziale, oppure il Movimento XV, anche se non è potuto esser messo in scena a causa della crisi sanitaria di Coronavirus, che affrontava la tematica dell'emergenza climatica. Elemento utilizzato di frequente nelle rappresentazioni finali è il dialetto napoletano, il quale risulta essere un aspetto fondamentale dell'identità. Il dialetto, infatti, viene identificato come radice e casa, svolgendo il compito di accomunare tutti i partecipanti, individuando un elemento in

comune indipendentemente dalla classe sociale o dal quartiere in cui si vive (De Marco, 2019). Attraverso l'utilizzo di questo strumento si contestualizza maggiormente l'esperienza teatrale, rendendo ancora più evidente – soprattutto al pubblico – che gli argomenti trattati negli spettacoli non devono essere relegati al mondo dell'arte, ma devono essere discussi nel mondo reale. In questo modo il dialetto non solo crea identità ma fa anche da ponte tra il teatro e gli abitanti di Napoli.

Potrebbe apparire, come anche evidenziato da Carlotto (2005), che l'intervento sociale di un ente istituzionale sia effettuato per “lavarsi la coscienza”, donando - come se fosse carità - progetti culturali per cercare di rivitalizzare il territorio. Invece Carlotto, dal primo comunicato stampa che annunciava l'inizio del progetto, ribadisce che fare teatro a Scampia non è un atto di carità. La volontà da parte dei creatori, e successivamente anche delle guide e di tutti gli enti che ne hanno preso parte, di creare qualcosa di duraturo e di formativo è evidente dalla costanza con cui il progetto è stato portato avanti. Dal 2005 *Arrevuoto* non è mai stato interrotto, coinvolgendo persone e enti in un numero sempre maggiore. La passione per il teatro è stata trasmessa ai ragazzi – i quali sono passati da 70 il primo anno a 250 il terzo –, inoltre si può notare come i laboratori siano stati diffusi in quasi tutti i quartieri di Napoli, permettendo, in questo modo, un'integrazione orizzontale sempre più forte tra i ragazzi, che anno dopo anno abbattano i muri della discriminazione e dei pregiudizi. Dopo quindici anni dal primo movimento gli effetti positivi di integrazione e di empowerment per i partecipanti sono evidenti. Analizzando alcune delle testimonianze dei ragazzi – presenti come brevi video su Youtube del canale dell'associazione – si può notare l'effetto positivo di *Arrevuoto*. Una delle prime testimonianze è di Antonio, il quale ha iniziato a partecipare al progetto nel 2011 e dichiara che sia stata l'unica attività a riuscire a farlo stare tranquillo e sereno, lontano dalla negatività e dalla distruzione del quartiere di Scampia. Altri ragazzi descrivono il progetto come un luogo sicuro dove essere sé stessi ed esprimere le proprie opinioni, fare amicizia e incontrare persone che diventano una famiglia a tutti gli effetti. In queste brevi interviste emerge come *Arrevuoto* sia stato – e sia tutt'oggi – fondamentale per la cittadinanza e per i ragazzi, riuscendo a vedere delle strade alternative oltre a quelle offerte da Scampia o - più in generale - dai quartieri periferici di Napoli. È un progetto che attraverso il gioco e la pratica artistica forma i giovani, fornendogli strumenti per aumentare la propria stima e renderli consapevoli delle proprie capacità. Poter partecipare attivamente alla

creazione di uno spettacolo teatrale e, successivamente, recitarne una parte risulta essere un'esperienza di grande crescita. Questa, pertanto, non solo offre la possibilità di sentirsi parte di un grande progetto, ma ha la capacità di rendere i partecipanti consapevoli delle proprie abilità intrinseche e di mostrare sogni che in precedenza non erano stati presi in considerazione, come afferma uno dei giovani attori che prendono parte al laboratorio nel quartiere di Bagnoli. Oltre a incoraggiare l'amicizia e aiutare i ragazzi ad abbattere i pregiudizi, *Arrevuoto* fornisce anche strumenti per imparare un lavoro. Il progetto risulta essere un percorso non solo di pedagogia, ma anche di formazione lavorativa, visibile nel caso di molti dei partecipanti alla prima edizione nel 2005, che oggi risultano essere alcuni dei registi teatrali coinvolti attivamente per la creazione dei Movimenti (Martinelli, 2012)

Nonostante la conclamata riuscita del progetto, è possibile evidenziare alcune problematiche, riguardanti principalmente questioni economiche e finanziarie. Nell'intervista diretta da Martinelli a Braucci nel 2012 – dunque all'inizio del passaggio da progetto dipendente dal Teatro Stabile Mercadante ad associazione indipendente – quest'ultimo evidenzia sia come i fondi da parte del Mercadante non fossero più certi, sia come i rapporti con le istituzioni sia andato con il tempo a diminuire. Inizialmente *Arrevuoto* era apparso di grande interesse per gli stakeholders, culminando con la visita del Presidente della Repubblica (De Marco, 2019), ma, successivamente, Comune e Regione hanno sempre più diminuito i finanziamenti, non solo economici ma anche di beni e servizi – come ad esempio impedendo l'utilizzo dell'Auditorium di Scampia per le prove e la messa in scena dei Movimenti. Tra il 2011 e il 2012, in aggiunta, è avvenuto il cambio di giunta sia regionale che comunale, imponendo un grande taglio ai finanziamenti rivolti alla cultura. Braucci sottolinea l'importanza che riveste il riconoscimento istituzionale e politico sia del progetto sia dell'utilità dei fondi pubblici diretti a esperienze artistiche e culturali sul territorio. In tal senso, durante l'intervista, si è sottolineato come il progetto *Arrevuoto* non sia rivolto a effettuare una ricerca artistica ed estetica. L'obiettivo che viene perseguito risulta essere quello di creare cooperazione e collaborazione tra i diversi gruppi di adolescenti attraverso la partecipazione attiva all'arte e alla cultura. Pertanto la mission di *Arrevuoto* è di promuovere l'integrazione tra le diverse parti della città, favorendo la creazione di network e collaborazioni tra le diverse realtà che abitano Napoli – come la collaborazione con l'associazione Chi Rom e Chi No e con le altre compagnie teatrali nate in contesti di disagio, come il gruppo “Teatri Possibili”, nato in un

centro di igiene mentale – al fine di innescare un cambiamento. *Arrevuoto* è quindi un progetto di teatro sociale che parte dal basso, per i ragazzi e tutta la cittadinanza, con l’obiettivo di aiutare – attraverso l’utilizzo delle pratiche teatrali – a uscire dalla realtà di esclusione e di disagio in cui molti di quei ragazzi si trovano. Gli operatori non solo garantiscono una guida artistica, ma anche una guida morale per mettere in atto processi di crescita e di autodeterminazione, processi di empowerment e di cooperazione sociale.

### 3.1.3 La Casa di Asterione e il progetto *MeTe*

Nel 2013 l’Associazione Minimo Teatro di Ascoli Piceno crea il laboratorio di teatro sociale *MeTe*, con l’obiettivo di creare uno spazio in cui persone disabili e normodotate possano collaborare, attraverso gli strumenti dell’arte. L’associazione Minimo Teatro nasce nel 1989 e opera nel settore dello spettacolo, didattica e cultura seguendo il principio di partecipazione democratica alle attività di produzione artistica, in condizioni di parità e uguaglianza. Da sempre crea spettacoli e progetti artistici di impatto sociale, cercando di favorire l’inclusione sociale e il miglioramento individuale. Nel 2013 l’associazione dà vita al progetto *MeTe – Abili Equilibri d’Arte* laboratorio di teatro sociale attraverso il quale si coinvolgono persone disabili e normodotate. L’evento che ha fatto scaturire la necessità di creare un laboratorio espressamente di inclusione sociale può essere fatto risalire alla richiesta di Alessia, ragazza disabile, di partecipare a uno dei laboratori teatrali dell’associazione. In seguito alla prima lezione gli attori e Alessia hanno dovuto affrontare una problematica che non avevano preso in considerazione: la forma laboratoriale classica utilizzata dall’associazione non permetteva la partecipazione attiva e inclusiva di ragazzi diversamente abili. Come evidenziato da Roberto Paoletti – presidente de La Casa di Asterione – (Appendice 2), questo fu un momento estremamente difficile per l’associazione, la quale aveva sempre ritenuto di svolgere attività inclusive e accessibili a tutti. Da quel momento nasce la volontà e la necessità di creare una forma di laboratorio teatrale che permettesse a tutte le persone, indiscriminatamente, di parteciparvi. Nasce quindi *MeTe*, laboratorio di teatro sociale per l’inclusione e la cooperazione tra persone normodotate e persone disabili. Il nome del laboratorio può essere letto in due modi, che entrambi sottolineano le finalità del progetto: in primo luogo può essere letto come “mete”, evidenziando come la meta da raggiungere sia l’eliminazione della distinzione tra persone normodotate e persone diversamente abili. A sostenere tale visione

Paoletti evidenzia come, nella pratica artistica, qualsiasi persona risulti essere diversamente abile rispetto alle altre. Ognuno, infatti, possiede idee, pensieri e qualità intrinseche che lo distinguono dall'altro e portano alla messa in atto di approcci differenziati rispetto allo stesso problema. In secondo luogo, ulteriore possibilità di lettura del nome *MeTe* è "Me e Te". Con questa lettura si vuole sottolineare la cooperazione e l'inclusione che si vuole venire a creare con il progetto. Si è insieme a creare qualcosa e insieme si raggiungono le mete prefissate. L'obiettivo del progetto, pertanto, non è quello di creare un laboratorio esclusivamente per ragazzi disabili, escludendoli ulteriormente dalla cittadinanza e dalla pratica artistica, ma evidenziare come abilità differenti possano essere messe in risalto attraverso l'arte e la cultura. Con il progetto *MeTe*, dunque, si vuole evidenziare come l'elemento di disabilità, che nella società viene percepita come elemento di derisione, esclusione e discriminazione, in realtà sia una possibilità di accrescimento e di apprendimento per tutti i cittadini. Nel 2015 il progetto *MeTe* si trasforma nella Associazione culturale *La Casa di Asterione*, la quale garantisce la continuazione del progetto in forma più estesa. La mission dell'associazione e del progetto, come dichiarato da Roberto Paoletti è:

"l'integrazione di persone con disabilità e normodotate, che si incontrano condividendo percorsi di formazione artistica in cui viene offerta loro la possibilità di apprendere elementi e tecniche di base delle varie discipline."  
(Paoletti, 2018)

La volontà di abbattere i pregiudizi e di limitare l'esclusione sociale per i disabili è presente anche nel nome stesso dell'associazione. Come spiegato sul sito web, Asterione, il Minotauro di Creta, è il primo escluso sociale che la mitologia greca ci presenta, essendo stato recluso nel labirinto di Cnosso, per volontà del re Minosse, come vendetta nei confronti della moglie. Il labirinto assume la dimensione di casa da cui però è impossibile uscire. Nella visione dell'Associazione il ruolo di Asterione ricopre da tutte le persone che sono escluse dalla vita sociale e culturale della loro comunità e il labirinto è la loro vita. Il filo rosso di Arianna viene interpretato come la via di uscita dal labirinto, per entrare a far parte della comunità. Nella visione dell'Associazione il filo rosso rappresenta l'arte e la cultura. La pratica artistica fornisce strumenti di empowerment al singolo individuo, che potrà utilizzarli nella vita di tutti i giorni per affrontare le problematiche quotidiane. Contemporaneamente, l'arte risulta essere uno strumento utile anche per il resto della comunità, attraverso la quale è possibile abbattere i pregiudizi riguardanti la disabilità, che individuano le persone disabili come

incapaci nelle relazioni e nella collaborazione. Il progetto *MeTe*, pertanto, individua l'uso dello strumento cultura per far emergere i punti di condivisione tra i diversi individui. Viene posto l'accento sugli aspetti di condivisione e di uguaglianza, piuttosto che su quelli di differenza, favorendo la creazione di legami e amicizie vere basate sull'equità e sulla parità.

Gli obiettivi del progetto *MeTe* – fino a qui descritti – possono, quindi, essere così riassunti:

- Eliminazione dei pregiudizi diffusi che vedono le persone diversamente abili come oggetti di assistenza e dare avvio a una mentalità diffusa che riconosce il valore insito in ogni diversità.
- Integrare le persone con disabilità all'interno della vita culturale della cittadinanza, considerandole come soggetti di cittadinanza attiva.
- Offrire l'opportunità a tutti i cittadini di sperimentare con l'arte e con il teatro.
- Aiutare i partecipanti a sviluppare la creatività e la propria espressione artistica. Aiutarli a scoprire il loro potenziale artistico negli abiti della rappresentazione scenica come la recitazione, la danza, la musica e il canto.
- Rendere accessibile delle esperienze artistiche e formative, aggreganti e di socialità alle persone disabili, a loro tendenzialmente precluse.
- Far sì che, attraverso questa esperienza, i normodotati che ne prendono parte siano maggiormente sensibili rispetto alle problematiche di esclusione sociale che riguardano le persone diversamente abili, al fine di porsi alla pari con loro e creare insieme un percorso di inclusione sociale. (Paoletti, 2018).

Attraverso il laboratorio teatrale si vuole creare una comunità e, contemporaneamente, un'identità di gruppo in cui le persone si possano rispecchiare. Se l'identità di gruppo ha connotati positivi, sarà più facile che le persone diversamente abili che ne prendono parte si riflettano in tali caratteristiche. Di questo modo la concezione che hanno di loro stessi, la loro autostima e le loro competenze, accrescono e migliorano. Quindi *MeTe* vuole fornire degli strumenti sia ai normodotati che ai diversamente abili di migliorare la fiducia in loro stessi e fornirgli strumenti di empowerment. Da un lato vuole fornire le competenze e le conoscenze necessarie per abbattere i pregiudizi che vengono perpetuati dalla società contemporanea nei confronti delle persone disabili, dall'altro vuole fornire le abilità per aumentare le proprie capacità individuali e favorire un processo di integrazione tra le persone che ne prendono

parte. Questo obiettivo è perseguito anche con la creazione di uno spettacolo finale, che non solo permette di ampliare il bacino di utenza, ma è un'ulteriore prova per i ragazzi di aver assunto una maggiore consapevolezza di sé stessi. La volontà di ampliare la conoscenza riguardo le tematiche di disabilità ed esclusione sociale è presente anche negli spettacoli che vengono proposti dall'Associazione di promozione culturale Minimo Teatro – khnéad esempio lo spettacolo riguardante il tema dell'autismo *Ora mi vedi*, disabilità di cui ancora si conosce poco, di difficile identificazione, ma che subisce un pregiudizio sociale estremamente elevato. Ulteriore spettacolo riguardante il tema della disabilità e del bullismo è il lavoro conclusivo del corso teatrale per giovanissimi *Woonder...Full*, liberamente tratto dal libro di R.J. Palacio e reinterpretato dai ragazzi, i quali hanno cercato di fornire possibili soluzioni al tema del bullismo.

Nonostante il progetto *MeTe* non abbia obiettivi terapeutici – dal momento che si identifica come esperienza di teatro sociale e non di teatro terapia – nel corso degli anni è stato comunque possibile evidenziare dei miglioramenti rispetto alla disabilità di alcuni ragazzi che hanno preso parte al laboratorio. Per esempio, in casi di persone affette da autismo ad alto funzionamento – disabilità che comporta la generazione di forte ansia e tensione quando si presentano cambiamenti e nuove proposte – sono andati migliorandosi, fino a raggiungere la tranquillità quando venivano proposte attività nuove. I ragazzi affetti da autismo ad alto funzionamento non solo hanno partecipato tranquillamente alle attività e alle iniziative proposte, ma hanno anche appreso e interiorizzato le nozioni e le competenze che si volevano trasmettere. Ulteriore esempio è riscontrabile nei casi di persone affette da sindrome di down, – tendenzialmente caratterizzate da un'estrema timidezza ed estremamente riservate – le quali, attraverso la partecipazione al progetto *MeTe*, hanno scoperto una nuova socialità e apertura, aumentando la sicurezza in sé stessi e nell'interagire con altre persone. Oltre a un miglioramento personale dei singoli partecipanti il progetto *MeTe* ha ampliato il suo raggio d'azione creando *R.E.M.I.: Rete Educativa MeTe per l'Inclusione e l'integrazione*. Progetto rivolto direttamente alle scuole, introducendo i laboratori *MeTe* all'interno dei programmi formativi scolastici. Oltre a R.E.M.I l'Associazione La Casa di Asterione ha partecipato a diversi bandi pubblici che hanno permesso la veicolazione del messaggio riguardante l'importanza dell'inclusione sociale attraverso l'utilizzo del teatro.



Pertanto si può concludere affermando che il progetto *MeTe* non solo offre un'occasione di integrazione tra le persone normodotate e le persone disabili, ma crea una comunità, all'interno della quale le persone disabili si sentono parte integrante e con un ruolo attivo. Si sentano parte di qualcosa che le rende orgogliose e che aumenta la loro autostima. Inoltre, per le persone normodotate è un'opportunità per abbattere ed eliminare i pregiudizi nei confronti delle persone diversamente abili, pregiudizi che vengono insegnati e protratti dalla società. I partecipanti diventano la scintilla che può innescare un cambiamento più ampio, a livello di cittadinanza estesa. Tutte le competenze e le conoscenze che vengono acquisite durante l'esperienza non sono fini a sé stessa, ma verranno utilizzate nella vita quotidiana, sia per riprendersi il ruolo nella cittadinanza che era stato negato dalla società alle persone disabili, sia per capire che le differenze fanno bene e aiutano alla creazione di prodotti artistici e culturali unici.

## **3.2 Esperienze di progettualità programmatoria**

### **3.2.1 Bando AXTO e il progetto *ENZIMA***

Il progetto *ENZIMA* è risultato uno dei vincitori del bando AXTO (Apertó) – azioni per le periferie torinesi, promosso dal Comune di Torino nel 2017. Il bando regionale fu promosso in seguito alla vincita del bando ministeriale per la riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie, emanato nel 2016 dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri. I campi di intervento promossi da AXTO, all'interno dei quali dovevano rientrare i progetti partecipanti riguardavano la messa in atto di progetti per la riqualificazione – strutturale, economica e sociale – della zona periferica di Torino. Il bando mirava a migliorare le condizioni delle periferie, attraverso azioni di manutenzione, innovazione sociale e potenziamento dei servizi. I finanziamenti erano previsti per il triennio 2017-2019, con la speranza che i processi di rigenerazione che venivano attivati sarebbero stati portati avanti anche in seguito della fine del progetto finanziato. Nel bando si fa particolare riferimento alla collaborazione e integrazione tra i cittadini delle diverse comunità che costituiscono i quartieri periferici, individuando nella cooperazione e integrazione tra i cittadini uno degli elementi chiave per la riuscita della riqualificazione urbana. AXTO era suddiviso in cinque ambiti di intervento: spazio pubblico, casa, lavoro e innovazione, cultura e scuola, comunità e partecipazione. Il progetto *ENZIMA* rientra nella fascia di intervento 4.01 – cultura e scuola, rientrando a far

parte di quei progetti che promuovo la produzione di interventi socioculturali. In particolare, le azioni in questa fascia presentano come obiettivo la volontà di superare la logica legata all'evento culturale fine a sé stesso, per dare avvio a processi di integrazione sociale tramite pratiche legate al settore artistico e culturale che possono durare nel tempo.

Il progetto *ENZIMA* iniziò il 3 novembre 2018 e durò fino a novembre 2019. *ENZIMA* nasce dalla collaborazione di tredici associazioni, con a capo l'associazione culturale Tékhné, la quale nasce come compagnia teatrale e utilizza la pratica teatrale e lo strumento cultura come attivatore sociale, al fine di creare rapporti tra le persone e stimolare le connessioni sociali. Come evidenziato dall'associazione stessa, il valore del laboratorio teatrale nel loro lavoro, risulta essere fondamentale per veicolare nozioni nuove, sensibilizzare i partecipanti a tematiche contemporanee e trasmettere buone pratiche che possono essere perseguite nel futuro. Le dodici realtà con cui Tékhné ha collaborato per creare il progetto *ENZIMA* sono:

- Cooperativa Liberitutti – Bagni Pubblici di Via Agliè
- Associazione Culturale Quinta Tinta
- Associazione Culturale Videocommunity
- Associazione Sportiva Dilettantistica Non c'è
- Officine Creative
- Associazione Culturale Teatro Carillon
- Associazione Culturale Alta Fantasia
- Comitato Sviluppo Falchera
- Associazione Arteria ONLUS
- Fondazione Uniti per crescere insieme Onlus (UCI)
- Educadora ONLUS
- A.P.S. Philip Radice

La metà di queste associazioni lavora attivamente nel sociale, mentre l'altra metà svolge lavori principalmente culturali e artistici occupandosi di teatro e danza. Risulta quindi evidente come tutte le associazioni abbiano obiettivi sia culturali che sociali, andandosi, quindi, a collocare nell'ambito di enti che utilizzano l'arte e la cultura per un fine sociale e umanitario. Questa affermazione risulta essere ulteriormente sostenuta dalla motivazione che ha scaturito tale collaborazione. La volontà di partecipare congiuntamente al progetto AXTO nasce in seguito a un passato condiviso di collaborazione. Le associazioni, infatti, avevano

già collaborato per presentare un progetto nell'ambito della rigenerazione urbana. L'esperienza, chiamata *La chitarra nel totano*, si era concluso l'anno precedente ed era stata attuata nell'area di Barriera di Milano (TO). Essendo la collaborazione rivolta alla riqualificazione urbana ed essendo andata a buon fine, la volontà delle associazioni era di continuare a collaborare per proseguire il percorso di riqualificazione delle periferie di Torino incominciato insieme. Il pensiero alla base del progetto è che l'arte e la creatività possono nutrire lo spazio sociale, creando una comunità più unita, che si prenda cura sia degli spazi in cui vive sia delle relazioni tra le persone che la formano.

*ENZIMA* si è svolto per un periodo di un anno in quattro quartieri periferici: Falchera, Aurora, Barriera di Milano e Vanchiglietta. Si poneva il raggiungimento di cinque obiettivi:

- 1) La creazione di una comunità solida e che permanga nel tempo, attraverso l'instaurazione di legami e connessioni attivate con la pratica artistica.
- 2) Stabilire un certo grado di fiducia reciproca tra le associazioni culturali, gli artisti locali e la cittadinanza, in modo tale da implementare l'uso e la fruizione di proposte culturali.
- 3) Creare connessioni e legami tra i cittadini attraverso la cultura.
- 4) Rafforzare i legami tra le associazioni che partecipano al progetto, in particolare tra le associazioni che lavorano in ambito artistico e quelle che operano in campo sociale.
- 5) Riattivare la funzione di luoghi di aggregazione degli spazi presenti nei quartieri ma non più utilizzati. Dunque, la riappropriazione degli spazi cittadini.

Il progetto era suddiviso in quattro fasi e in tutte e quattro erano presenti gli strumenti di presidio e le bacheche. I presidi erano dei punti di ritrovo presenti due pomeriggi a settimana e posizionati in punti di aggregazione – luoghi strategici dove la comunità tendeva a passare del tempo. Presso i presidi i cittadini potevano trovare personale delle associazioni, e potevano esporre problematiche inerenti alla comunità, su cui nelle fasi successive soffermarsi a ragionarci. In alternativa i cittadini potevano trovare presso i presidi delle attività organizzate a cui prendere parte attivamente e, in aggiunta, conoscere le iniziative future. I presidi erano composti da uno staff multidisciplinare, abituati all'ascolto, all'accoglienza e al coinvolgimento attivo della popolazione. Le bacheche invece erano dei luoghi fisici fissi presso cui la cittadinanza poteva informarsi circa le diverse iniziative.

Le quattro fasi in cui il progetto era suddiviso servivano per creare delle attività che rispondessero alle esigenze specifiche della cittadinanza, precedentemente individuate tramite lo strumento dei presidi. Nella prima fase, infatti, gli operatori ascoltavano le necessità della comunità, individuando e progettando eventi e laboratori che potessero rispondere in maniera adeguata alle problematiche emerse presso i presidi. In seguito, le associazioni hanno creato laboratori per bambini e adulti gratuiti, i quali sono stati svolti fino alla primavera del 2019. I progetti artistici si basavano sulla pratica teatrale e performativa ed erano diretti dagli operatori artistici, affiancati dagli operatori sociali, al fine di fornire supporto psicologico e sociale nell'affrontare le problematiche di inclusione e benessere sociale e comunitario. I laboratori che sono stati proposti alla cittadinanza spaziavano dal laboratorio di improvvisazione teatrale per bambini al laboratorio teatrale dedicato alle donne, dal laboratorio teatrale al laboratorio di circo entrambi indirizzati alle famiglie, dal corso di hip hop per adolescenti al laboratorio teatrale per over 60 al corso di alfabetizzazione per donne straniere. La diversificazione dei laboratori proposti presentava, dunque, il fine di offrire una scelta e un'alternativa per tutta la comunità, senza escludere nessuno. Per tutta la durata del progetto, inoltre, le associazioni partecipanti hanno organizzato eventi gratuiti svolti nelle piazze dei quattro quartieri, come la festa di Natale, il pranzo condiviso o la Festa estiva. La terza fase prevedeva diverse attività a sostegno dei cittadini, al fine di guidarli nel percorso di emancipazione culturale e sociale. Tali attività prevedevano eventi per scambi culturali con realtà esterne al quartiere di appartenenza, che risultano essere di ispirazione e identificative poiché le realtà presentate hanno intrapreso un percorso di emancipazione sociale simile ai cittadini presenti nei quartieri periferici. Infine, la quarta fase prevedeva la restituzione dei lavori finali dei laboratori alla cittadinanza dei quartieri, per rendere visibile i risultati e creare legami più forti tra i cittadini, verificando, inoltre, la stabilità dei rapporti creati durante le prime tre fasi.

Tra le diverse attività teatrali che sono nate per il progetto *ENZIMA*, l'associazione Tékhné si è occupata di creare un percorso di storytelling nei quattro quartieri in cui il progetto operava. I cittadini dei quartieri, estremamente diversi tra loro, hanno risposto in maniera differente al progetto, ma tutti accomunati dalla volontà di narrare i cambiamenti avvenuti sul territorio. La narrazione ha posto l'accento sia sulle specificità dei luoghi, sia sulle diverse abilità artistiche dei cittadini, dando origine a percorsi di storytelling unici che partivano

direttamente dalle vite e dalle esperienze vissute dei cittadini. Attraverso i percorsi non solo è avvenuto un processo di riappropriazione degli spazi, ma la nuova generazione di abitanti ha potuto vedere e conoscere lo spazio urbano tramite gli occhi e le esperienze della vecchia generazione.

Per quanto riguarda l'effettiva riuscita di integrazione sociale e riqualificazione urbana, durante l'intervista svolta con Silvia Limone (Appendice 3) – coordinatrice del progetto *ENZIMA* – è emerso che non sempre nei quattro quartieri a cui era indirizzato il progetto è stato facile svolgere il lavoro. In alcuni, come ad esempio il quartiere Aurora – dove la popolazione è composta da diversi gruppi di migranti non coesi – è risultato particolarmente complesso individuare i problemi percepiti dai cittadini. Il motivo principale era dato dal fatto che i cittadini non erano sufficientemente motivati a collaborare con l'associazione e, nel caso in cui collaborassero, i problemi che venivano evidenziati erano prettamente individuali e mai ricollegabili all'intera comunità. In altri quartieri, invece, questo processo è risultato più facile, dal momento che all'interno della comunità erano già stati individuati dei referenti, i quali avevano precedentemente individuato i problemi esistenti nella collettività. Nonostante i possibili problemi iniziali, l'associazione *Tékhné* ha individuato alcune aree in cui la comunità ha risposto positivamente al progetto e da questa risposta ha deciso di partecipare a un ulteriore bando – *CivICa 2019* – promosso dalla Fondazione Compagnia San Paolo. Il bando sopracitato è nato nel 2018, in seguito al riconoscimento da parte dell'Unione Europea del ruolo fondamentale dell'arte e della cultura per la diffusione della democrazia. *CivICa* finanzia progetti per un minimo di 18 mesi, indirizzati esclusivamente all'utilizzo della cultura per favorire la propensione civica degli individui, favorendo i progetti che possono risultare sostenibili nel lungo periodo.

Come evidenziato da Silvia Limone, è possibile individuare diverse problematiche collegate a questa tipologia di progettualità. In primo luogo, la durata estremamente limitata per interventi di riqualificazione urbana, durante il quale si interviene direttamente sulla comunità, al fine di promuovere e dare avvio a un processo di integrazione sociale tra le diverse componenti che costituiscono la collettività in questione. Questo tipo di progettualità, che mira a costruire legami forti e duraturi tra i cittadini, fornendo gli strumenti e le conoscenze necessarie per proseguire e portare a termine le attività di integrazione sociale

incominciate dalle associazioni, necessità di tempi più ampi rispetto a 18 mesi. Ulteriore problematica che si può riscontrare è che le comunità potrebbero sentirsi abbandonate. La collettività che è stata seguita per un periodo di tempo, allo scadere di quest'ultimo viene private della guida e del supporto nel processo di integrazione. Questo senso di abbandono può portare all'annullamento degli effetti positivi che si erano incominciati a individuare durante il periodo di progettualità. Innescare dei processi di cambiamento richiede tempo, poiché le associazioni devono guadagnarsi la fiducia della comunità per dare avvio a tale sviluppo. Il rischio di progetti brevi risiede nel fatto di creare un minimo cambiamento, il quale viene attuato solo durante la presenza delle associazioni e, una volta terminato il progetto, tutto torna al punto di partenza. Tale affermazione è sostenuta dagli esempi, forniti da Limone, di progettualità nata in seguito a bandi pubblici che mirava a dare avvio a un processo di rigenerazione urbana – ad esempio il progetto Serpentone Reload, che prevedeva la riqualifica di una parte del Cocuzzo, quartiere periferico di Potenza, attraverso il coinvolgimento dei cittadini. Nonostante in un primo momento il progetto sia andato a buon fine, nell'arco di poco tempo, successivo alla conclusione dei finanziamenti e la conseguente uscita di scena degli attori che avevano supportato la rigenerazione, la situazione del quartiere è ritornata al punto di partenza. Durante l'intervista si è quindi andato a evidenziare come, attraverso i bandi istituzionali, sia difficile innescare processi di rigenerazione e di inclusione sociale e, al fine di garantire una continuità al progetto, le diverse associazioni sono costrette a ricorrere a numerosi bandi, nella speranza che il progetto venga selezionato come vincitore e che l'area di intervento sia inerente con le azioni proposte. Per cercare di ovviare al problema della continuità le associazioni che hanno preso parte al progetto *ENZIMA* hanno deciso di continuare a sostenere alcune dei progetti nei quartieri, fornendo supporto e aiuto concreto alle realtà che hanno visto una maggiore partecipazione della comunità, con l'obiettivo di fornire conoscenze e strumenti ai cittadini per proseguire le attività nel futuro.

Ulteriore fattore che rende difficile la creazione e la riuscita di progetti sociali con finanziamenti pubblici è la richiesta, da parte delle istituzioni, di fornire una rendicontazione esatta e un report di monitoraggio periodico. Nonostante venga riconosciuta l'importanza di questi strumenti al fine di svolgere attività di controllo sui fondi pubblici, allo stesso tempo i numeri che vengono richiesti alle associazioni al fine di valutare un progetto come efficace sono troppo elevati e troppo distanti dalla realtà di questi ambiti di intervento. Limone

evidenziava come, se per le associazioni avere dieci persone che vengono a tutti gli appuntamenti dei laboratori teatrali risulti essere un grande successo, per le amministrazioni pubbliche invece risulta come un risultato insoddisfacente e mediocre, non tenendo conto che tendenzialmente le persone che abitano questi contesti esclusi e problematici facciano fatica a partecipare ad attività culturali extra. Dunque, si pone un'estrema importanza a numeri elevati non tenendo conto che il cambiamento che si mira a innescare con questa progettualità è di tipo intangibile ed estremamente difficile da misurare nel breve periodo. Per concludere è, dunque, possibile evidenziare come non sia possibile offrire una valutazione completa dei risultati del progetto. Nonostante questo, la volontà da parte di Tékhné – e delle altre associazioni – di proseguire le attività di riqualificazione urbana sia in maniera indipendente, sia attraverso la partecipazione a diversi bandi di finanziamento, rende possibile evidenziare la risposta positiva da parte della cittadinanza a tali attività.

### 3.2.2 Il bando MigrArti e il progetto *Il mondo in una stanza*.

*Il mondo in una stanza* è il progetto di teatro sociale condotto dal Social Community Theatre Centre (SCT) tra marzo e luglio 2018. Il progetto, vincitore del bando MigrArti Spettacolo 2018, è stato eseguito a Torino coinvolgendo ragazzi mussulmani immigrati di seconda generazione e coetanei italiani, al fine di favorire l'abbattimento dei pregiudizi riguardanti tale comunità, tramite la diffusione e una maggiore conoscenza di tale cultura. Il progetto è stato presentato dalla collaborazione tra il Social Community Theatre Centre, i Giovani della Federazione Islamica del Piemonte e la Confederazione Italiana Islamica. L'SCT è il centro di studi sul teatro sociale e di comunità creato dall'Università di Torino. La sua mission è quella di sviluppare ricerche intersettoriali, progetti di innovazione culturale e di integrazione sociale. Attraverso questi progetti si intende utilizzare la metodologia TSC, sviluppata da Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli, la quale prevede l'utilizzo delle pratiche teatrali e performative per favorire lo sviluppo dell'uomo, delle sue relazioni in ogni ambito della sua vita e dare avvio a un processo di innovazione sociale, di cittadinanza e di promozione della salute. L'SCT Centre vede la diversità delle persone come un elemento di creatività, che può portare all'ispirazione e può donare fonti di benessere. Questo perché le esperienze che ogni individuo vive sono strettamente legate con le persone con cui interagisce, ed essendo le persone diverse tra loro le esperienze che si vivono sono

caratterizzate dagli individui che le scaturiscono. Altro elemento che l'SCT vede nel teatro sociale è quello di essere uno strumento di empowerment per l'individuo, aiutandolo non solo a incrementare le proprie capacità e conoscenze, ma anche a iniziare un percorso di integrazione sociale.

Data la visione delle potenzialità del teatro, l'SCT – oltre ai numerosi progetti realizzati in diversi ambiti di esclusione e disagio sociale – ha partecipato al bando MigrArti Spettacolo 2018, promosso dal Ministero dei Beni culturali a partire dal 2015. L'obiettivo del bando è creare una maggiore diffusione della cultura e delle tradizioni delle comunità immigrate che vivono in Italia, al fine di favorire l'integrazione sociale tra tutti i cittadini. Il bando del 2018, in particolare, prevede come target di intervento per i progetti presentati i giovani di seconda generazione, ovvero i ragazzi nati sul territorio italiano da genitori stranieri che non possiedono la cittadinanza. Il target a cui il bando si riferisce non possiede la cittadinanza italiana, la quale viene data sulla base dello Ius sanguinis – almeno un genitore deve avere la cittadinanza italiana – e, pertanto, sono comunque considerati immigrati. L'obiettivo di MigrArti è quello di promuovere l'integrazione e l'inclusione dei migranti nel tessuto cittadino utilizzando l'arte e la cultura come facilitatore di dialogo. I vincoli imposti dal bando erano: l'utilizzo dell'arte e della cultura, vedendo nell'esperienza della pratica teatrale condivisa la possibilità di incontro tra persone e culture diverse, favorendo l'ascolto e la comprensione delle differenze. Inoltre, si imponeva la restituzione pubblica dell'elaborato finale del laboratorio, cercando di favorire una partecipazione attiva sia da parte degli spettatori italiani che da parte di quelli stranieri, coinvolgendoli nell'esperienza teatrale di condivisione della cultura e conoscenza. Attraverso la restituzione pubblica l'integrazione, iniziata con l'esperienza teatrale, può essere ampliata a un bacino di utenza maggiore. I progetti presentati dovevano prevedere la collaborazione attiva tra l'ente artistico proponente e associazioni delle comunità migranti – o associazioni di giovani di seconda generazione. La collaborazione doveva essere presente sia nel processo di esecuzione che nella fase di progettazione delle attività, affinché in tutti i momenti delle attività fosse presente, e messa in atto, la dimensione della cooperazione e dell'integrazione, in particolare l'unione tra elementi artistici occidentali e quelli appartenenti alla comunità immigrata.



Le due associazioni con cui l'SCT Centre ha collaborato sono state la Confederazione Islamica Italiana e I giovani della Federazione Piemontese Mussulmana. La prima è stata costituita nel 2012, con l'obiettivo di riunire le 14 federazioni regionali islamiche e coordinare i luoghi di culto. La volontà e la possibilità di collaborare con la comunità mussulmana era dettata dalla multiethnicità che caratterizza Torino. Sul territorio torinese la prima comunità straniera più presente è quella romena, seguita da quella marocchina (Città di Torino, 2016). Contemporaneamente una delle religioni più diffusa è quella mussulmana e, come evidenziato dai Quaderni della fondazione Benvenuti in Italia, i migranti di origine marocchina – che sono credenti nella religione mussulmana – sono la maggioranza (51%). La presenza di questa comunità non è solo visibile tramite i negozi alimentari halal, ma anche dai luoghi di culto presenti nei quartieri della città. Come indicato nei Quaderni, a Torino le moschee - intese non come edifici di culto con determinate caratteristiche architettoniche, ma luoghi con determinate caratteristiche funzionali - sono sedici. Inoltre, la capacità di integrazione tra i diversi cittadini sul territorio torinese è stata lodata anche dall'Imam Yahya Pallavicini, affermando che dovrebbe essere presa d'esempio per l'integrazione tra le diverse culture e le diverse religioni. Nonostante questo, però il razzismo e l'islamofobia sono ancora estremamente presenti sul territorio cittadino, come dimostrano le aggressioni a donne mussulmane perché portavano il velo oppure come la manifestazione dei sostenitori della Lega Nord davanti alla prima moschea di Torino riconosciuta ufficialmente. Quindi progetti e iniziative per migliorare e promuovere l'integrazione sociale e culturale tra le diverse culture e religioni sono ancora estremamente necessari.

Da questi presupposti ha preso avvio il laboratorio *Il mondo in una stanza*, durato da marzo a luglio 2018. I partecipanti erano ragazzi di seconda generazione e italiani nella fascia d'età tra i 17 e i 30 anni e si incontravano una volta a settimana. Il tema scelto per il progetto era la casa, volendo evidenziare le caratteristiche e i segni distintivi delle due culture, ma anche gli elementi condivisi tra di esse. Aprire le porte delle loro abitazioni, sia reali che ideali, a degli sconosciuti, ha permesso di abbattere l'isolamento dei partecipanti, soprattutto per coloro che si sentivano intrappolati, evidenziando come ognuno dei partecipanti era la combinazione di più cose. Il risultato finale di questo progetto è stato lo spettacolo teatrale *Ness Ness = I*. Il termine in marocchino significa "metà metà" ed è il nome di un tipo di caffè che si beve in Marocco, formato da metà latte e metà caffè. La scelta di questa parola è il

sunto della volontà di dimostrare che all'interno di ognuno dei partecipanti - e più in generale all'interno di ogni persona - è presente un insieme di conoscenze, ideali, credenze e abitudini che portano a formare l'individuo. I ragazzi stranieri si identificavano come metà marocchini e metà italiani, e contemporaneamente gli italiani stessi si identificavano come l'unione di tradizioni diverse che provengono da regioni lontane all'interno del Paese. Gli elementi che caratterizzano ogni persona possono essere differenti ma avranno alla base delle credenze comuni. Lo spettacolo, regia di Antonella Enrietto, è stato creato sulla base delle interviste svolte ai partecipanti e alle loro famiglie. Svolgendosi attorno al tema della casa, si sono venute a evidenziare le paure e i desideri che accomunano i giovani nel momento in cui si ritrovano a progettare la loro vita. Come sottolineato da Enrietto, il laboratorio *Il mondo in una stanza*, non è stato un laboratorio teatrale per imparare a diventare attori, ma un'esperienza in cui viene utilizzato il teatro per abbattere pregiudizi e preconcetti che dilagano nella società, e il centro della drammaturgia è costituita dall'esperienza dei singoli e dalle loro vite. Le battute dello spettacolo nascono dalle parole dei partecipanti, in tutto e per tutto lo spettacolo sono loro, con le loro similitudini e differenze, al fine di far emergere che persone di culture diverse non sono poi così diverse. Attraverso il focus sulla casa si volevano individuare spunti e stimoli che nascono dalle esperienze quotidiane. Si è discusso di quali oggetti gli ricordassero la loro casa e dove, in un futuro, vorranno abitare. Questi argomenti sono stati il punto di partenza per affrontare altri stereotipi attorno alla cultura musulmana, successivamente per evidenziare come i sogni e i desideri di ragazzi provenienti da culture diverse siano in realtà molto simili tra loro. Nelle interviste svolte per creare il video di presentazione dello spettacolo *Ness Ness = I* i ragazzi attori hanno espresso la loro felicità nell'aver preso parte a questo progetto, poiché si sono affrontate tematiche importanti, che riguardano i giovani direttamente e perché gli è stata data l'occasione di sfatare alcuni miti e pregiudizi riguardanti la loro cultura e religione.

Alessandra Rossi Ghiglione – direttrice e creatrice del Social Community Theatre Centre – ribadisce, nel video finale del progetto, l'importanza di fare cultura assieme, al fine di fare comunità tra persone con background diversi. Infatti, nonostante i ragazzi che hanno preso parte al progetto provengano da culture diverse, sono comunque nella stessa fascia di età in cui si affronta l'università, si cambiano sogni e progetti, e si plasma il proprio modo di vedere e di pensare. Le loro persone sono date dall'insieme di culture ed esperienze diverse che

possono essere condivise grazie al confronto avvenuto durante la creazione dello spettacolo. La condivisione permette all'altro di confrontarsi con un punto di vista differente, che gli permette di crescere e sviluppare conoscenza. Infine, Rossi Ghiglione sottolinea l'importanza di lavorare con i giovani, perché significa lavorare con il futuro per il futuro, al fine di creare una visione in cui il dialogo e l'inclusione sono i principi fondamentali della società.

Per quanto il bando MigrArti sia un buon punto di partenza per supportare l'inclusione sociale e lo scambio culturale, i programmi artistici che si vengono a creare attraverso questo bando presentano dei limiti. In primo luogo il tempo estremamente limitato per lo svolgimento delle attività. Non solo, infatti, il progetto è racchiuso in un tempo ristretto, ma per il bando del 2018 la data di scadenza per il termine delle attività era luglio, non dando l'opportunità alle associazioni e alle organizzazioni di svolgere i laboratori secondo i tempi naturali della progettualità sociale, tipo di progettualità che richiede tempi più lunghi poiché basata sul dialogo e sulla creazione comunitaria del lavoro artistico finale. Il tempo limitato per la creazione del progetto mette in evidenza il carattere di evento artistico autoconclusivo che il bando MigrArti vuole mettere in atto. Non solo, quindi, l'arco temporale prestabilito disabilita la funzione e la finalità del progetto sociale, ma sottintende, fin dall'inizio, che il progetto di per sé non avrà continuità al di fuori del bando pubblico. Il carattere di evento, che si viene a creare imponendo una restituzione pubblica di quello che è stato svolto durante i laboratori, serve per creare un ritorno di immagine verso il Ministero dei Beni Culturali e viene individuato da Mimma Gallina (2018) come uno dei principali obiettivi del bando, caratterizzando con un sapore propagandistico. Affermando questo non si vuole sottrarre nulla alla potenza e all'utilità dei progetti che si sono creati per partecipare al bando MigrArti Spettacolo 2018, essendo questi delle ottime opportunità di scambio di visioni e di conoscenze, però si vuole evidenziare come il teatro sociale, o in generale i progetti artistici nati in seguito a bandi pubblici, abbiano delle limitazioni nel perseguire il loro obiettivo intrinseco - quello di favorire l'inclusione sociale, diminuire il disagio di determinate comunità e fornire strumenti di empowerment alle persone che ne prendono parte - ma sono designati a una realtà di eventi fine a sé stessa che collabora a un ritorno di immagine positivo alle realtà pubbliche.

### 3.2.3 Bando Come Comunichi? e l'omonimo progetto

Il progetto *Come Comunichi? Educare al rispetto tra uomini e donne* è nato per partecipare all'omonimo bando comunale, indetto dall'Assessorato alle pari opportunità di Pavia. Il bando era finalizzato alla creazione di progetti rivolti a studenti di tutti i gradi scolastici, per promuovere la parità di genere e prevenire il fenomeno della violenza di genere. I progetti che hanno partecipato alla call dovevano promuovere una riflessione sugli stereotipi e far acquisire strumenti per comprendere e gestire le relazioni. Il primo bando è stato promosso nel 2015, facendo svolgere le attività tra gennaio e settembre del 2016, con il contributo della Regione Lombardia, in quanto progetto rientrava nell'ambito dell'iniziativa "Progettare la Parità in Lombardia 2015". Il bando e gli operati hanno avuto molto successo sia tra gli studenti che l'assessore alle Pari Opportunità, il quale ha deciso di riproporre il bando anche negli anni successivi.

Vincitore del primo bando e anche dei seguenti è stato il progetto *Come comunichi?* ideato dall'associazione Antigone Pavia e dall'Associazione Liberamente, centro antiviolenza cittadino. L'associazione Antigone Pavia nasce nel 2011 in seguito all'incontro tra professionisti che già da tempo lavoravano nell'ambito sociale e nell'ambito di pedagogia teatrale. Tra i loro metodi di insegnamento si può individuare il teatro forum – pratica ideata da Augusto Boal attraverso la pratica del teatro dell'oppresso –, il teatro sociale – che applicano nell'ambito formativo/educativo tramite laboratori teatrali – e lo psicodramma. L'associazione quindi si caratterizza per un lavoro nel sociale intenso e costante, infatti i suoi fondatori fanno parte della Compagnia Teatrale di Mutuo Soccorso, compagnia di teatro sociale che dal 2008 svolge attività tra l'Italia e la Svizzera, arrivando nel 2009 - in seguito al terremoto che ha colpito l'Abruzzo - a portare laboratori teatrali e performance di Playback Theatre nelle tendopoli dell'Aquila.

Durante l'intervista svolta con Lina Fortunato (Appendice 4), presidente dell'associazione e psicodrammista esperta di teatro sociale, si è evidenziato come l'associazione abbia voluto partecipare a questo bando pubblico per la vicinanza alla tematica che sentivano, nonostante non avessero mai lavorato sul tema di violenza di genere in precedenza. Dopo il primo anno di questo progetto l'Assessorato alle Pari Opportunità ne è rimasto soddisfatto decidendo, non solo di prolungare il periodo progettuale, ma di riaffidare all'Associazione Antigone e

all'Associazione Liberamente il progetto. Il programma, rientrando negli obiettivi del bando omonimo, svolge dei percorsi di 25 ore con le classi delle scuole, decidendo in precedenza con le insegnanti la modalità di svolgimento del laboratorio – optare per un incontro settimanale, oppure una sessione immersiva di una settimana – e viene decisa anche la tematica su cui concentrarsi maggiormente. Da queste decisioni si procede alla delineazione degli esercizi e dei lavori che si svolgeranno con la classe, basandosi molto anche sulle necessità che i diversi studenti manifestano. L'associazione prepara i ragazzi all'affronto delle tematiche portando diversi materiali da analizzare, come articoli di giornali, foto e titoli di tabloid che si possono trovare su internet e viene programmata la visione del documentario “Il corpo delle donne” di Lorella Zanardo, al fine di evidenziare, insieme ai ragazzi, la distorsione che i media applicano nel far percepire il ruolo della donna nella società, spostando l'attenzione sulla vittima anziché sul carnefice nel caso di femminicidio, oppure come la manipolazione della percezione del corpo femminile sia eseguita subdolamente dai media. Alla fine del laboratorio si produce una rappresentazione finale che può prendere diverse forme: per esempio un liceo artistico ha prodotto un video mentre per il laboratorio svolto con una classe dell'IPSIA si è messa in scena il teatro forum, in cui le esperienze proposte erano state scelte dai ragazzi e i genitori, che assistevano, prendevano parte al processo di inclusione del pubblico.

L'impatto positivo che il progetto *Come Comunicarsi?* ha avuto può essere valutato non solo con il fatto che l'Assessorato delle Pari Opportunità abbia deciso di continuare con la riassegnazione all'Associazione Antigone Pavia del progetto, ma anche dal fatto che molte dei ragazzi e delle ragazze che partecipano al progetto diventano consci di situazioni di maltrattamenti o di stalkeraggio e si rivolgono direttamente all'associazione Liberamente o all'Associazione Antigone per richiedere aiuto. Fortunato sottolinea come la presa di coscienza e la successiva richiesta d'aiuto sia un segno positivo della riuscita del progetto, poiché si è dato avvio a un processo di riconoscimento e di conoscenza delle svariate forme di disparità tra i generi. Fortunato ribadisce come il sommerso sia enorme, ma le richieste d'aiuto che arrivano in seguito al progetto è già un segno di riuscita dei laboratori attivati. Il progetto, quindi, ha un connotato positivo nella vita degli studenti nonostante sia stato evidenziato come, durante i quattro anni di progetto, non sia possibile lavorare più volte con la stessa classe. Da un lato questo è dovuto a uno degli obiettivi del progetto, ovvero

raggiungere il maggior numero di studenti e di ragazzi per aumentare la consapevolezza della disparità di genere e attuare delle tattiche di prevenzione, ma allo stesso modo il tempo per affrontare problematiche estremamente delicate è molto ridotto e possibili approfondimenti sono lasciati in balia della volontà degli studenti. Per concludere, dunque, è possibile evidenziare come, nonostante il tempo molto limitato a disposizione degli operatori teatrali e sociali, per affrontare tematiche così complesse e importanti, i risultati che si possono osservare risultano essere positivi, anche se si è riscontrata la mancanza di valutazioni su lungo periodo, impedendo quindi di sostenere con certezza, se il processo di sensibilizzazione venga portato avanti nel corso del tempo.

## Capitolo quattro

### ANALISI DEI CASI STUDIO:

### PROGETTUALITÀ AUTONOMA E PROGRAMMATORIA A CONFRONTO

#### **4.1: Suddivisione e comparazione dei casi studio**

Il teatro sociale è una pratica artistica che mira ad alleviare il disagio sociale di determinate comunità fornendo strumenti di empowerment ai partecipanti. Per raggiungere gli obiettivi proposti la forma laboratoriale può essere identificata come un processo bottom-up, poiché l'idea su cui si fonda è la partecipazione attiva degli individui alla creazione e all'indicazione del percorso teatrale. La direzione verso cui si dirigono i diversi laboratori viene identificata dai partecipanti stessi, i quali, sostenuti da esperti nel settore, intraprendono un percorso di individuazione delle problematiche sociali presenti nella loro comunità e nella società in cui sono inseriti, rintracciando gli aspetti principali che partecipano ad acuire la loro esclusione sociale. Successivamente vengono prese in esame, attraverso attività teatrali, le esperienze dei singoli, le quali vengono condivise con il gruppo, al fine di evidenziare come i problemi di un singolo possano essere riscontrati da una grande parte della comunità e, di conseguenza, creare un legame di solidarietà tra i partecipanti. In seguito all'identificazione dei problemi da affrontare, gli addetti teatrali e sociali utilizzano le pratiche artistiche per fornire possibili soluzioni a tali situazioni di disagio. I partecipanti, quindi, acquisiscono maggiori competenze e conoscenze che – oltre a fornire una maggiore autostima – potranno poi essere utilizzate nel lungo periodo per alleviare la propria condizione di disagio. È pertanto possibile vedere come, dall'esperienza dei singoli cittadini, si costruisca un percorso che utilizzi gli strumenti teatrali per affrontare delle problematiche che colpiscono tutta la comunità. Partendo dall'esperienza personale di immigrati, si può arrivare a creare un elaborato teatrale da presentare alla cittadinanza al fine di combattere i pregiudizi razziali che impediscono una completa integrazione nel tessuto cittadino. Il risultato ideale di un laboratorio di teatro sociale è l'avvio di un processo di inclusione degli individui precedentemente esclusi, sia

perché hanno acquisito delle competenze funzionali alla crescita personale, sia perché gli altri attori all'interno della comunità comprendono le ragioni che hanno condotto una parte della società ad essere reclusa nel contesto di disagio sociale.

Partendo da questo presupposto, la suddivisione che si propone dei progetti presi in analisi non intende basarsi su un criterio artistico, in quanto tutti i casi studio seguono un approccio bottom-up, ma si fonda sull'individuazione delle differenti motivazioni che hanno portato alla creazione dello specifico progetto, tracciando in seguito le caratteristiche che si delineano in entrambe le categorie. Su questa base è stato possibile individuare due motivazioni che spingono alla creazione di un progetto di teatro sociale: una motivazione individuale, scaturita dall'incontro diretto tra ente organizzatore e dimensione di disagio, oppure una motivazione imposta dall'alto attraverso la partecipazione a bandi pubblici che mirano a risolvere problematiche sociali inserite in un'agenda politica ampia. La prima spinta individua i progetti di teatro sociale che verranno identificati come **autonomi**, poiché nascono per volontà diretta dell'ente organizzato e la loro intenzione è quella di partire dai casi specifici presenti sul territorio in cui operano per riportare, in seguito, una visione a un pubblico molto più ampio, con l'intento di trasmettere il proprio messaggio a un contesto generale nazionale. La seconda categoria viene invece individuata come progettualità **programmatoria**, dal momento che la volontà di intervenire in situazioni di disagio parte da un'entità governativa e/o finanziaria che identifica il quadro di intervento – ovvero una delimitazione sia delle azioni che dell'ambito di intervento e, in aggiunta, individua gli obiettivi che devono essere raggiunti –, all'interno del quale deve essere svolto il progetto artistico. Pertanto, tali azioni, mirano a ridurre l'ambito d'azione in modo tale che possa combaciare con l'ambito di intervento delle politiche sociali. La scelta della terminologia, dunque, vuole rispecchiare la volontà che ha portato alla creazione e alla messa in atto di determinati progetti artistici e culturali.

Si ritiene importante sottolineare come la divisione proposta non miri a creare dei contenitori stagni all'interno del quale inserire i diversi progetti, ma voglia individuare due macro-categorie, attraverso le quali riconoscere specifiche caratteristiche progettuali che influiscono sul risultato finale, dando atto che per ogni specifico caso le motivazioni intrinseche che hanno portato a una determinata progettazione siano varie ed eterogenee.



La prima categoria identificata è quella della progettualità autonoma. I progetti ricondotti all'interno di questa divisione sono: laboratorio teatrale *Senza Confini*, associazione *Arrevuoto* e il progetto *MeTe*. È interessante notare come questi tre progetti siano nati dalla volontà dei singoli attori sociali in seguito a una presa di coscienza di una situazione di disagio sul territorio in cui operavano. Il laboratorio *Senza Confini* nasce in seguito alla richiesta d'aiuto da parte di una delle operatrici del centro C.E.F.A.L. e la relativa consapevolezza che le persone immigrate si ritrovavano in una situazione critica di esclusione sociale. In maniera analoga anche il progetto *Arrevuoto* e il progetto *MeTe* sono nati in seguito all'incontro diretto della situazione di disagio sociale e la successiva volontà di partecipare attivamente per l'alleviamento di questa.

Nella seconda categoria, definita di progettualità programmatoria, rientrano i restanti progetti analizzati: *ENZIMA*, *Come Comunicarsi?* e *Il mondo in una stanza*. L'identificazione di questi progetti all'interno della categoria programmatoria è scaturita dalla motivazione che gli enti promotori dei laboratori sono entrati in contatto in primis con il bando pubblico e in seguito con la comunità e la tematica con cui svolgere il progetto. L'utilizzo dell'arte e della cultura è uno dei diversi strumenti che vengono utilizzati dalle pubbliche amministrazioni per rispondere a problematiche di disagio sociale, ma l'impiego di queste pratiche rientrano all'interno di un'agenda politica molto più ampia. Infatti i bandi pubblici cercano di rispondere a un'esigenza sociale a livello nazionale – si veda il bando MigrArti – oppure a livello provinciale o comunale, risultando però essere il frutto di un ulteriore bando a livello regionale o nazionale – si veda il bando AXTO creato dopo la vittoria del comune di Torino al bando ministeriale per la riqualificazione degli spazi periferici, oppure il bando per la sensibilizzazione sulle differenze di genere dell'Assessorato delle Pari Opportunità di Pavia, promosso in seguito al bando della Regione Lombardia sul medesimo tema. Dunque, attraverso i bandi, le amministrazioni delegano enti del terzo settore per la risoluzione – spesso marginale, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo dell'arte e della cultura – di problematiche sociali che vengono identificate su tutto il territorio nazionale. Essendo bandi di così ampio respiro spetta alle organizzazioni e alle associazioni che risultano vincitrici creare un progetto ad hoc, rivolto a una comunità o un ambito specifico e analizzando tematiche prescelte dalle amministrazioni pubbliche.

La presente classificazione ha permesso l'individuazione di specifici elementi che caratterizzano il progetto di teatro sociale e la riuscita di quest'ultimo. Due di queste caratteristiche – la durata e la creazione di una restituzione pubblica finale – verranno analizzate successivamente. Si noti come queste due proprietà siano strettamente legate alla volontà che porta un'associazione o una compagnia teatrale a creare un laboratorio di teatro sociale. I progetti programmatori, essendo connessi al bando pubblico, presentano uno stimolo nel proseguire il lavoro molto più debole rispetto ai progetti autonomi. Si veda in questo senso il progetto *Il mondo in una stanza* conclusosi dopo un periodo limitato, imposto precedentemente dal bando MigrArti. L'imposizione dall'alto di un periodo così ristretto per lo sviluppo di un progetto di integrazione sociale – che, come evidenzia Limone (Appendice 3), generalmente richiederebbe un tempo prolungato e continuativo di almeno cinque anni – non ha consentito alla volontà di proseguire il progetto al di fuori del finanziamento pubblico di evidenziarsi. Nel caso in cui il progetto programmatico voglia proseguire anche oltre il termine del bando, gli enti coinvolti tendono a partecipare ad altri bandi pubblici con la stessa finalità del bando precedente o interessanti lo stesso territorio. È questo, per esempio, il caso dell'associazione Tékhné che, successivamente al bando AXTO con il progetto *Enzima*, ha partecipato al bando CivICa 2019, modificando il progetto precedente al fine di adattarlo all'obiettivo del bando. Appare, pertanto, evidente come i progetti programmatici si collochino all'interno di un circolo senza fine di richiesta di finanziamenti pubblici, necessari alla prosecuzione di un progetto. L'aspetto problematico che si può evidenziare in questa meccanica è che l'ente proponente non ha mai la piena libertà di scelta, né sulla tematica affrontata né sull'ambito in cui andrà a operare. Viceversa, dovrà proporre il proprio progetto in modo tale che si adatti perfettamente alle richieste dell'amministrazione pubblica. Essendo dipendenti dal finanziamento pubblico, i progetti programmatori tendono a interrompersi definitivamente alla conclusione del periodo prestabilito, svanendo dalle vite degli individui che vi avevano preso parte. Con questa collaborazione temporanea gli enti – sia quelli pubblici che finanziano i progetti di integrazione e riqualificazione, sia le associazioni che sviluppano i progetti – potrebbero essere percepiti dalla comunità con cui collaborano come degli alleati di convenienza (Hadley 2020), interessati e impegnati al risolvimento della problematica sociale per il tempo che appare più pertinente all'amministrazione pubblica.

Viceversa, i progetti autonomi, nati da una volontà individuale delle singole associazioni, tendono ad essere caratterizzati da una motivazione solida, che li spinge a proseguire il progetto nel lungo periodo. Infatti, i tre casi analizzati di progettualità autonoma sono attivi da un periodo di tempo che varia dagli otto – laboratorio *Senza Confini*, progetto *MeTe* – ai quindici anni – *Arrevuoto*. Risulta importante, tuttavia, sottolineare come questa progettualità, pur nata per volontà individuale, si affidi comunque a finanziamenti pubblici attraverso la partecipazione a bandi. L'elemento di distinzione tra i progetti autonomi e programmatori rispetto alla partecipazione a bandi pubblici risiede nel fatto che i primi presentano il laboratorio da loro creato in un contesto che gli permetta di veicolare nella maniera più puntuale possibile la loro metodologia e i loro obiettivi. La presentazione di progetti è sempre rivolta al contesto in cui già operano – conoscendo quindi il territorio e le problematiche – e alla comunità con cui hanno intrapreso il percorso laboratoriale in precedenza. Esempio è la partecipazione del laboratorio *Senza Confini* al progetto MigrArti Spettacolo 2018, che si rivolgeva al gruppo di immigrati con cui avevano già lavorato e a un gruppo di immigrati di seconda generazione, oppure il progetto realizzato dal laboratorio *MeTe* di creazione di un percorso accessibile a chiunque – ponendo il focus sullo spettro della disabilità – nel contesto museale del territorio. Quindi, se le associazioni che creano progetti autonomi percepiscono la partecipazione a bandi pubblici come mezzo per ricevere finanziamenti utili alla prosecuzione di laboratori già messi in atto, le associazioni che sviluppano progetti programmatici percepiscono i bandi pubblici come possibilità di progettazione e di esperienza limitata a un arco temporale specifico.

Analizzando i casi studio, in seguito all'individuazione delle due categorie di classificazione, è stato possibile focalizzare l'attenzione su due specifiche caratteristiche presenti in entrambe i gruppi, che permettono di delineare con maggior precisione le differenze che intercorrono tra le due idee di progettualità e i risultati finali. Il primo elemento che si andrà ad analizzare è la durata del progetto, mentre la seconda è la creazione di una rappresentazione finale e la sua relativa presentazione a un pubblico più o meno vasto.

#### 4.1.1 La durata dei progetti e il relativo influsso sui risultati

La distinzione principale che può essere evidenziata tra un progetto autonomo e uno programmatorio, come precedentemente accennato, è la sostanziale differenza di durata. I progetti nati per volontà individuale sono caratterizzati dalla continuità nel tempo, elemento che ha permesso loro di sviluppare la propria personale tecnica teatrale di approccio alle problematiche di esclusione sociale e – contemporaneamente – di creare un network resistente e coeso, all'interno del quale gli enti partecipanti condividono gli obiettivi e le finalità del progetto laboratoriale. Al contrario, i progetti programmatori nella fase di progettazione sono già a conoscenza della data di conclusione del progetto, e ciò li costringe a delineare – nell'arco temporale estremamente limitato a loro disposizione – tutte le attività richieste dal bando pubblico. La mancanza di disponibilità temporale comporta delle differenze sostanziali tra le due tipologie di progettazione, sia a livello di sviluppo e svolgimento del laboratorio sia in termini di risultato finale.

I tre progetti individuati come autonomi hanno come caratteristica comune un esteso periodo di pratica laboratoriale, che ha permesso loro di acquisire una comprensione approfondita delle problematiche intrinseche alla comunità con cui è stato intrapreso il percorso di teatro sociale. Il gruppo Teatro Due Mondi, ad esempio, dopo il primo anno di esperienza di *Senza Confini* con i ragazzi immigrati, ha intuito che una delle principali motivazioni per cui l'integrazione nel tessuto cittadino era ostacolata – oltre agli onnipresenti problemi di pregiudizi razziali – poteva essere ricondotta alla forte distanza del luogo di accoglienza dei migranti rispetto al centro cittadino. Infatti, durante l'intervista con Alberto Grilli (Appendice 1), è emerso come i ragazzi fossero completamente isolati dal contesto cittadino, ritrovandosi in uno stabile in campagna sprovvisti di un mezzo di trasporto, pubblico o privato. Quindi dopo il primo anno – in cui il laboratorio è stato portato avanti nel luogo di accoglienza dei ragazzi – si è deciso di utilizzare gli spazi della Casa del Teatro a Faenza. Per ovviare al problema dello spostamento i partecipanti italiani, in maniera spontanea, offrivano passaggi ai ragazzi accolti per raggiungere il luogo in cui avveniva il laboratorio. Attraverso questa piccola modifica nel luogo di svolgimento delle attività è stato possibile sia ampliare il target di partecipanti, permettendo ai cittadini residenti di raggiungere un posto a loro noto favorendone la partecipazione, sia di creare dei legami più forti e stabili tra i ragazzi migranti e i partecipanti di nazionalità italiana. Si è venuto inoltre a costruire un inedito senso di

appartenenza e di inclusione al gruppo nei i partecipanti stranieri, poiché l'attività non veniva più percepita come svolta **per** loro - all'interno degli spazi di accoglienza - ma svolta **con** loro.

Ulteriore conseguenza di un tempo di attività prolungata è la possibilità di analizzare le tecniche teatrali utilizzate, al fine di svilupparle e affinarle per meglio veicolare le conoscenze e gli strumenti di empowerment ai partecipanti. Ciò permette agli operatori teatrali di perfezionare la propria metodologia teatrale per affrontare al meglio le tematiche, individuando gli strumenti che permettano la comprensione e la risoluzione dei problemi individuali e collettivi. Esempio della necessità e del beneficio di una tempistica prolungata al fine di migliorare la propria metodologia teatrale può essere ritrovata nel progetto *Arrevuoto*. Inizialmente gli operatori utilizzavano la metodologia della "non-scuola", ideata dal Teatro delle Albe e che percepiva il teatro come strumento di educazione attraverso il gioco. In un secondo momento il metodo della "non-scuola" è stato sostituito dalla tecnica "only connected", ideata direttamente dagli attori coinvolti e che rispecchiava maggiormente l'ideologia e gli obiettivi a lungo termine del laboratorio. Lo sviluppo di una tecnica propria si è rivelato propedeutico all'individuazione sempre più puntuale delle problematiche sociali che affliggono la comunità con cui si lavora, un processo sostenuto anche dalla possibilità di lavorare per più volte di seguito con lo stesso gruppo di persone. L'occasione di proseguire un percorso con un determinato gruppo di individui permette di identificare e di monitorare i miglioramenti dei partecipanti, grazie anche al legame di fiducia che si instaura tra i vari componenti. I risultati che si ottengono attraverso un percorso di teatro sociale possono essere visibili sul lungo periodo, essendo cambiamenti che devono essere compresi, acquisiti e messi in pratica dai singoli individui. Inoltre, è bene ricordare che il miglioramento, nel contesto di disagio, richiede un periodo più esteso di monitoraggio, poiché il concetto di esclusione sociale è formato da diversi fattori che si influenzano a vicenda. Tenendo in considerazione questi elementi, un miglioramento dell'autostima del singolo porterà a un aumento delle capacità comunicative tra individui, che potrebbe poi risultare in opportunità maggiori di assunzione. Dunque, mantenere un contatto prolungato con le persone che partecipano ai laboratori permette di vedere se la loro situazione, nel corso degli anni, migliora e si stabilizza. I partecipanti alla prima edizione del progetto *Arrevuoto* oggi ricoprono ruoli di registi e di guide all'interno del progetto stesso, utilizzando le competenze

artistiche e teatrali acquisite nel corso degli anni per aiutare a loro volta le nuove generazioni, evidenziano al contempo come sia stato possibile uscire da una situazione di disagio proprio perché la partecipazione al progetto è risultata duratura nel tempo.

Una ulteriore possibilità che si viene infine a delineare, non essendo sottoposti a vincoli temporali stringenti, consiste nel creare legami e connessioni con altre realtà che lavorano nel medesimo ambito e/o territorio. Attraverso l'azione prolungata di alleviamento del disagio sociale il progetto teatrale può avere la possibilità di costruirsi una reputazione locale, favorendo la creazione di un network di associazioni ed enti sul territorio e creando un ambiente riconosciuto a livello locale/regionale/nazionale/internazionale. Questo riconoscimento permette inoltre ai partecipanti di sentirsi parte e – contemporaneamente essere creatori – di qualcosa di rilevante interesse artistico e sociale, promuovendo un processo di inclusione che dona ai soggetti un senso di appartenenza e garantisce loro la costruzione di legami forti e stabili. Questo è visibile nei ragazzi che partecipano ad *Arrevuoto* i quali, nelle interviste presenti sul canale Youtube, definiscono il gruppo teatrale come la loro famiglia, individuando nelle persone conosciute un punto d'appoggio e di crescita personale. Parallelamente, le associazioni hanno la possibilità di ampliare il loro network di collaborazioni, come avvenuto nel caso dell'associazione *Arrevuoto*: nata come progetto del Mercadante Teatro Stabile di Napoli, in collaborazione con l'associazione Chi Rom e Chi no – anch'essa impegnata nell'integrazione tra comunità rom e comunità italiana nel quartiere di Scampia – con gli anni è diventata un'associazione indipendente e ha ampliato i contatti con altre associazioni presenti sul territorio napoletano, avviando un progetto in collaborazione con il museo Madre e una collaborazione con il Napoli Teatro Festival, presso il quale presentare i Movimenti. Tale processo può essere evidenziato per il progetto *MeTe*, il quale, da laboratorio dell'Associazione Minimo Teatro è diventato elemento cardine di una nuova associazione – La casa di Asterione – e ha sviluppato ulteriori progetti adatti ad essere inseriti nei programmi scolastici della provincia di Ascoli Piceno.

Per quanto invece concerne i progetti identificati come programmatori, si può notare come i periodi di svolgimento siano tendenzialmente limitati, fatto questo che conduce a un approccio momentaneo e talvolta sbrigativo alle problematiche che affliggono la comunità di riferimento, ad una difficoltà nel creare una connessione fiduciaria con i partecipanti e, da

ultimo, alla necessità di ricorrere ad ulteriori bandi pubblici per proseguire con la propria attività. Come emerso dalle interviste con Silvia Limone (Appendice 3) e Lina Fortunato (Appendice 4), il tempo concesso dal singolo bando pubblico non è mai sufficiente per affrontare in profondità né le problematiche sociali intrinseche alla comunità né i temi emersi attraverso lo stesso bando. Appare dunque evidente come difficilmente si possa affermare il raggiungimento dell'obiettivo proposto dal bando pubblico, sia esso la sensibilizzazione verso una determinata tematica oppure la promozione dell'integrazione sociale. Fortunato, ad esempio, sottolinea come, nonostante il progetto *Come Comunichi?* vada avanti da quattro anni, ogni anno si debba affrontare la problematica della disparità di genere avendo a disposizione un arco temporale di sole 25 ore, un tempo estremamente limitato, in cui è difficile – se non impossibile – questa tematica così complessa. Se il percorso ha dimostrato un effetto positivo tra le partecipanti coinvolte – viene infatti sottolineato come, durante il periodo laboratoriale, aumentino le richieste d'aiuto rivolte allo sportello cittadino – allo stesso modo non è possibile verificare l'effettivo impatto di sensibilizzazione sulla popolazione generale. Il risultato che viene messo in evidenza è relegato a un periodo estremamente breve, in correlazione al progetto teatrale, ma non è possibile evidenziare se nel lungo periodo il processo di sensibilizzazione sulla disparità e violenza di genere ha effettivamente sortito effetti positivi. Problema analogo è stato riscontrato da Silvia Limone per il progetto *ENZIMA*, la quale ha sottolineato come si sia avuto un tempo estremamente limitato per creare un rapporto con la comunità. Il processo di riqualificazione dei quartieri periferici di Torino difficilmente può dirsi raggiunto tramite il progetto capeggiato dall'associazione *Tékhné*, per il semplice fatto che il tempo dedicato alla comunità è stato estremamente ridotto, impedendo di fatto agli operatori artistici e sociali di creare un senso di fiducia e di rispetto con i cittadini. Conseguentemente all'impossibilità di creare un legame con la comunità a cui è rivolto il laboratorio di teatro sociale, nasce la difficoltà da parte degli operatori di comprendere in profondità le problematiche connesse all'esclusione sociale e che tutt'ora opprimono i cittadini. In mancanza di una comprensione e conoscenza completa dei rapporti di forza all'interno della comunità risulta difficile per le associazioni proporre delle attività specifiche mirate all'acquisizione di competenze e skills per l'autodeterminazione e l'empowerment, che eventualmente parteciperanno al processo di integrazione sociale dell'individuo. Al fine di proseguire il proprio lavoro l'associazione *Tékhné* ha, dunque, deciso di partecipare a un ulteriore bando – CivICa 2019. Nonostante

tale bando desse l'occasione di svolgere le attività in qualsiasi area della città di Torino, la tematica che veniva trattata era differente rispetto a quella del bando AXTO. Pertanto, l'associazione ha sì avuto la possibilità di riportare un progetto sulla stessa area di intervento del progetto *ENZIMA*, dovendo però modificare le attività e le tematiche su cui concentrarsi. Quindi è possibile notare come in alcuni casi, nonostante ci sia la possibilità di proseguire un lavoro diretto sulla comunità, le associazioni – nel caso in cui intendano portare avanti il proprio operato attraverso finanziamenti pubblici – debbano necessariamente prendere parte a ulteriori bandi, non assicurando mai del tutto la possibilità di proseguire con il proprio lavoro.

Un'altra caratteristica che emerge, infine, dall'imposizione di una tempistica ristretta risiede nella difficoltà di costruire un network sul territorio, includendo altre associazioni o realtà che lavorano su tematiche analoghe nella stessa area. Tale difficoltà è scaturita dalla mancanza del tempo necessario a far conoscere il proprio operato rendendo problematica la costruzione di una solida reputazione sul territorio. Un esempio di questa deriva può essere la collaborazione nata tra l'SCT Centre e i Giovani della Federazione Islamica del Piemonte, istituitasi esclusivamente per prendere parte al bando MigrArti 2018, in seguito al quale non si è riscontrato un proseguimento di collaborazioni. In opposizione, invece, il progetto *ENZIMA* è stato creato dalla collaborazione tra tredici diverse associazioni che avevano precedentemente collaborato per un ulteriore progetto di riqualificazione urbana. Nonostante tale rapporto consolidato, non si è evidenziato un ampliamento del network delle associazioni ad altre realtà del territorio.

Si può dunque affermare che la differenza nella disponibilità di tempo influisce su alcuni aspetti determinanti del laboratorio di teatro sociale. L'identificazione di tali differenze non ha come obiettivo quello di screditare la progettualità programmatoria, ma mira a evidenziare come con un periodo di tempo più esteso sia possibile in primis creare un metodo teatrale proprio, finalizzato a fornire strumenti e conoscenze per alleviare una specifica situazione di disagio – che riguardi l'integrazione nel tessuto cittadino di migranti o l'integrazione nella società delle persone disabili – e in secondo luogo come sia possibile monitorare i progressi e il raggiungimento di obiettivi a lungo termine, cosa che risulta – d'altro canto – di difficile valutazione per un progetto che si inserisce in un arco temporale limitato.



#### 4.1.2 La creazione di una rappresentazione finale e la sua restituzione pubblica

Ulteriore elemento di interessante distinzione tra progettualità programmatoria e autonoma – come precedentemente evidenziato - è il ruolo che ricopre la creazione di una rappresentazione finale e la sua relativa restituzione pubblica. Per quanto riguarda i progetti programmatori, la creazione di una rappresentazione finale è obbligatoria, in quanto rientra tra le attività che devono essere svolte in conformità al bando pubblico. Al contrario, i progetti autonomi non presentano questa restrizione, avendo la possibilità di decidere in un secondo momento se proporre o meno una rappresentazione finale e a chi presentarla. L'accento sulla creazione di uno spettacolo finale non ha affatto l'intento di sminuire questa pratica, poiché – come evidenziato da Roberto Paoletti (Appendice 2) – svolge un ruolo fondamentale per i partecipanti. La creazione dello spettacolo conclusivo ha un forte impatto educativo, in quanto non solo responsabilizza i novelli attori, ma li coinvolge attivamente nel processo di creazione. La responsabilizzazione degli individui favorisce un ulteriore consolidamento degli strumenti di empowering che sono stati forniti durante i laboratori, inoltre la partecipazione attiva nella creazione dell'elaborato finale permette ai partecipanti di sentirsi ulteriormente parte di un gruppo e di una comunità. Dunque, in entrambi gli ambiti di progettualità la rappresentazione finale svolge un ruolo fondamentale nel processo di inclusione e integrazione sociale. La distinzione che è emersa durante l'analisi consiste, invece, nell'imposizione dall'alto della creazione di una rappresentazione finale e del pubblico verso cui è rivolta.

Nei bandi di concorso viene di fatto esplicitata la necessità di eseguire una rappresentazione finale pubblica del lavoro svolto a livello di laboratorio. Ad esempio, il bando MigrArti 2018 imponeva la restituzione pubblica del lavoro finale laboratoriale, così anche nel progetto *ENZIMA* – nella fase conclusiva del progetto – figurava la creazione di eventi e spettacoli pubblici rivolti direttamente alla comunità dei quartieri presso cui si è svolto il progetto, per presentare il risultato dei diversi laboratori. Anche nel bando *Come Comunicare?* dell'Assessorato alle Pari Opportunità di Pavia era presente la necessità di creare una rappresentazione conclusiva, al fine di ampliare il bacino di ricezione degli argomenti di sensibilizzazione. La richiesta da parte dei bandi pubblici di creare una rappresentazione finale del lavoro svolto durante il laboratorio di teatro sociale si basa, dunque, innanzitutto

sulla necessità di ampliare il bacino di utenza rispetto le tematiche di integrazione sociale e sensibilizzazione, che sono state promosse dall'amministrazione pubblica. Presentando a un pubblico che non ha partecipato al laboratorio teatrale un lavoro completo, che racchiuda le discussioni e le conoscenze acquisite durante le attività, si può difatti riscontrare la possibilità di propagare le nozioni a un numero maggiore di cittadini. Per enfatizzare tale interazione, durante una delle rappresentazioni finali del laboratorio *Come Comunicarsi?* è stato deciso insieme alla classe di mettere in atto il Teatro Forum – forma teatrale nata come declinazione del Teatro dell'Oppresso di Boal, che prevede la partecipazione attiva del pubblico per cambiare il corso delle azioni. Attraverso questa pratica sono state messe in scena due possibili avvenimenti riguardanti la disuguaglianza e la violenza di genere. Gli studenti rappresentavano gli attori coinvolti in questa situazione e le loro azioni potevano essere modificate dal pubblico, che interveniva per dare direzioni e consigliare approcci diversi alla situazione. Oppure lo spettacolo *Ness Ness = I* – lavoro conclusivo del laboratorio *Il mondo in una stanza* – ha permesso di condividere, con un numero maggiore di persone, i sogni e i desideri che accomunano i ragazzi di culture diverse. In definitiva, si può affermare che la volontà di creare una pièce teatrale e rappresentarla a un ampio pubblico, nella progettualità programmatica, risiede nella finalità del bando pubblico di allargare a un maggior numero possibile di persone la tematica sociale attraverso la quale si vuole intraprendere un percorso di miglioramento e sensibilizzazione.

Al contempo, però, l'imposizione della creazione di una rappresentazione finale potrebbe anche indicare la volontà da parte della pubblica amministrazione di intendere – e di conseguenza di far percepire – tali azioni sociali come eventi unici a sé stanti. Come evidenziato da Mimma Gallina (2018), questa tipologia di bandi che presenta, tra i diversi obiettivi, anche quello della rappresentazione finale, potrebbe esser percepito come uno strumento propagandistico, che prevede come finalità un ritorno di immagine positivo per l'amministrazione pubblica. La visione propagandistica potrebbe essere supportata dall'analisi del pubblico che prende parte alle rappresentazioni finali. Si può notare come nei tre progetti programmatici il target a cui erano rivolti i lavori conclusivi era composto dalle famiglie – *Ness Ness = I* e *Come Comunicarsi?* – e dalla comunità stessa su cui si è intervenuto – *ENZIMA*. Il carattere di “evento” che si tende a inscrivere nelle rappresentazioni conclusive del percorso laboratoriale sottintende una conclusione definitiva sia del progetto sia anche dell'interesse dimostrato dall'amministrazione pubblica a quel determinato argomento e/o

comunità. Inoltre, la rappresentazione dei progetti limitata alle famiglie dei partecipanti o alla comunità verso cui era rivolta l'azione di inclusione sociale potrebbe dimostrare una limitatezza nella volontà di ampliare il proprio bacino d'utenza. In conseguenza di ciò, nonostante il numero di partecipanti complessivi risulti maggiore ai fini di una valutazione quantitativa, non si è però registrato un ampliamento dell'utenza a cui rivolgere le problematiche di disagio e integrazione sociale, in quanto il pubblico effettivo si ritrova già nella comunità verso cui è indirizzato il progetto.

Analizzando le tre progettazioni autonome è emerso come l'utilizzo analogo della rappresentazione finale consenta, attraverso le caratteristiche intrinseche a questa pratica, la possibilità di ampliare il bacino di utenza attraverso l'utilizzo da parte dei partecipanti delle competenze acquisite durante il laboratorio. Al contrario dei progetti programmatori, tuttavia, la creazione dello spettacolo conclusivo non è l'obiettivo finale del laboratorio. Ad esempio, *Arrevuoto* crea il Movimento conclusivo – termine con cui si vuole indicare lo spettacolo finale –, ma gli obiettivi che si vogliono raggiungere attraverso la produzione partecipata dello spettacolo sono la creazione di legami di amicizia e l'abbattimento dei pregiudizi tra quartieri periferici e quartieri centrali di Napoli, in un percorso che, attraverso il gioco teatrale, parta dai ragazzi. Lo spettacolo finale dunque è solo il pretesto per mettere in atto un processo di integrazione sociale, portando le famiglie dei partecipanti a vedere e a fare esperienza di tale inclusione attraverso l'operato dei figli. La distinzione appare più evidente guardando il pubblico verso cui è rivolto lo spettacolo finale: come evidenziato in precedenza, i Movimenti creati dai partecipanti ad *Arrevuoto* vengono presentati alle famiglie, come anche i lavori conclusivi del progetto *MeTe*; oltre a presentare i lavori all'interno della comunità, però, le rappresentazioni teatrali vengono anche proposte in circuiti teatrali nazionali, come evidenziato dalla partecipazione dei Movimenti di *Arrevuoto* al Napoli Teatro Festival o a quella del progetto *MeTe* ai festival nazionali rivolti al teatro sociale e teatro e disabilità. Un'analisi diversa rispetto al discorso delle rappresentazioni finali può essere effettuata per quanto riguarda il progetto *Senza Confini*. Come emerso durante l'intervista con Alberto Grilli (Appendice 1) la volontà della *Carovana Meticcia* – nome del gruppo che porta in scena le azioni teatrali – è quella di portare le Azioni teatrali in un contesto estraneo a quello del teatro. Questa volontà è sostenuta dal preconcetto secondo cui il pubblico interessato a vedere uno spettacolo volto all'inclusione nel tessuto cittadino

dei migranti sarebbe composto da persone che già sostengono questa ideologia. Grilli ritiene pertanto che risulterebbe quasi inutile presentare il lavoro a un pubblico di questo tipo, che è già concorde con l'ideologia che ha spinto alla creazione del laboratorio teatrale. Per ovviare al problema, quindi, le azioni vengono presentate direttamente in un contesto cittadino, senza essere pubblicizzate. Solo in questo modo – ritiene il fondatore di Teatro Due Mondi – è effettivamente possibile confrontare la popolazione circa argomenti di integrazione sociale. Quando i cittadini si ritrovano di fronte a un'azione della *Carovana Meticcia* devono scegliere se assistere o se andarsene, ma questa decisione, da sola, mette già in atto un processo di analisi sociale all'interno degli individui.

Dunque, è possibile notare come nonostante entrambe le tipologie di progettualità di teatro sociale utilizzino lo strumento della rappresentazione finale per rafforzare le conoscenze e le competenze acquisite dai partecipanti durante i laboratori, e per consolidare l'ambiente inclusivo che si è venuto a creare durante il laboratorio, tale strumento ricopra un ruolo diverso. Nella progettualità programmatoria è imposto dall'alto e segna il punto d'arrivo – di fine – di un percorso estremamente limitato nel tempo, mentre nella progettualità autonoma rappresenta un momento nel percorso laboratoriale, per condividere con la cittadinanza e la comunità le conoscenze sviluppatesi durante il percorso.

Per riepilogare i principali punti di divergenza presenti nella classificazione tra le due tipologie di progettualità che sono state individuate, viene proposto di seguito uno schema riassuntivo.

<b>Progettazione Autonoma</b>	<b>Progettazione Programmatoria</b>
<p>Volontà di creare un laboratorio di teatro sociale che parte dal singolo individuo o associazione, dopo essere entrati in contatto direttamente con la dimensione di disagio.</p>	<p>Volontà scaturita dalla partecipazione a un bando pubblico. La volontà di alleviare il disagio sociale è inserita in un'agenda politica di più ampio respiro.</p>
<p>Utilizzo dei bandi pubblici per ricevere finanziamenti, attraverso i quali proseguire il proprio lavoro sociale. I bandi scelti servono a veicolare al meglio l'ideologia del lavoro e la sua missione sociale</p>	<p>Utilizzo dei bandi pubblici per creare un progetto di teatro sociale limitato nel tempo.</p>
<p>Progetti di lunga durata.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comprensione delle problematiche.</li> <li>- Possibilità di proseguire il percorso con gli stessi partecipanti di cui si possono monitorare i progressi.</li> <li>- Creazione di una comunità solida e inclusiva.</li> <li>- Creazione di una reputazione positiva e network di enti sul territorio.</li> <li>- Miglioramento delle tecniche teatrali utilizzate</li> </ul>	<p>Progetti limitati al tempo del finanziamento pubblico.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Necessità di partecipare ad altri bandi pubblici se la volontà è di proseguire il percorso intrapreso.</li> <li>- Impossibilità di sviluppare una connessione profonda e duratura con la comunità.</li> <li>- Difficile valutazione dei risultati di lungo termine, mentre è possibile vedere i risultati sul breve periodo.</li> </ul>
<p>Spettacolo finale percepito come strumento per raggiungere ulteriori obiettivi:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Consolidamento delle competenze acquisite e rafforzamento dell'inclusione</li> <li>- Ampliamento dell'audience a livello nazionale e a livello del tessuto cittadino.</li> </ul>	<p>Imposizione di creare uno spettacolo finale pubblico.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Che potrebbe essere utilizzato dall'amministrazione pubblica per un ritorno di immagine</li> <li>- Tentativo di ampliamento dell'audience limitato alla comunità a cui è indirizzato il progetto</li> </ul>

#### 4.1.3 La mancanza di un processo valutativo in entrambe le progettualità

Il confronto dei sei casi studio presentato precedentemente si è basato sulla valutazione dei dati, raccolti sia grazie allo svolgimento di interviste semi strutturate con i creatori dei laboratori, sia attraverso informazioni e testimonianze che sono state reperite su internet. La problematica principale riscontrata durante l'analisi dei progetti è stata la completa mancanza di dati quanti-qualitativi raccolti in funzione di valutazioni complete portate a termine dalle compagnie teatrali. Le informazioni analizzate per presentare i progetti autonomi erano di carattere soggettivo, poiché espresse direttamente dai creatori dei laboratori di teatro sociale. In esse la narrazione del progetto ha sempre seguito una linea temporale, inoltre la stessa tendeva a enfatizzare gli aspetti positivi e a tralasciare quelli negativi. La valutazione è stata impostata principalmente dal punto di vista degli organizzatori e di alcuni partecipanti selezionati direttamente dall'associazione stessa – come nel caso del progetto *Arrevuoto* per il quale è stato possibile utilizzare delle brevi interviste ad alcuni dei partecipanti pubblicate sull'omonimo canale Youtube. Dunque, appare evidente come non sia stato possibile confrontarsi con dati quantitativi e qualitativi di lungo periodo. La medesima problematica è stata riscontrata con i progetti programmatici, anch'essi presentati unicamente dalla prospettiva privilegiata dei creatori. Un elemento qualificante risiede nel fatto che durante le interviste semi strutturate è stato possibile evidenziare, con i creatori, gli elementi critici nella progettualità programmatica rivolta al teatro sociale, tra cui l'estremo limite del tempo. Non si può però non evidenziare la mancanza di analisi e di valutazioni approfondite dei progetti da parte degli ideatori.

La necessità di effettuare una valutazione dei progetti di teatro sociale – e più in generale di qualsiasi forma artistica e culturale – e le conseguenti problematiche e difficoltà che sono collegate al processo valutativo, è una tematica estremamente dibattuta in ambito accademico – si veda ad esempio Belfiore 2015, Matarasso 1996, Yardley, Bailey 2007, Jermyn 2001. Come verrà successivamente evidenziato, la necessità di eseguire una valutazione completa del progetto – basandosi soprattutto su una analisi di medio-lungo periodo – può risultare essenziale al fine di fornire alla pubblica amministrazione delle hard evidences circa le potenzialità e le capacità di teatro sociale nell'ambito della diminuzione dell'esclusione sociale, senza contare che può portare a evidenziare delle problematiche che, eventualmente, possono essere affrontate dai policy makers.

#### 4.1.3.1 Le difficoltà riscontrabili nell'attuazione di un processo valutativo per il teatro sociale

Durante l'analisi dei casi studio – come precedentemente evidenziato – non è stato possibile confrontarsi con nessuna valutazione dei progetti, né quantitativa né qualitativa. Ciononostante, è stato possibile individuare la richiesta di una rendicontazione economica del progetto come uno degli obblighi presenti nei bandi pubblici. Viene, infatti, richiesto agli organizzatori di presentare un budget preventivo e, a termine del finanziamento, un bilancio in cui venga evidenziato l'utilizzo di tali finanziamenti. Oltre alla richiesta di una rendicontazione si evidenzia come, per alcuni bandi, venga richiesto un report periodico sull'andamento delle attività. Tale report – come evidenziato da Silvia Limone (Appendice 3) – richiede delle analisi quantitative di breve periodo, le quali impediscono la messa in luce dei progressi e degli aspetti positivi delle attività. Nel caso di *ENZIMA* la richiesta di una valutazione quantitativa per i laboratori di teatro sociale riguardava principalmente il numero di partecipanti a tali attività, però – come sottolinea Limone – se per l'operatore di teatro sociale la partecipazione costante di dieci individui è un risultato eccezionale, poiché messo in relazione a tutte le problematiche che affliggono la comunità in cui si lavora e di cui gli operatori sono a conoscenza, per l'amministrazione pubblica può apparire come un risultato mediocre, se non deludente. Queste percezioni discordanti dei risultati influiscono attivamente sulla volontà futura della pubblica amministrazione di riservare finanziamenti per attività culturali rivolte al sociale. Inoltre, appare fondamentale ricordare come questi documenti non siano resi pubblici, limitando la visione di tali resoconti solo ai creatori e alla pubblica amministrazione.

L'introduzione della necessità di utilizzare mezzi di analisi riguardanti efficacia ed efficienza nelle amministrazioni pubbliche è scaturita in seguito all'istituzionalizzazione del New Public Management (NPM), nato in Inghilterra durante il governo Thatcher. L'NPM prevede l'utilizzo dei principi manageriali impiegati nelle imprese private con finalità di profitto, anche da parte delle amministrazioni pubbliche. L'utilizzo di questi strumenti era conseguenza del fatto che lo Stato doveva render conto dell'impiego delle finanze pubbliche, degli investimenti, e del ritorno economico e sociale che questi finanziamenti producevano. Con l'impiego del NPM anche i progetti eseguiti da enti terzi e rivolti alla cittadinanza – che venivano creati tramite il finanziamento con fondi pubblici – dovevano essere rendicontati e

doveva essere pertanto reso noto l'uso dei finanziamenti. Tutti gli ambiti della pubblica amministrazione vennero influenzati dal NPM, incluso il settore culturale, in cui si arrivò ad utilizzare un approccio economico finanziario al fine di misurare il valore della cultura (Horton, 2006). La narrativa adottata venne traslata, spostandosi dal concetto di “art for art sake” a un più prosaico discorso basato sulla valutazione di input, output e outcomes. La necessità di adottare questo approccio, come rimarcato da Belfiore (2002), è figlia della necessità di giustificare l'investimento in arte e cultura da parte della pubblica amministrazione. La volontà di finanziare il settore culturale tramite soldi pubblici non poteva più essere supportata dal proposito di una ricerca artistica ed estetica, ma doveva essere giustificata attraverso dati quantitativi che evidenziassero un ritorno economico, finanziario e sociale da parte dei progetti sovvenzionati. Attraverso questo approccio, dunque, venivano valutati esclusivamente dati quantitativi, richiedendo ai creatori di progetti culturali e artistici di trasformare i risultati – essenzialmente qualitativi – in dati misurabili. La richiesta da parte delle amministrazioni pubbliche, di effettuare un tipo di verifica dei progetti artistici e culturali prettamente quantitativo escludeva la possibilità di prendere in analisi qualsiasi tipo di risultato intangibile – ambito in cui si possono collocare la maggior parte dei risultati – portando a una sproporzione nella valutazione finale. In conseguenza di ciò, nonostante gli operatori in ambito artistico abbiano evidenziato questa problematica più volte, si sono ritrovati a dover utilizzare un linguaggio prettamente manageriale e conforme alla visione del NPM, al fine di essere accettati e individuati come ideatori di progetti importanti per lo sviluppo della società (Yardley, Bailey 2007).

Come precedentemente evidenziato, i progetti di teatro sociale possono essere suddivisi in progettualità programmatoria e autonoma. Nonostante la motivazione per cui i progetti sono stati creati possa differire, si ritiene importante sottolineare ulteriormente come anche i progetti autonomi prendano parte a bandi pubblici, col fine di finanziare e proseguire il proprio operato in ambito sociale. In entrambe le casistiche è perciò possibile evidenziare la necessità di intraprendere valutazioni di tipo quantitativo dei propri progetti, poiché richiesto dal bando pubblico. Nell'ambito del teatro sociale, si possono evidenziare diverse difficoltà connesse a questo tipo di valutazione, alcune rientrano tra le argomentazioni più generali riguardanti l'analisi quantitativa di progetti artistici e culturali, mentre altre sono connesse



alla difficoltà di evidenziare l'impatto positivo dell'utilizzo della cultura in contesti di disagio sociale.

Per quanto concerne le problematiche generali legate a una valutazione quantitativa dei progetti artistici, è possibile evidenziare come i principali outcomes creati dalle suddette attività siano intangibili, in quanto riguardano il singolo individuo e la comunità in cui si opera – elementi come inclusione sociale, educazione, senso di appartenenza e aumento del capitale culturale. Dunque, trasformare dei risultati intangibili e non misurabili in dati quantitativi, non solo distoglie l'attenzione dall'effettiva finalità del progetto, ma impone una parzialità nel giudizio complessivo dell'elaborato. La richiesta delle pubbliche amministrazioni di effettuare valutazioni quantitative in riferimento all'impatto dell'arte e della cultura nella vita dei singoli individui impone uno schema di pensiero riduttivo agli operatori artistici. Richiedendo – ad esempio – un numero elevato di partecipanti, i creatori di tale iniziativa potrebbero pretendere verso l'ideazione di un progetto che attiri una sostanziosa fetta di popolazione, piuttosto che creare un programma che vada ad analizzare e affrontare tematiche di maggior impatto sociale ma che riguardano una porzione minore di popolazione. Si pone, quindi, l'accento su un ritorno economico e un ritorno di immagine per le amministrazioni pubbliche piuttosto che sui vantaggi legati alla creazione di un progetto artistico in grado di favorire l'inserimento sociale, oltre che l'aumento del capitale culturale e sociale del singolo cittadino.

Per quanto riguarda i problemi connessi strettamente al teatro sociale, una delle principali difficoltà che vengono riscontrate è la difficoltà nell'individuare il campo di valutazione. Come evidenziato da Ahmed e Huges (2015), una problematica connessa alla valutazione dell'impatto sociale dei laboratori è che non si dispone di una definizione specifica di povertà o di esclusione sociale. Infatti, il concetto di esclusione e disagio sociale è ampio e complesso, toccando sia singoli individui sia comunità intere. Glass (2000) – citato da Jermyn (2001) – in merito alla difficoltà intrinseca connessa alla valutazione dell'impatto di un'azione contro l'esclusione sociale, evidenzia come, in principio, ci sia la necessità da parte di chi richiede la valutazione di determinare l'ambito rispetto al quale si vuole valutare l'impatto sociale: “do we want to measure social exclusion or the effects of trying to combat social exclusion?” (Jermyn, 2001, 3). Con questa affermazione Glass sottolinea la necessità

di delimitare l'ambito di esclusione sociale in cui si vuole intervenire, e successivamente valutare le azioni che mirano a combattere l'esclusione sociale. Dal momento che il concetto di esclusione sociale è estremamente complesso ed è formato da diversi elementi non può essere misurato esclusivamente con un unico indicatore, ma è preferibile adottare un approccio pluridimensionale, quindi l'utilizzo di una valutazione esclusivamente quantitativa non concede, pertanto, di valutare l'impatto della pratica teatrale su tutti gli ambiti che influenzano l'esclusione sociale.

Ulteriore criticità evidenziata da diversi accademici, tra cui Hughes (2005), è la mancanza di esempi di valutazioni di laboratori di teatro sociale. La scarsità di queste valutazioni impedisce di creare dei precedenti di analisi su cui basarsi per individuare delle linee guida comuni attraverso cui analizzare l'effettivo impatto dei progetti. La mancanza di valutazioni impedisce, inoltre, l'identificazione di un framework funzionale per raggiungere obiettivi sociali. Riconoscendo che ogni processo creativo deve nascere con la partecipazione attiva della comunità in cui si opera, si può però sottolineare come, attraverso la valutazione di diversi percorsi di teatro sociale, si possa giungere alla conclusione che – ad esempio – se l'obiettivo laboratoriale rientra nell'ambito della sensibilizzazione riguardo determinate tematiche sociali possa essere più utile lo strumento del Teatro Forum – pratica che richiede la partecipazione attiva del pubblico al fine di individuare le tematiche centrali all'interno del discorso analizzato – piuttosto che una rappresentazione finale messa in scena dai componenti del progetto – basata sulla visione passiva da parte del pubblico. Attraverso l'individuazione di un framework di lavoro favorevole al raggiungimento di determinati obiettivi, si può giungere – in un secondo momento – a una forma di valutazione mirata all'analisi di determinati elementi, permettendo dunque la presa in esame sia di elementi quantitativi sia elementi qualitativi. Dunque, favorire una valutazione quanti-qualitativa dei progetti di teatro sociale porterebbe non solo a un miglioramento delle attività svolte da parte delle compagnie teatrali, ma fornirebbe all'amministrazione pubblica i dati richiesti.

Si ritiene però adatto evidenziare come il processo valutativo basato su dati quantitativi e qualitativi, sia caratterizzato da periodi di analisi lunghi e dal costo elevato. Queste due caratteristiche sono interconnesse tra loro, derivando entrambe dalla tipologia di risultati a cui tende il teatro sociale. La forma laboratoriale mira a creare un miglioramento delle

capacità del singolo le quali, a loro volta, andranno a influenzare diversi ambiti della sua vita e quotidianità conducendo poi, eventualmente, a un miglioramento della situazione di disagio sociale in cui l'individuo/comunità si trovava inizialmente. Al fine di analizzare l'impatto del percorso artistico è necessario prendere in considerazione un periodo di tempo esteso, che permetta di evidenziare il percorso del singolo. Eseguire un progetto di valutazione di lunga durata non solo richiede la partecipazione costante degli individui che hanno preso parte al progetto, ma richiede anche fondi che consentano la ricerca e – soprattutto – la volontà da parte degli artisti e degli operatori teatrali di eseguire la valutazione. Non è solo la mancanza di competenze infatti, che potrebbe influenzare la riuscita della valutazione, ma anche l'effettiva volontà da parte degli artisti di perseguire un percorso valutativo delle proprie pratiche. In letteratura – si veda Matarasso (1997) – è stato evidenziato come ci sia una certa resistenza, da parte degli operatori artistici, a mettere in atto delle attività che rientrano nell'ambito manageriale per valutare i progetti artistici, poiché ritengono che le pratiche di valutazione distoglierebbero l'attenzione dal risultato finale. Però un processo valutativo può risultare utile non solo alla pubblica amministrazione, ma anche agli operatori teatrali, i quali possono analizzare il loro percorso attraverso scadenze periodiche ed effettuare un'autovalutazione di quanto proposto. In questo modo è possibile verificare se le attività svolte siano, ancora, indirizzate al raggiungimento dell'obiettivo preposto e – in caso contrario – deviare il percorso d'azione. Risulta quindi evidente come un processo valutativo, basato su dati quantitativi e qualitativi, possa risultare utile sia alla pubblica amministrazione sia all'ente che promuove il percorso laboratoriale.

#### **4.2. Le motivazioni che impediscono la partecipazione del teatro sociale al processo di policy making**

Il percorso di analisi che è stato presentato precedentemente e l'individuazione di due modalità di progettazione –programmatoria e autonoma –, con la successiva analisi delle principali differenze che intercorrono, voleva essere propedeutico all'individuazione di un possibile influsso da parte del teatro sociale nel processo di creazione di politiche sociali, anche attraverso l'individuazione di problematiche presenti nelle comunità in cui vengono svolti i laboratori. Questo perché il teatro sociale è una pratica artistica legata al contesto politico dell'ambiente in cui opera (Neelands 2007), dal momento che interviene in contesti

di disagio legati alle agende politiche della pubblica amministrazione. Un progetto di teatro sociale che interviene nell'ambito di rigenerazione urbana, oppure integrazione dei migranti nel tessuto cittadino o di integrazione di persone diversamente abili nasce dal fatto che l'ente creatore ha individuato una forma di disagio che non viene affrontata dalla pubblica amministrazione, e ha conseguentemente deciso di intervenire attivamente attraverso la pratica artistica. Essendo, quindi, il teatro sociale una pratica artistica che si adopera in ambiti di interesse delle politiche sociali, l'intenzione era quella di analizzare se le amministrazioni pubbliche, sia attraverso il finanziamento diretto oppure attraverso l'osservazione di progetti autonomi di successo, fossero in grado di individuare delle tematiche che potevano rientrare all'interno delle competenze delle politiche sociali. Si intendeva, dunque, verificare se il teatro sociale potesse fornire non solo un aiuto concreto per la diminuzione del disagio sociale, ma se potesse essere utile anche nell'implementazione delle politiche sociali. Durante l'analisi, però, oltre a differenze di tipo progettuale non è stato possibile evidenziare nessuna differenza nell'apporto alla creazione di nuove politiche sociali, in quanto nessuna delle due progettualità ha effettivamente influenza sulle agende politiche, ma sono le agende politiche a influenzare i finanziamenti culturali. Essendo consapevoli del fatto che questo influsso sia difficilmente individuabile, e tenendo presente che i progetti programmatori o analizzati siano relativamente giovani, non si è comunque individuata nessuna modifica nelle agende politiche. Premettendo che le motivazioni intrinseche a una difficile convivenza tra cultura e politiche sociali siano molto più vaste e consapevoli del fatto che, cambiando ideologia politica al governo mutua – inevitabilmente – la direzione degli obiettivi che si vogliono perseguire tramite finanziamenti pubblici alla cultura, sono state individuate due elementi – presenti sia nella progettazione autonoma che in quella programmatoria – che potrebbero essere parte del problema di integrazione tra cultura e formazione di politiche sociali.

In primo luogo, è possibile evidenziare una diffidenza da parte degli operatori artistici a collaborare con le amministrazioni pubbliche, una diffidenza nata dal fatto che molti finanziamenti e progetti promossi dalle amministrazioni sono utilizzati con fini propagandistici e di ritorno d'immagine. A ciò si aggiunge la mancanza di dati riguardanti gli effetti positivi del teatro sociale nei processi di inclusione e alleviamento del disagio sociale. Tale carenza porta la pubblica amministrazione a protendere verso investimenti in altri ambiti, che garantiscano un ritorno economico e sociale provato e immediato.

La prima motivazione che si è riscontrata nella difficoltà di un influsso positivo della cultura per la formazione di politiche sociali consiste nell'idea, da parte del settore artistico, circa la possibilità che i bandi pubblici possano mirare a manipolare l'agenda e la volontà di intervento delle associazioni, al fine di adeguarle alle finalità della politica, arrivando a creare un progetto sociale che ha le caratteristiche di un evento fine a sé stesso utile solo a un ritorno di immagine. Balfour (2009), infatti, ritiene che il teatro sociale debba riconoscersi come pratica artistica politica, e richiede agli operatori artistici di identificare la propria mission. Attraverso l'identificazione però non deve slegarsi dal panorama politico perseguendo i suoi obiettivi autonomamente, ma può appoggiarsi ai finanziamenti pubblici per perseguirli. Balfour evidenzia però la necessità di prestare attenzione durante la partecipazione ai bandi pubblici o comunque al finanziamento politico, in quanto questo potrebbe tradursi in una manipolazione da parte dell'amministrazione pubblica dei progetti ideati dalle associazioni culturali. In tal senso i progetti autonomi – come è risultato dall'intervista svolta con Roberto Paoletti (Appendice 2) – mirano a individuare dei bandi pubblici che permettano all'associazione di esprimere al meglio la loro volontà e la loro mission, ampliando il loro bacino di utenza. Contemporaneamente però, diversi accademici – si veda ad esempio Neelands (2007), Schininà (2004) e Ackroyd (2000) – ribadiscono la possibilità che i progetti di teatro sociale promossi dalle pubbliche amministrazioni siano dei progetti volti a creare un ritorno d'immagine positivo per la pubblica amministrazione, nonostante siano promossi come progetti per l'inclusione sociale e la rigenerazione urbana. Quindi – come si è potuto evidenziare precedentemente - i progetti programmatori, caratterizzati da un periodo estremamente breve di attuazione, e contraddistinti dall'obbligo di creare uno spettacolo finale con la relativa restituzione pubblica, acquisiscono le caratteristiche di un progetto finalizzato all'intrattenimento e non a un effettivo cambiamento sociale. In questo modo appare chiaro come le pubbliche amministrazioni utilizzino l'arte e la cultura al fine di avere un ritorno di immagine positivo in merito a problematiche sociali gravi. Agli occhi delle comunità disagiate in cui vengono promosse le attività di teatro sociale, potrebbe apparire che le amministrazioni pubbliche svolgano un ruolo di alleato per convenienza, individuando la possibilità, attraverso la creazione di progetti indirizzati specificatamente alla comunità, di acquisire una posizione di preferenza e di rilievo all'interno della comunità. Appare, dunque, come la volontà di risolvere le problematiche di disagio sociale sia limitata al lasso di tempo specifico per l'attuazione del progetto artistico e, successivamente, ritenuta risolta. Questo

assunto è controbattuto dalle esperienze autonome di teatro sociale, nelle quali le tempistiche per verificare un effettivo miglioramento della comunità e degli individui sono estremamente lunghe. Inoltre, se i progetti di teatro sociale persistono nello stesso ambiente e si rivolgono alla stessa comunità, significa che le problematiche alla base dell'esclusione sociale non possono essere cambiate né dagli operatori artistici né dagli individui stessi, ma richiedono un'azione da parte della pubblica amministrazione. Ulteriore elemento individuato da Schininà (2004) riguardo a possibili problematiche collegate alla partecipazione a bandi pubblici, risulta essere che molti degli enti che promuovono progetti di inclusione sociale tramite la creazione artistica, sono anche quegli enti che rafforzano la situazione di esclusione sociale che la comunità o i singoli individui stanno subendo. Dunque, appare come alcuni bandi pubblici che promuovono la partecipazione attiva all'arte e alla cultura, siano creati con l'obiettivo di assecondare, momentaneamente, le necessità della comunità, senza però affrontare effettivamente le problematiche. Un esempio è il bando MigrArti, nato nel 2016 con l'allora Ministro dei Beni Culturali Franceschini, non è più stato finanziato dal 2018, con la nomina a sottosegretario di Stato dei Beni e delle Attività Culturali di Lucia Borgonzoni, appartenente al partito politico Lega. Consapevoli del fatto che la cessata volontà di finanziare questo progetto sia dettata anche da una visione agli antipodi del problema di integrazione comunitaria tra cittadini stranieri e cittadini italiani, non si può comunque non evidenziare come – ad oggi – le leggi riguardo la cittadinanza per i migranti di seconda generazione – dunque ragazzi nati in Italia con uno o entrambi i genitori immigrati – non siano cambiate. Nonostante siano state proposte diverse modifiche di legge per semplificare il processo di richiesta di cittadinanza, queste proposte sono state rigettate quando il bando MigrArti era ancora finanziato. È evidente, dunque, come la volontà di mettere in atto un processo di integrazione tra la comunità di migranti di seconda generazione e comunità italiana attraverso la partecipazione attiva a laboratori teatrali, in realtà sia una piccola parte dell'effettivo processo che poteva essere attuato dalla politica. Pertanto, l'utilizzo dell'arte e della cultura da parte della politica come mero strumento propagandistico risulta essere uno dei problemi che impediscono la collaborazione tra questi due ambiti. In merito a questa argomentazione Kershaw (1999) evidenzia come la politica dovrebbe tenere in considerazione l'operato del teatro sociale poiché lavorando a stretto contatto e per lunghi periodi con la comunità - oltre a fornire strumenti di empowerment e nuove competenze ai singoli individui e aiutando a costruire un nuovo senso di identità della comunità -- riesce a

evidenziare le problematiche alla base del disagio sociale. Individuando tali problematiche può fornire sostegno alla pubblica amministrazione per l'implementazione di policy già esistenti o nel processo di policy making.

Come precedentemente evidenziato, la seconda problematica che si è riscontrata in merito all'impossibilità di un influsso delle pratiche di teatro sociale nella creazione di politiche sociali è la difficoltà di effettuare una valutazione efficace e completa dell'arte e della cultura, scaturita dalle caratteristiche intrinseche di queste pratiche. L'intangibilità degli outcomes, che derivano dalla partecipazione attiva a processi di creazione artistica, è difficilmente misurabile attraverso processi valutativi basati su dati quantitativi ed economici. Diversi studiosi hanno proposto analisi quali-quantitative di progetti artistici e culturali, scontrandosi però con difficoltà sia legate all'inesprimibilità, da parte dei partecipanti, sull'effettivo impatto che la partecipazione ad attività artistiche ha scaturito nella loro vita, sia che con difficoltà legate direttamente alla formulazione dei quesiti da porre agli intervistati. In merito a quest'ultimo aspetto Belfiore (2002), commentando Matarasso (1996), evidenzia come le domande poste agli intervistati, durante un processo di valutazione dell'impatto conseguente alla partecipazione ad attività artistiche, siano ambigue e formulate in maniera tale da ricevere una risposta il più possibile concorde al risultato che si mira a validare, e in ugual modo, come le risposte fornite non siano specifiche e non possano essere considerate come appropriate per una finalità valutativa. L'esempio riportato da Belfiore prende in esame la domanda "da quando sono stato coinvolto [in attività artistiche] sono stato più felice", dunque l'autrice sottolinea l'ambiguità della domanda – più felice rispetto a cosa e a quando? – e contemporaneamente evidenzia la difficoltà di esprimere in maniera quantitativa un livello di felicità, sentimento personale intangibile e – dunque – difficilmente misurabile. La difficoltà nel valutare l'impatto della pratica artistica non significa che sia impossibile eseguire una valutazione – si veda ad esempio il report *The value of arts and culture to people and society* (Arts council of England 2014) – ma richiede un periodo di valutazione più esteso e delle competenze specifiche. Anche se è riconosciuto che una valutazione prettamente quantitativa risulti nel danneggiamento della visione finale dei risultati artistici e sociali che si sono raggiunti, la pubblica amministrazione la richiede ancora. Quale ulteriore problema connesso alla valutazione dei progetti artistici si è potuto evidenziare come risulti complesso individuare la stretta connessione tra la partecipazione attiva a percorsi artistici e un

miglioramento nello stile di vita e nella condizione di disagio sociale della comunità e del singolo individuo. Come evidenziato in precedenza, il fenomeno di esclusione sociale scaturisce da diversi fattori che, agendo simultaneamente o in un arco di tempo, hanno portato alla situazione di disagio in cui il cittadino e/o la comunità si ritrovano in un determinato momento. Dunque, anche i fattori che porteranno a un miglioramento della situazione sociale saranno molteplici. Però se da un lato – ad esempio - è possibile identificare lo stretto legame tra l'assunzione e la possibilità di avere delle risorse economiche per garantirsi uno stile di vita migliore, risulta invece difficile individuare il collegamento tra la partecipazione al progetto teatrale e l'assunzione in un posto di lavoro dello stesso individuo. Non essendo in grado di dichiarare in modo sicuro i collegamenti che si instaurano tra partecipazione attiva all'arte e alla cultura e miglioramento – durante un lungo periodo – della situazione economica e sociale del singolo individuo – prevedendo dunque non solo un ritorno sociale ma anche un ritorno economico – la pubblica amministrazione tenderà a investire in attività e progetti che garantiscono sicurezza attraverso dati e prove concrete e che assicurino un ritorno economico immediato. Questo perché i policy makers ritengono necessario giustificare l'investimento nell'arte e nella cultura attraverso delle prove concrete e inconfutabili di ritorno economico e sociale che vengono scaturiti da questo finanziamento, e – soprattutto – lo richiedono nel breve periodo data la brevità del mandato politico che le singole amministrazioni hanno a disposizione. Dunque, i policy makers avranno un maggiore interesse a ricevere i risultati di un progetto da loro finanziato durante il loro stesso mandato politico, piuttosto che lasciare i risultati all'amministrazione successiva. Una delle problematiche che impediscono all'arte e ai progetti artistici di essere presi effettivamente in considerazione come agenti di cambiamento e innovazione sociale dunque, come ribadiscono Cicerchia e Bologna (2017), è la mancanza di prove quantitative disponibili nel breve periodo – nonostante sia stato riconosciuto a livello nazionale e internazionale l'importanza dell'arte e della cultura per la società e la comunità.

È quindi evidente come le due problematiche presentate contribuiscano a mantenere una separazione tra teatro sociale e politiche sociali. Se da un lato l'amministrazione pubblica utilizza l'arte e la cultura anche come strumento propagandistico, allo stesso tempo i programmi culturali presentano delle difficoltà a evidenziare le strette connessioni tra partecipazione attiva all'arte e alla cultura e un miglioramento nella condizione dei singoli



partecipanti. L'amministrazione pubblica ricerca negli investimenti un ritorno economico e sociale diretto, non considerando il lungo arco temporale attraverso cui i cambiamenti sociali possono essere messi in atto, sorvolando sui ritorni economici e sociali indiretti. Dunque, ad oggi, si può evidenziare come la pratica artistica analizzata venga inserita all'interno delle politiche sociali esclusivamente come mezzo per alleviare momentaneamente l'esclusione sociale e come attività rivolta alla sensibilizzazione della cittadinanza riguardo tematiche di spiccato interesse comunitario. Dunque, la pratica di teatro sociale viene utilizzata dalla pubblica amministrazione, principalmente, come strumento per ottenere un ritorno di immagine positivo nei confronti della comunità su cui si interviene. In questo modo non vengono prese in considerazione alcune potenzialità del percorso laboratoriale, eliminando a priori la possibilità di un confronto diretto con la comunità esclusa e impedendo l'analisi di quelle problematiche che colpiscono tali cittadini.

## CONCLUSIONE

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di fornire delle risposte alle questioni da cui ha preso avvio la ricerca. Le due domande di partenza riguardavano, in primo luogo, l'utilizzo della pratica di teatro sociale da parte delle amministrazioni pubbliche al fine di adempiere agli obiettivi di inclusione e diminuzione del disagio sociale e, in secondo luogo, la volontà di indagare eventuali influssi che la pratica di teatro sociale esercita durante il processo di progettazione di politiche sociali. Il metodo di ricerca utilizzato al fine di fornire delle risposte ai quesiti di ricerca è stata la comparazione tra sei differenti casi studio. Dopo aver suddiviso i casi in due categorie – autonoma e programmatoria– si è proseguito con la comparazione e definizione degli elementi caratterizzanti dei gruppi. I dati utilizzati nel corso dell'indagine sono stati raccolti sia per mezzo di interviste semi strutturate con i creatori dei progetti laboratoriali, sia attraverso i siti web e le pagine social media delle compagnie teatrali e delle associazioni culturali, sui quali erano presenti materiali multimediali inerenti ai progetti svolti.

La ricerca ha preso avvio andando a delineare la storia e gli eventi che hanno portato all'applicazione della pratica teatrale ai contesti di disagio, individuando la forte componente politica che caratterizza il teatro sociale. Successivamente si è indagata l'evoluzione del welfare state, concentrandosi sull'utilizzo dell'arte e della cultura da parte delle politiche sociali per adempiere a obiettivi di inclusione e diminuzione del disagio. In seguito alla presentazione dei sei casi studio e alla suddivisione nelle categorie di progettualità programmatoria e autonoma, si è passati al confronto dei dati raccolti, che ha permesso l'individuazione di due elementi presenti in entrambi i gruppi che determinano la differenza dei risultati che si possono ottenere. La sostanziale discrepanza tra questi connotati ha consentito la formulazione di una risposta al primo quesito di ricerca. I due aspetti in questione riguardano la differenza temporale di cui i progetti possono usufruire e la volontà di creare una restituzione pubblica del percorso laboratoriale. Per quanto riguarda il primo elemento, si è notato come i progetti programmatori dispongano di un tempo limitato, imposto dal bando pubblico, tendenzialmente compreso tra i sei mesi e l'anno. In opposizione, i progetti autonomi sono caratterizzati da un tempo di messa in atto prolungato, estendendosi dagli otto ai quindici anni. Si è potuto quindi evidenziare come un periodo di messa in atto più esteso permetta alla compagnia teatrale/associazione culturale non solo di

sviluppare un metodo che risponda meglio alle esigenze che si evidenziano nella comunità, ma di avere la possibilità di lavorare per più anni con la stessa collettività, acquisendo la fiducia dei partecipanti. Permettendo, dunque, sia l'individuazione delle problematiche intrinseche alla comunità che l'avvio di un processo di diminuzione dell'esclusione sociale del singolo, grazie alle competenze acquisite tramite il percorso laboratoriale. Il secondo elemento di distinzione è stato individuato nella volontà di creare uno spettacolo conclusivo e la rispettiva restituzione pubblica. Premettendo che, in entrambe le categorie, l'elaborato finale ricopre un ruolo importante nel percorso laboratoriale, permettendo di rafforzare le competenze acquisite dai partecipanti e ampliando il proprio bacino di utenza e di diffusione dei concetti di inclusione sociale, si è evidenziato come per i progetti programmatori la restituzione finale sia imposta dal bando pubblico. Successivamente si è rilevato come il pubblico a cui era destinata tale restituzione fosse composto dalle famiglie dei partecipanti o dalla comunità stessa in cui si è messo in atto il percorso laboratoriale, inibendo dunque l'allargamento del bacino di utenza. Al contrario, si è preso atto di come i progetti autonomi presentino la loro performance finale anche a festival nazionali e internazionali, permettendo non solo di far entrare in contatto con la realtà con cui si lavora un numero sempre maggiore di persone, ma dando ai partecipanti la sensazione di essere parte di qualcosa di riconosciuto dalle istituzioni, incrementando ulteriormente il sentimento di empowerment che i laboratori di teatro sociale si impegnano a fornire. Dunque, tramite lo studio di queste due caratteristiche è stato possibile sostenere che la tendenza dei progetti programmatori sia quella di creare un evento in situazioni di disagio sociale fine a sé stesso. Come evidenziato anche da Bodo, Da Milano e Mascheroni (2009), i progetti programmatorii tendono a utilizzare la cultura – e di conseguenza il teatro sociale – come strumento di ritorno di immagine per la pubblica amministrazione o l'ente finanziatore, e non come elemento per avviare un cambiamento profondo a livello istituzionale. Con tale riscontro non si intende andare ad attaccare il lavoro delle compagnie teatrali e delle associazioni – dal momento che è comunque stato possibile individuare degli outcomes positivi sia dai progetti autonomi che da quelli programmatori –, ma si vuole evidenziare l'uso strumentale della cultura da parte delle pubbliche amministrazioni. Per quanto concerne il secondo quesito di ricerca non è stato possibile effettuare un'approfondita analisi, in quanto non sono presenti, in Italia, delle valutazioni finali degli effettivi outcomes dei progetti di teatro sociale. Si ritiene quindi che la mancanza di valutazioni e analisi dei risultati raggiunti dalla pratica di teatro sociale vada

a diminuire la sua credibilità agli occhi degli enti finanziatori. Le possibilità che i policy makers utilizzino questa pratica come mezzo di individuazione di problematiche sociali per andare a programmare un welfare state migliore sono inoltre ridotte, dal momento che la tendenza è quella di utilizzarla per creare un evento fine a sé stesso, che miri a creare una restituzione d'immagine positiva per la pubblica amministrazione. Nonostante questo, si ritiene opportuno evidenziare come la pratica di teatro sociale possa rientrare nelle attività identificate di innovazione sociale. Tali pratiche mirano a creare un know-how riguardante azioni che possono essere messe in atto per diminuire l'esclusione e il disagio sociale. Essendo che le azioni di innovazione sociale – come evidenziato nel secondo capitolo – sono riconosciute dall'Unione Europea come strumento fondamentale per la creazione di un welfare state migliore, che garantisca benessere a tutti i cittadini, risulta evidente come il teatro sociale potrebbe apportare un grande contributo nel processo di policy making.

Appare opportuno sottolineare come però, se da un lato l'amministrazione pubblica – come sostenuto da Solman (2011) – dovrebbe prendere in considerazione maggiormente la pratica di teatro sociale e le sue effettive potenzialità intrinseche, non utilizzandola esclusivamente come metodo propagandistico e strumento pubblicitario, dall'altro risulta evidente la necessità di attuare un metodo di valutazione degli outcomes. Come evidenziato in *Culture and wellbeing. A handbook for cultural organization* (2017), attraverso una valutazione delle performance non solo si possono ottenere delle informazioni utili per gli enti organizzatori, ma si può giungere a una raccolta di dati ed evidenze concrete da somministrare a enti terzi e alla pubblica amministrazione, al fine di giustificare l'investimento pubblico in questo settore. Come precedentemente evidenziato, effettuare una valutazione dell'impatto del teatro sociale sui cittadini e sulla comunità richiede però un arco di tempo prolungato, dal momento che l'obiettivo finale verso cui si protende – creare un cambiamento nella persona e nella società – si può verificare solo in seguito a un periodo esteso. Si evidenzia, inoltre, la difficoltà sia nel determinare il collegamento diretto tra il miglioramento della condizione sociale e la partecipazione attiva a un'esperienza artistica e/o culturale, sia l'individuazione degli spillover che possono risultare dalla pratica.

Al fine di affrontare tali difficoltà, è possibile suggerire l'adozione del *Social Return of Investment* (SROI) come metodo valutativo, il quale potrebbe essere adeguato a evidenziare

le diverse tipologie di outcomes – diretti e indiretti – che sono scaturiti dalla partecipazione attiva a un laboratorio di teatro sociale. Si ritiene che, attraverso l'utilizzo di questo approccio, si possa arrivare a fornire dati qualitativi e quantitativi più incisivi rispetto a quelli utilizzati attualmente, definiti “vanity metrics” (Safari, 2016, 3), ovvero dati strettamente quantitativi riguardanti la partecipazione a tali esperienze, come ad esempio informazioni riguardanti il conteggio numerico delle persone che hanno preso parte alle attività. Questa tipologia di dati risulta essere sterile e futile per la ricerca e l'individuazione del valore sociale, culturale e anche economico che il teatro sociale è in grado di produrre. La metodologia SROI mira a valutare il ritorno economico, sociale e ambientale scaturito dalle attività culturali, tramite il coinvolgimento diretto di tutte le parti interessate. La valutazione viene effettuata partendo dall'individuazione di *proxy* che risultano essere rilevanti per gli outcomes che si mirano a valutare, successivamente – attraverso l'utilizzo congiunto di metodi di analisi quantitativi e qualitativi – si stimano i diversi valori scaturiti dalla pratica culturale. Si ritiene che la metodologia SROI possa risultare efficace nell'evidenziare l'impatto sociale derivato dalla partecipazione attiva a progetti di teatro sociale, in quanto si basa sulla “Theory of Change”, la quale – come evidenziato da Viganó e Lombardo (in Luigini e Pancioli, 2018) – ha come obiettivo l'indagine circa la messa in atto del cambiamento sociale e sul come sia possibile dimostrarlo e illustrarlo. L'elemento innovativo di questa pratica, in sintesi, è la volontà di quantificare i risultati intangibili che scaturiscono dalla cultura. Si ritiene pertanto che questa metodologia potrebbe risultare utile per la misurazione delle esperienze di teatro sociale, dal momento che l'obiettivo principale di tale pratica è umanitario, dunque difficilmente individuabile. Attraverso la metodologia SROI sarebbe possibile non solo evidenziare gli outcomes diretti, ma anche delineare tutto il processo di cambiamento che i singoli individui intraprendono. Tramite la valutazione degli outcomes diretti e indiretti – e la loro illustrazione attraverso valori monetari – si potrebbe pertanto fornire hard evidences a tutti gli stakeholders e agli enti finanziatori sull'effettivo impatto positivo del teatro sociale. Si ritiene, pertanto, utile evidenziare come attraverso l'utilizzo della metodologia SROI si porterebbe all'adozione di un framework di lavoro preciso, che risulterebbe nel risoluzione delle problematiche che erano state precedentemente evidenziate. In tal senso l'utilizzo del *Social Return on Investments* non permetterebbe esclusivamente la quantificazione di outcomes intangibili, ma porterebbe

all'individuazione degli ambiti di disagio sociale che si vogliono analizzare e permetterebbe di evidenziare gli spillover che si verificano in seguito alla pratica.

In ultima istanza, si ritiene importante evidenziare come questa ricerca non possa considerarsi esaustiva nei confronti dell'argomento, un'evenienza dettata dalla mancanza di dati e di un database che racchiuda le esperienze di teatro sociale sul territorio nazionale. Al fine di proseguire e rendere maggiormente completa la ricerca, si ritiene che potrebbe essere utile sia la creazione di un database che racchiuda le varie esperienze teatrali – nonostante, come evidenziato nel primo capitolo, questa sia un'impresa estremamente complessa, con diverse proposte alle spalle –, siano esse autonome o programmatiche, sia sviluppare un metodo di valutazione di queste. Per quanto concerne la necessità di rendere più visibili i progetti teatrali già avvenuti, si è evidenziato – nel corso della ricerca – come per molte esperienze, soprattutto di tipo autonomo, non siano disponibili nessun tipo di informazioni. Attraverso la creazione di un database, che racchiuda tali esperienze e le relative informazioni, si renderebbero disponibili sia agli operatori del settore sia ai policy maker degli esempi di good practice. Tale progetto potrebbe risultare ulteriormente utile per la creazione di un network tra gli operatori di teatro sociale presenti sul territorio nazionale. La creazione di un database risulterebbe, dunque, essere di giovamento sia ai policy makers, individuando delle caratteristiche progettuali per incrementare le possibilità di un risultato positivo, sia per gli operatori teatrali, permettendo loro di entrare in contatto con realtà diverse. L'utilizzo della metodologia SROI per valutare l'impatto sociale, economico e ambientale creato dalla pratica teatrale potrebbe invece essere utile – come evidenziato precedentemente – per fornire alla pubblica amministrazione delle hard evidences che sostengano la necessità di investire nella pratica del teatro sociale per perseguire obiettivi di inclusione e sensibilizzazione.

Le due vie di intervento qui proposte mirano dunque a fornire degli strumenti che possano risultare utili sia per chi pratica nell'ambito del teatro sociale, sia per i policy makers, di modo che, da ultimo, ne trovi giovamento il teatro sociale stesso, e di conseguenza la sua percezione come esperienza efficace per dare avvio a un processo di inclusione sociale.

## BIBLIOGRAFIA

Ackoyd, Judith. 2000 “Applied theatre: problems and possibilities”. In *Applied theatre researcher ISSN 1443 -1726*. Vol 1.

Aguiar, Jeff. 2020. “Applied theatre in Peacebuilding and Development”. In *Journal of Peacebuilding and Development*. Vol 15, n 1. 45-60.

Ahmed, Syed, Hughes, Jenny. 2015. “Still wishing for a world without “theatre for development”? A dialogue on theatre, poverty and inequality”. In *Research in drama education: the journal of applied theatre and performance*. Vol 20, n 3. 395-406.

Alcock, Peter, Haux, Tina Margaret May and Wright, Sharon. 2016. *The student companion to Social Policy*. Wiley Blackwell.

Allpres, Jesse A., Rohani, Mehrnaz, Meares, Carina. 2014. *Measuring the Value Created by Auckland Museum’s Moana - My Ocean Exhibition: A Social Return on Investment (SROI) Analysis*. Auckland Council.

Arts council of England. 2014. *The value of arts and culture to people and society. An evidence review*.

Ascoli, Ugo, Pavolini, Emmanuele (a cura di). 2015. *The Italian welfare state in an european perspective. A comparative analysis*. Policy Press.

Ascoli, Ugo, Ranci, Costanzo, Sgritta, Giovanni B. (a cura di). 2015. *Investire nel sociale. La difficile innovazione del welfare italiano*. Il Mulino

Balfour Michael. 2009. “The politics of intention: looking for a theatre of little changes”. In *RiDE: the journal of applied theatre and performance*. Vol 4, n 3. 347-359.

Bazzanella, Arianna, Campagnoli, Giovanni. 2014. “Giovani e politiche giovanili in Italia” in *Autonomie locali e Servizi sociali*, n 3, 379- 402

Belfiore, Eleonora. 2002. “Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”. In *Journal of cultural policy*. Vol 8, n 1. 91-106.

Bepa. 2011. *Empowering people, driving change. Social innovation in the European Union*. European Commission.

Bernardi, Claudio. 1996. *Corpus hominis: riti di violenza, teatri di pace*. Euresis Edizioni

Bernardi, Claudio, Benvenuto, Cuminetti e Dalla Palma, Sisto. 2000. *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Euresis Edizioni

Bernardi, Claudio. 2004. *Il Teatro Sociale. L’arte tra disagio e cura*. Carocci Editore

- Bifulco, Lavinia (a cura di). 2005. *Le politiche sociali. Temi e prospettive emergenti*. Carocci Editore.
- Bodo, Carla, Bodo, Simona. 2007. “La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura”. In *Economia della cultura*. Vol 4, 485-497.
- Bodo, Simona. 2004. “Europa. Politiche culturali e sociali a confronto nella lotta all’esclusione”. In *Economia della cultura*. Vol 4, 153- 157.
- Bodo, Simona, Da Milano, Cristina. 2004. “Politiche culturali e sociali per l’inclusione: una prospettiva italiana”. In *Economia della cultura*. Vol 4, 529-538
- Bodo, Simona, Da Milano, Cristina, Mascheroni, Silvia. 2009. “Periferie, cultura e inclusione sociale”. In *Quaderni dell’osservatorio. Periferie, cultura e inclusione sociale*, n 1. Fondazione Cariplo.
- Bongi, Giulia. 2013. “La scena degli stranieri. Esperienze teatrali con rifugiati e richiedenti asilo politico”. Tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Butt, Mark Eric, Kübert, Julia, Schultz, Christiane Anne. 1999. *Fundamental Social Rights in Europe*. Working Paper. European Parliament.
- Caiazza, Federico. 2018. *Teatro Due Mondi: esperienze di teatro inclusivo e di comunità*. Tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro presso Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Caldarini, Carlo. 2008. *La spesa per la protezione sociale in Europa*. Osservatorio INCA CGIL per le politiche sociali in Europa. INCA CGIL Nazionale e INCA CGIL Belgio.
- Camerlingo, Marco. 2015. *Il Welfare State in Europa e il riconoscimento dei diritti sociali*. Tesi di dottorato presso università degli studi di Napoli “Federico II”
- Capobianco, Rosaria, Vittoria, Paolo. 2012. “Dalla narrazione al teatro sociale: l’esperienza del teatro forum”. *Revista Querubim*
- Ciarini, Andrea. 2015. “Il social investment in tempi di austerità. Limiti e potenzialità di una strategia di investimento nel welfare”. In *Menabò di etica ed economia*. Menabò 25
- Cicerchia, Annalisa, Bologna, Emanuela. 2017. “Salute, benessere e partecipazione culturale: tra narrazioni e indicatori”. In *Economia della cultura*. Vol 2, 313, 322.
- Commission staff working document. *Lisbon Strategy evaluation document*. 2010. European Commission.
- Commissione Europea. 2018. *Comunicazione della commissione europea al parlamento europeo, al consiglio, al comitato economico e sociale europeo e al comitato delle regioni. Una nuova agenda europea per la cultura*. Bruxelles.
- Commissione per l’analisi delle compatibilità macroeconomiche delle spese sociali 1997*



- Comitato Scientifico dell'Associazione Benvenuti in Italia (a cura di). 2015. "L'islam a Torino". In *Quaderno n 7*.
- Comune di Torino, 2017. *Relazione Generale – AXTO*.
- Conte, Ivana. 2012. *Il pubblico del teatro sociale*. FrancoAngeli Editore.
- Culture Action Europe. 2017. *Culture and wellbeing. A handbook for cultural organization*. Creative Europe Programme of the European Union.
- Da Milano, Cristina. 2004. "Il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale". In *Economia della cultura*. Vol 4, 615-619.
- Daykin, Norma, Joss, Tim. 2016. *Arts for health and wellbeing. An evaluation framework*. Public health England.
- De Marco, Dario. 2019. "Rivoltare Napoli: Arrevuoto è teatro, adolescenza, rischio e sperimentazione". *Almanacco CheFare*.
- ECCOM – European Centre for Cultural Organisation and Management (2003), *Il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale*. Roma
- Etherton, Michael, Prentki, Tim. 2006. "Drama for change? Prove it! Impact assessment in applied theatre". In *Research in drama education*. Vol 11, n 2. 139-155.
- ETI, Università di Urbino, compagnia teatrale integrata Diverse Abilità e associazione culturale Nuove Catarsi. 2004. *Teatro e disagio- primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*.
- European Commission – Directorate General for Education and Culture. 2017. *Sintesi: Come la cultura e le arti possono promuovere il dialogo interculturale. nel contesto della crisi migratoria e dei rifugiati*. European Commission.
- Evans, Graeme, Shaw, Phyllidia. *The contribution of culture to regeneration in the UK: a review of evidence*. Department of Culture Media and Sports.
- Ferrera, Maurizio. 1992. "Modelli universalistici e modelli occupazionali: la divaricazione originaria fra welfare states". In *Il Politico*. Vol 57 n 3, 439-481
- Ferrera, Maurizio. 2012. *Le politiche sociali. L'Italia in prospettiva comparata*, Il Mulino, Bologna,
- Ferrera, Maurizio, Fargion, Valeria, Jessoula, Matteo. 2012. *Alle radici del welfare all'italiana. Origini e futuro di un modello sociale squilibrato*. Marsilio.
- Ferrera, Maurizio, Maino, Franca. 2014. "Social innovation beyond the State. Italy's Second Welfare in an European perspective". In *Percorsi di secondo welfare*. Working Paper. Centro di ricerca e documentazione Luigi Einaudi.

- Fisher, Eric. 1943. Beveridge's "Social Insurance and Allied Services" and an Unknown Precursor. In *Social Forces*. Vol 21, n 4. 469-472.
- Franzoni, Flavia, Anconelli, Marisa. 2014. *La rete dei servizi alla persona: dalla normativa alla persona*. Carocci Faber
- Fratoddi, Marco. 2004. "Integrazione in scena: la via del teatro contro il disagio sociale". *Economia della cultura*, n 4, 621-626
- Gaskell, Ian, Taylor, Robin. 2004. "Getting the message: measuring audience response to theatre for development". In *Applied theatre researcher ISSN 1443-1726*. N 5
- Giacché, Piergiorgio. 1999. "Il Teatro come 'attore' del terzo sistema", In *Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale*, Stampa TEM.
- Giallombardo, Laura (Intervista di). 2020. "Il teatro partecipato. Intervista ad Alberto Grilli". In *solidarietà internazionale*.
- Giorgi, Chiara. 2014. "Le politiche sociali del fascismo". In *Studi Storici*. Anno 55, n 1, 93-107
- Giorgino, Maria Cleofe. 2016. "Teatro e responsabilità sociale: un'analisi multidisciplinare delle esperienze partecipative nella produzione teatrale" in *Antropologia del teatro*. N 7, 81-98.
- Golino, Antonella. 2016. "Welfare locale e innovazione sociale: una buona pratica dal terzo settore". In *Culture e Studi del Sociale*, 1(1), 79-92.
- Gordon, Cristopher. 2004. "Politiche e programmi culturali a favore dell'integrazione sociale". In *Economia della cultura*, vol 4, 519-527
- Hadley, Bree. 2020. "Allyship in disability arts: roles, relationship and practices". In *Research in drama education: the journal of applied theatre and performance*. Vol 25, n 2. 178-194.
- Hamel, Sonia. 2013. "When the theatre of oppressed becomes the theatre of oppressor". In *Research in Drama education: the journal of Applied theatre and performance*. Vol 18, n 4, 403-416.
- Hanley, Teresa. 2014. "Challenges in evaluating development communications: the case of a street theatre programme to address racism". In *Journal for international Development*. Vol 26, 1149-1160.
- Horton, Sylvia. 2006. "New public management: its impact on public servant's identity. An introduction to this symposium". In *International journal of public Sector Management*. Vol 19, n 6. 533-542.
- Hughes, Jenny. 2005. *Doing the arts justice. A review of research literature, practice and theory*. The unit for the arts and offenders centre for applied theatre research.

Innocenti Malini, Giulia Emma. 2016. *Il teatro della vita. L'esperienza di teatro sociale negli alzheimer café di Milano*. Tesi di dottorato in studi umanistici presso Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

Jermyn, Helen. 2001. *The arts and social exclusion: a review prepared for the arts council of England*. London, Arts Council of England.

Jermyn, Helen. 2004. "L'arte dell'inclusione. Alla ricerca di prove". In *Economia della cultura*. Vol 4, 557-564.

Kazepov, Yuri, Carbone, Domenico. 2007. *Che cos'è il welfare state*. Carocci Editore.

Legge 17 luglio 1890, numero 6972 (Legge Crispi). "Sulle istituzioni pubbliche di beneficenza"

Legge 18 luglio 1904, numero 390. "Commissioni provinciali di pubblica assistenza e beneficenza".

Legge 23 dicembre 1978, numero 883. "Legge di istituzione del Servizio Sanitario nazionale".

Legge 8 novembre 2000, numero 328. "Legge quadro per la realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali".

Maino, Franca, Ferrera, Maurizio (a cura di). 2013. *Primo rapporto sul secondo welfare in Italia*. 2WEL Percorsi di secondo welfare. Centro Einaudi.

Maino, Franca, Ferrera, Maurizio (a cura di). 2017. *Terzo rapporto sul secondo welfare in Italia*. Centro di ricerca e documentazione Luigi Einaudi.

Matarasso, François. 1997. *Use or ornament? The social impact of participation in the Arts*. Comedia

Meldolesi, Claudio. 1994. "Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere". *Teatro e storia* vol.16, 41-68

Meldolesi, Claudio. 2012. "Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro sociale". In *Teatro e storia*. N 33, 357- 378.

Morandi, Emanuele. 2011. *Isole comprese. Un'esperienza di teatro sociale*. Tesi magistrale in scienze dello spettacolo. Università degli studi di Genova.

Nava, Giulio. 1998. *Il teatro degli affetti*. Sugarco Edizioni.

Neelands, Jonathan. 2007. "Taming the political: the struggle over recognition in the politics of applied theatre". In *Research in drama education*. Vol 12, n 3. 305-317.

Nogueira, Marcia Pompêo. 2002. "Theatre for development: an overview". In *Research in drama education: the journal of applied theatre and performance*. Vol 7, n 1. 103-108.

- Pagliarino, Alberto. 2011. *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*. Aracne.
- Pascarella, Michele. 2013. "L'OMSA, il lavoro, il mondo". In *Teatri della diversità*. 34-35.
- Pavolini, Emmanuele. 2003. *Le nuove politiche sociali. I sistemi di Welfare fra istituzioni e società civile*. Il Mulino
- Pozzi, Emilio, Minoia, Vito. 1999. *Di alcuni teatri della diversità*. Edizioni Nuove Catarsi.
- Raiteri, Monica. 2006. Alle origini delle politiche sociali. La regolazione della povertà in Inghilterra. In *Materiali per una storia della cultura giuridica*. Fascicolo 1, 65-76
- Reding, Viviane. 2000. "Uno spazio culturale per una cittadinanza comune". In *Economia della cultura*, vol 1, 5-11
- Rossi Ghiglione, Alessandra, Pagliarino, Alberto (a cura di). 2007. *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*. Dino Audino Editore.
- Russo, Giovanna. 2017. "Ben-essere e innovazione sociale partecipata: lo sport e l'attività fisica come beni relazionali". In *Culture e Studi del Sociale*, Vol 2, n 1, 19-29
- Sacco, Pier Luigi, Zari, Luca. 2004. "Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale". In *Economia della cultura*, vol 4, 499-507
- Sacco, Pier Luigi. 2017. "Health and Cultural welfare: a new policy perspective?". In *Economia della cultura*. Vol 2, 165-174.
- Safari, Dominik. 2016. *An ecosystem approach to evaluating a cultural event: a regional festival case study*. PhD Thesis. Deaking University Faculty of Business and Law.
- Salatino, Preziosa. 2011. *Il Teatro dell'Oppresso nei luoghi di disagio. Pratiche di liberazione*. Navarra editore
- Sandell, Richard. 1998. "Museum as agents of social inclusion". In *Museum management and curatorship*. Vol 17, n 4, 401-418
- Scabia, Giuliano. 2010. *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'accademia della follia*. Titivillus.
- Schininà, Guglielmo. 2004. "Here we are. Social theatre and some open questions about its developments" *MIT Press*, vol.48 n3, 17-31
- Sloman, Annie. 2012. "Using participatory theatre in international community development". In *Community Development Journal*. Vol 47, N . 42-57

Sorrentino, Mimmo. 2018. *Teatro in alta sicurezza*. Titivillus Mostre Editoria.

Teatro Due Mondi, 2019. “Mauerspringer. Cittadini d’Europa. Teatro e incontri per conoscere la cittadinanza europea e i valori dell’integrazione”.

Thompson, James. 2000. “ ‘It don’t mean a thing if it Ain’t Got that Swing’: Some questions on participatory theatre, evaluation and impact”. In *Research in drama education: the journal of applied theatre and performance*. Vol 5, n 1. 101-104.

Thompson, James, Schechner, Richard. 2004. “Why “social theatre”?” *MIT Press*, vol 48 n 3, 11-16

Valenti, Cristina. 2004. “Teatro e disagio”. *Economia della cultura*. Vol 4, 546-556

Viganó, Federica, Lombardo, Giovanni. 2018. “Misurare l’impatto sociale generato dai musei. L’applicazione della metodologia del Ritorno Sociale sull’Investimento (SROI)”. In Luigini, Alessandro, Panciroli, Chiara (a cura di). 2018. *Ambienti digitali per l’educazione all’arte e al patrimonio*. FrancoAngeli Editore.

Vogliotti, Silvia, Vattai, Sara. 2014. *Welfare state. Modelli di Welfare State in Europa*. AFI IPL

Yardley, Ainslie, Bailey, John. 2007. “Visiting creativity country: a policy maker’s travel guide”. In *Applied theatre researcher ISSN 1473-1726*. N 8.

## SITOGRAFIA

Calia, Fulvio. 2006 “Commissione provinciale di assistenza e beneficenza pubblica. 1904 – 1971.” Regione Lombardia. Lombardia Beni Culturali. Ultimo accesso 19 agosto 2020. <http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/300008/>

Daviddi, Vanessa. 6 luglio 2018. “Intervista a Roberto Paoletti” in TeatroDigitale.com. Ultimo accesso 3 settembre 2020. <https://www.teatrodigitale.com/teatro-e-disabilita-riscoprirsi-in-scena/>

Gallina, Mimma, 3 gennaio 2018. “Il bando MigrArti 2018: buon anno ai nuovi italiani” in Ateatre webzine di cultura teatrale. Ultimo accesso 6 ottobre 2020. <http://www.ateatro.it/webzine/2018/01/03/il-bando-migrarti-2018-buon-anno-ai-nuovi-italiani/>

Lòtano, Luca. 8 dicembre 2018. “MigrArti non torna più. Politica o propaganda?” in Teatro e Critica. Ultimo accesso 25 settembre 2020. <https://www.teatroecritica.net/2018/12/migrarti-non-torna-piu-politica-propaganda/>

Martinelli, Marco. 30 maggio 2012. “Intervista a Maurizio Braucci”. In *Doppiozero*. Ultimo accesso 9 settembre 2020 <https://www.doppiozero.com/rubriche/72/201206/scampia-napoli-30-maggio-2012>

Prestigiacomò, Dario. 15 marzo 2019. “Musulmani sotto attacco in tutta Europa. E 2 italiani su 3 non li accetterebbero in casa”. In *Europa today*. Ultimo accesso 25 agosto 2020. <https://europa.today.it/attualita/islam-musulmani-violenze.html>

Sacco, Pier Luigi. 2017. “Appunti per una definizione di welfare culturale” in *Il giornale delle fondazioni*. Ultimo accesso 24 agosto 2020. <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/appunti-una-definizione-di-welfare-culturale-1>

“Per una ricognizione aggiornata del teatro sociale in Italia.” 2015. Ateatro. Webzine di cultura teatrale. Ultimo accesso 6 agosto 2020. <http://www.ateatro.it/webzine/2014/03/06/per-una-ricognizione-aggiornata-del-teatro-sociale-in-italia/>

“The European Social Charter.” Council of Europe. Ultimo accesso 18 agosto 2020. <https://www.coe.int/en/web/european-social-charter>

“Europa Sociale: le politiche sociali dell’Unione Europea”. 2019. Attualità Parlamento Europeo. Ultimo accesso 20 agosto 2020. <https://www.europarl.europa.eu/news/it/headlines/eu-affairs/20170616STO77648/europa-sociale-le-politiche-sociali-dell-unione-europea>

“La mezzaluna sopra Torino”. 21 giugno 2018. In *Internazionale*. Ultimo accesso 25 agosto 2020. <https://www.internazionale.it/reportage/2018/06/21/islam-torino>

“Social Protection – ESSPROS”. Eurostat. Ultimo accesso. 19 agosto 2020. <https://ec.europa.eu/eurostat/web/social-protection>

“Bando CivICa 2019” Fondazione Compagnia San Paolo. Ultimo accesso 6 settembre 2020. <https://www.compagniadisanpaolo.it/it/contributi/bando-CivICa-2019/#1587214253355-6f03b55d-9e70>

“Non-scuola”. Teatro delle Albe, Ravenna. Ultimo accesso 3 settembre 2020. <https://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=4>

Gruppo Teatro Due Mondi. Ultimo accesso 30 agosto 2020. <https://teatroduemondi.it>

Pagina Facebook Teatro Due Mondi. Ultimo accesso 30 agosto 2020. <https://www.facebook.com/teatro.duemondi>

Canale Youtube Teatro Due Mondi. Ultimo accesso 4 settembre 2020. <https://www.youtube.com/user/teatroduemondi/videos>

Associazione “Chi Rom e Chi No”. Ultimo accesso 3 settembre 2020. <https://www.chiromechino.it>

Associazione Arrevuoto. Ultimo accesso 5 settembre 2020. <https://www.arrevuoto.org/associazione-culturale-arrevuoto/>

Canale Youtube dell’associazione Arrevuoto. Ultimo accesso 10 settembre 2020 <https://www.youtube.com/channel/UChheSIJg1daeXew1oh7uGVw>

Pagina Facebook dell’associazione Arrevuoto. Ultimo accesso 10 settembre 2020. [https://www.facebook.com/ArrevuotoNapoli/videos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/ArrevuotoNapoli/videos/?ref=page_internal)

Associazione Laboratorio Minimo Teatrale. Ultimo accesso 4 settembre 2020. <http://www.laboratoriominimoteatro.it>

Pagina Facebook dell’Associazione Laboratorio Minimo Teatrale. Ultimo accesso 4 settembre 2020. <https://www.facebook.com/laboratoriominimoteatro>

Associazione La casa di Asterione. Ultimo accesso 4 settembre 2020. <http://casadiasterione.it>

Progetto ENZIMA. Ultimo accesso 6 ottobre 2020. <http://www.tekhneteatro.com/2020/03/07/enzima/>

Bando AXTO. Ultimo accesso 6 ottobre 2020. <https://www.axto.it>

Social Community Theatre Centre. Ultimo accesso 5 settembre 2020.  
<http://www.socialcommunitytheatre.com/it/>

Progetto *Come Comunichi?* Comune di Pavia. Ultimo accesso 15 settembre 2020.  
<https://www.comune.pv.it/site/home/aree-tematiche/pari-opportunita-politiche-dei-tempi-volontariato-politiche-sociali/pari-opportunita/come-comunicchi/progetti-realizzati.html>

Associazione Antigone Pavia Aps. Ultimo accesso 7 settembre 2020. <http://www.antigonepavia.it/>

Teatro Sociale Marche. Ultimo accesso 19 settembre 2020. <https://teatrosociale Marche.com>

Rete TiPiCi. Comunicato stampa Università Cattolica di Milano. Ultimo accesso 19 settembre 2020.  
[https://www.unicatt.it/terzo-settore-COMUNICATO\\_STAMPA\\_-\\_RETE\\_TIPICI.pdf](https://www.unicatt.it/terzo-settore-COMUNICATO_STAMPA_-_RETE_TIPICI.pdf)

Voices of culture. Ultimo accesso 9 ottobre 2020. <https://voicesofculture.eu/2020/09/21/culture-and-the-sustainable-development-goals-challenges-and-opportunities/>



## Appendice uno:

### INTERVISTA ALBERTO GRILLI - TEATRO DUE MONDI

Vittoria Mornacchi - Buongiorno, la disturbo? Le dispiace se registro la telefonata?

Alberto Grilli - No no assolutamente

V - Grazie, allora come le avevo scritto nella mail sto facendo delle ricerche per la tesi di magistrale, non ho ancora definito il mio campo di ricerca, però volevo fare qualche ricerca per poi definire meglio il campo. Volevo chiederle se mi potesse raccontare un pò la storia della vostra compagnia e da cosa è nata l'esigenza

A - s

Si, intanto ti chiedo se hai visto il nostro sito dove c'è una sezione "Pubblicazioni" e poi ci sono delle interviste. Vuoi una breve storia di chi siamo?

V - Si più che altro la necessità che vi ha spinto a creare la compagnia e in seguito la necessità che avete sentito di lavorare con i migranti per il laboratorio "senza confini"

A - Si allora la compagnia è nata 40 anni fa da un gruppo di amici usciti dalla scuola media con il nostro professore di italiano. Facevamo teatro nella maniera più tradizionale, che era la modalità del nostro professore. Poi abbiamo litigato, come succede spesso con i padri, e ci siamo messi in proprio. Eravamo una 20 di amici che passavano il tempo libero facendo teatro. Dal '79 all'83 c'è stata un periodo simile a quello del professore, non avevamo visto nulla di quello che succedeva in Europa. Nell'83 abbiamo incontrato un attore che veniva dalle esperienze di Eugenio Barba e da lì abbiamo aperto gli occhi e abbiamo ricominciato da capo. Abbiamo una formazione di auto pedagogia. Nel corso degli anni abbiamo sviluppato un lavoro e una nostra estetica che è diventato il nostro marchio, sempre con l'idea di lavorare tutti assieme. Di quelle persone ne sono rimaste 4, quindi siamo fedeli ai rapporti di lavoro. Quindi poi abbiamo iniziato a produrre spettacoli di teatro popolare per tutti e poi li abbiamo fatti in strada che è diventata la nostra specialità. Rispetto ai migranti nel 2011 ci siamo accorti che nelle nostre zone c'erano dei centri di accoglienza, che era il periodo emergenza Libia, e una cugina di una nostra attrice lavorava come assistente a un centro di accoglienza e ci ha proposto di fare uno spettacolo lì, a cui noi abbiamo risposto piuttosto di fare un laboratorio con loro, siamo andati assieme un gruppo di cittadini. Noi avevamo già fatto esperienze con dei lavoratori di una fabbrica che poi è stata. Chiusa nel 2010 (maggiori informazioni sul sito). Quindi noi abbiamo iniziato a creare un'idea di teatro partecipato, i cittadini si incontrano su argomenti e nel 2011 abbiamo incontrato il gruppo in difficoltà dei

migranti e da lì non abbiamo mai smesso. Abbiamo incominciato poco alla volta. Costruire un metodo per lavorare con i “non attori” quindi non solo migranti ma anche i cittadini

V - Come è stata la risposta quando siete andati nei centri, da parte dei migranti alla proposta del laboratorio?

A - Non hanno capito bene chi fossimo e di cosa parlavamo. Non avevano nessun riferimento e per noi era difficile spiegare cosa avremo fatto, sicuramente erano sorpresi che qualcuno andasse da loro, sicuramente per loro si è aperta la possibilità di incontrare italiani e donne italiane. Li abbiamo capito che approccio avere e come fare, come riuscire a rompere la diffidenza e abbiamo iniziato a costruire un metodo, che adesso siamo riusciti a declinare in modo diverso. Lavoriamo con migranti e residenti e anche quando facevamo progetti in parti del mondo, la questione fondamentale per me è che il gruppo sia misto, non omogeneo, più c'è differenza più è interessante vedere come il teatro è uno strumento che avvicina le persone.

V - Si infatti, proprio riguardo a quello che ha detto, volevo soffermarmi sul progetto “Senza confini Europa”?

A - Allora senza confini d'Europa è un progetto regionali, che è uno sviluppo di Maurspringer. Quest'ultimo è un progetto europeo, dove il laboratorio si è messo a disposizione del progetto. Per dare continuità al progetto europeo abbiamo vinto un bando regionale sulla cittadinanza europea e quindi senza confini è diventato senza confini d'Europa, che però è dovuto essere interrotto.

V - Questo bando regionale era un bando riferito al terzo settore?

A - No era un bando sulla cittadinanza in Europa, infatti nel progetto c'erano anche degli incontri sull'Europa e sulla cittadinanza. Il progetto come finanziamento è finito a dicembre ma noi volevamo continuare tutto l'anno senza un finanziamento specifico. Inizialmente noi non avevamo finanziamento, poi nel corso degli anni abbiamo vinto bandi, quindi abbiamo cercato delle risorse per queste attività, ma abbiamo continuato sempre anche senza i finanziamenti. Quindi sotto l'etichetta “senza confini” abbiamo fatti progetti diversi, attraverso finanziamenti diversi.

V - Le volevo far un'ultima domanda giusto per una mia chiarezza: lei ha detto che avete partecipato a diversi bandi, erano come quest'ultimo bando a cui avete partecipato?

A - No per esempio l'anno prima era un bando sulla pace, sempre della regione Emilia-Romagna, quindi per esempio l'anno prima il focus era principalmente sulla pace, con il progetto Mauerspringer dovevamo fare uno spettacolo “contro i muri”. Quindi a seconda del progetto il tema può variare un po'. Ma ci muoviamo sempre dentro un territorio che è la

questione dei diritti, della libertà, del lavoro. Temi di carattere sociale che possono interessare sia i migranti che i cittadini italiani.

v - Perfetto, grazie mille

A - Sì se guardi il sito ci sono molte cose, adesso per esempio stiamo facendo un libro sul progetto Mauerspringer, quindi se poi ti escono fuori delle altre domande dopo le eventuali letture puoi chiamarmi. Poi su Youtube ci sono molti video di quello che io chiamo “azioni” che vengono sempre fatte all’esterno, in piazza o strada, come momento di incontro con i cittadini che non vanno a teatro.

V - Perfetto grazie mille, farò assolutamente le letture. Si avevo visti alcuni video su youtube. La ringrazio moltissimo per la sua disponibilità. Buona giornata

A - Grazie a Lei, buona giornata

Appendice due:

INTERVISTA ROBERTO PAOLETTI - ASSOCIAZIONE LA  
CASA DI ASTERIONE

Vittoria Mornacchi: Buongiorno, sono Vittoria Mornacchi la studentessa che le aveva scritto. La disturbo?

Roberto Paoletti: Ciao Vittoria. No no, posso parlare.

V: Perfetto. La volevo intanto ringraziare per la sua disponibilità e se potevo registrare la chiamata.

R: Certo, così poi puoi sbobinare.

V: Intanto volevo chiederle, il progetto MeTe si legge come la parola “mete” oppure come “Me e Te”?

R: Allora si dice in entrambi i modi. Mete è la meta da raggiungere insieme, ma per raggiungerla insieme dobbiamo lavorare Me e Te e di conseguenza puoi dirlo in entrambi i modi.

V: Perfetto. Volevo chiederle qual è stata la motivazione che vi ha fatto lavorare con i ragazzi disabili nell’ambito del teatro sociale?

R: Sì, guarda. La nostra è un’associazione che lavora già nell’ambito del teatro da trent’anni, e la vera e propria spinta è stata aver ricevuto un giorno l’iscrizione per un laboratorio teatrale di Alessia, una ragazza disabile. E mi ricordo che è stata una delle esperienze più brutte nella mia carriera teatrale. Noi pensavamo che il corso permettesse di far partecipare tutte le persone, invece ci accorgemmo, e anche Alessia che ha vissuto in quel momento una lezione di un’ora e mezza molto molto non inclusiva. Allora da lì ci siamo interrogati su cosa stessimo portando avanti. Cioè stavamo portando avanti un teatro, una formazione teatrale, una serie di spettacoli, ma poi non stavamo utilizzando il teatro per quella che poteva essere una dimensione di inclusione, cosa che invece avevamo sempre immaginato che si potesse fare, perché fondamentalmente entrare in una dimensione teatrale è entrare in una sorta di dimensione altro da te, una dimensione nell’altro da sé in cui ti accorgi che c’è qualcun altro vicino a me. Però il teatro è una di quelle forme artistiche che crea più di tutte la possibilità di entrare in relazione con altri. Perché il teatro è formato da diverse relazioni, la relazione tra il regista e l’attore, l’autore e il drammaturgo e il livello di relazione tra attore e pubblico, quindi moltissime relazioni. Però quella relazione lì cioè tra i ragazzi normodotati e Alessia

non aveva funzionato. Quindi ci siamo messi a tavoli e abbiamo pensato a come potesse funzionare e ovviamente dopo una serie di proposte progettuali e una serie di formazione che sono state fatte nell'ambito del teatro sociale è nato il progetto MeTe, progetto di inclusione teatrale che poi si è trasformato in un vero e proprio luogo di incontri e mediazione artistica che va dal teatro alla danza alla musica alla pittura e all'attività circense. Queste sono le mediazioni artistiche che noi utilizziamo nel progetto MeTe.

V: Perfetto, grazie mille. Quindi l'obiettivo che vi eravate proposti di integrazione, creazione di relazioni, tra persone normodotati e disabili l'avete visto portato a termine con il progetto MeTe e successivamente con l'Associazione La Casa di Asterione?

R: Allora assolutamente sì. Da questo progetto poi ne sono nati altri. C'è un progetto che si chiama REMi, cioè Rete Educativa Mete di Inclusione che non è altro che un progetto di espansione di MeTe per quello che avevamo pensato di fare con un gruppo di ragazzi è diventato poi un impegno creando cinque percorsi extracurricolari. Ma poi ci sono 15 progetti scolastici all'interno delle scuole con il format di mediazione artistica e in più lavoriamo con il teatro sociale e mediazione artistica, io inserisco sempre il concetto di mediazione artistica perché il teatro sociale in primis ma poi ci sono anche tipi di pratiche artistiche perché adesso il teatro sociale è praticamente diventato una sorta di contenitore che ci ha dato la possibilità, per un progetto che si svolge in una piccola provincia come quella di Ascoli Piceno di coinvolgere dagli 800 ai 1000 ragazzi, bambini giovani e adolescenti. La grossa forza di questa progettualità, uno potrebbe pensare che è quella di avere come target i ragazzi diversamente abili, ma invece non è proprio così. Cioè il progetto MeTe e il progetto ReMi esistono solo in funzione del tipo di integrazione, cioè noi non lavoriamo esclusivamente con ragazzi diversamente abili. E comunque esistono già dei servizi. L'obiettivo di crescita sociale e anche obiettivi all'interno della crescita personale, perché si possono far crescere le persone attraverso il teatro sociale. Noi abbiamo l'obiettivo culturale e cioè di avvicinare al mondo della diversa abilità anche i cosiddetti normodotati perché con la mediazione artistica e con l'arte tutto quello che pensiamo essere differente, diversità, nell'atto creativo tutto questo scompare di fronte all'atto creativo ognuno ha delle diverse abilità, di fronte all'atto di creazione sono tutti diversamente abili nell'eccezione positiva del termine. Ovviamente tutto sta nella capacità di organizzare e assemblare le diverse capacità per la creazione inserire un fattore positivo per il lavoro finale e per fare in modo che queste diverse abilità siano integrate.

V: Quindi secondo lei è importante la rappresentazione finale allo scopo di raggiungere l'obiettivo di sia crescita personale che come completamento dell'obiettivo di inclusione?

R: qui si aggiunge un altro obiettivo, cioè quando lavori con la crescita personale va bene anche il percorso laboratoriale, anzi il teatro sociale nasce senza la rappresentazione finale, ci siamo accorti però che l'elemento performativo finale, ovviamente sempre ben gestito può dare almeno altre due finalità. Uno quello di amplificare il bacino di utenza, far vedere

a più persone il risultato del laboratorio. Un conto è il laboratorio tra venti ragazzi però poi l'elaborato finale ha 400 persone, l'elemento di propulsione dell'inclusione è sempre presente e maggiore. In più c'è l'elemento che quando si va verso un elaborato finale, chi conduce il laboratorio trasforma a un certo punto il laboratorio in una preparazione più dettagliata del lavoro, e questa preparazione più dettagliata ha anche dei benefici per la crescita personale, perché nel teatro ci troviamo di fronte a dei quasi attori, che sanno quand'è la loro battuta, entrano in scena.

V: Le volevo chiedere invece con il progetto MeTe avete mai partecipato a bandi regionali o bandi pubblici in generale per promuovere il vostro progetto e ampliare l'aspetto dell'inclusione?

R: sì, allora la compagnia MeTe teatro solitamente rappresenta gli spettacoli sia a livello regionale che a livello nazionale, siamo andati a Monza a Bologna, solitamente ci sono dei concorsi e festival dove vengono rappresentati gli spettacoli di questo genere. In più, ovviamente il nostro lavoro si fonda sulla richiesta di continuità a bandi, che generalmente riesce ad avere poco una sostenibilità a livello di mercato e invece i bandi ti danno l'opportunità di proseguire, sia regionali che nazionali.

V: e secondo lei la partecipazione a questi bandi pubblici potrebbe modificare il vostro lavoro? Adattate il vostro lavoro al bando oppure cercate quei bandi che si adattano perfettamente ai vostri obiettivi e al vostro lavoro?

R: per quanto riguarda il lavoro di teatro sociale di inclusione e di relazione cerchiamo bandi che possano farci veicolare il progetto così com'è, come è nato. Da questo poi nascono altre progettualità, per esempio una generata da questo nostro lavoro di teatro sociale. Abbiamo creato una sorta di laboratori aperti a tutti all'interno di alcuni musei, per fare una fruizione più inclusiva dei contenuti museali. Quindi cosa abbiamo fatto, abbiamo creato dei laboratori creativi sui contenuti museali. Come vedi cinque anni fa si parlava di teatro sociale, oggi parliamo di cultura sociale, perché la nostra vision che è quella di rendere più inclusiva la nostra società deve poi appoggiarsi anche su altri vettori in cui però la genesi è sempre quella artistica, è questo quello che ci muovo.

V: Io per il momento avrei finito con le domande, mi ha aiutato tantissimo e mi ha risposto a tutti i dubbi. La ringrazio moltissimo per la sua disponibilità. Grazie Mille

R: Figurati Vittoria, è stato un piacere. Buona giornata

V: Buona giornata anche a lei.

Appendice tre:

INTERVISTA CON SILVIA LIMONE - ASSOCIAZIONE  
CULTURALE TÉKHNÉ

Vittoria Mornacchi - Buongiorno sono Vittoria, grazie mille per questa opportunità. Le dispiace se registro la chiamata?

Silvia Limone - No no assolutamente

V- Allora io, come le avevo scritto nella mail, ho iniziato adesso le ricerche per la tesi di magistrale, quindi il campo di ricerca è ancora un attimo sfocato, però stavo facendo delle ricerche sul teatro sociale, in particolare sui progetti finanziati non dal ministero dei beni culturali, quindi tutti quei bandi pubblici che partono dalle amministrazioni, comuni, per sviluppi economici, sociali, urbanistici in cui viene ripreso il teatro. Quindi mi era spuntato all'occhio il vostro progetto vincitore del bando AXTO. Volevo chiedervi intanto cosa vi ha spinto a partecipare a questo bando e se come associazione avevate già partecipato a progetti di riqualificazione urbana.

S - Enzima non è solo un progetto di teatro sociale, allora AXTO non so se tu conosci la storia di AXTO però il Comune di Torino ha vinto un bando del Ministero per progetti di riqualificazione, e poi il comune di Torino ha aperto dei bandi sul territorio, questi bandi erano con una serie di fasce differenti - se poi vai a vedere sul sito c'è tutto - quindi che ne so la sanità, l'istruzione. Noi siamo entrati nella fascia 4.01 che erano invece progetti che usando la cultura, attraverso lo strumento cultura, andavano a lavorare sulle comunità e sui cittadini. Quindi noi abbiamo passato questo bando come uno dei 4 progetti della fascia più alta, oltre i 100.000 euro. Il progetto in realtà, io sono entrata nella fascia di progettazione. Il progetto era nato perché - enzima è costituito da 13 associazioni partner di cui la metà erano associazioni che lavorano sul sociale, la metà che lavorano dal punto di vista culturale, che quindi si occupano di teatro, di teatro di strada, di danza e, insomma, di teatro fisico. Quindi partecipare questo bando è perché la maggior parte delle associazioni avevano già lavorato insieme l'anno prima per un progetto su Barriera di Milano, che si chiamava **la Chitarra nel totano**, devo essere sincera non conosco questo progetto, avevano fatto una serie di progetti nell'aria di Barriera, quindi queste 13 associazioni hanno deciso di partecipare in cordata al bando proprio per dare continuità. Nel senso che sono tutte associazioni che lavorano tutt'ora e hanno sempre lavorato su quei territori di periferia. Quindi la ragione è di dare continuità, spesso quando escono questi bandi c'è gente che ci prova ma non ha effettivamente né esperienza, né pregresso, mentre queste 13 associazioni hanno tutte pregresso di lavoro, utilizzando sia aspetti della cultura che sociali per lavorare sui territori. Quindi questo è stata la spinta.

V- Quindi dare una continuità a un processo che era già iniziato

S- Sì sì, che era già in corso

V - Invece mi stavo domandando, la scelta dei 4 quartieri in cui avete operato, da cosa è stata spinta? Io non conosco Torino molto bene, quindi mi chiedevo erano già i 4 quartieri che il bando proponeva o era a libera scelta?

S - Allora il bando, allora tu potevi proporre il progetto dentro un'area che loro avevano chiamato "la zona gialla", che trovi sul sito. Perché AXTO, il sottotitolo era "azione per le periferie torinesi" quindi le azioni dovevano essere nelle zone periferiche. Quindi c'era una limitazione, infatti addirittura all'inizio avevamo pensato a delle attività in un posto che non abbiamo potuto fare perché erano subito fuori la zona gialla. La scelta di queste 4, di cui tre sono contigui, perché Aurora Barriera e Banchiglietta sono comunque legati anche a livello di spazio, e poi c'è il 4 che è Falchera che è proprio un quartiere a parte. È un quartiere che è allo studio a livello europeo di urbanisti, perché è nato come quartiere popolare, che un po' un paese a parte. La zona di Falchera vecchia che sembra un quartiere inglese, e per questo studiato dagli urbanisti, poi Falchera nuova che ha questi orribili casermoni altissimi, che diciamo che negli anni '80 era un quartiere molto duro, molto hard di violenza, di droga, negli ultimi anni si è riqualificato. Si è scelto perché c'è già un progresso, una delle 13 associazioni si chiama "Comitato Sviluppo Falchera" che già da anni lavora sul territorio sul quartiere. Quindi la scelta dettata da un lavoro progresso, anche negli altri tre le associazioni avevano già un lavoro con i cittadini. Un po' legata perché i quartieri erano blindati dentro questa zona gialla e un po' perché noi ci si lavorava già.

V - Quindi, dal momento che le organizzazioni avevano già un progresso con questi quartieri, secondo te ci sono stati degli "attriti" da parte della cittadinanza quando avete iniziato il progetto sul territorio? In particolare nella fase 1 che ho visto che era una fase di ascolto della cittadinanza. Quindi avete riscontrato una buona collaborazione perché la cittadinanza già conosceva le associazioni o invece no?

S - Allora attriti assolutamente no. Devo dire che io non sono mai stata attiva sui territori, ogni tanto giravo a fare qualche foto. Attriti non ce ne sono stati. Tutta la prima fase, che è stata appunto chiamata fase di ascolto, l'azione è stata questi presidi. Praticamente noi ogni settimana, due giorni a settimana, avevamo scelto per ogni quartiere, che poi sono anche stati cambiati nella fase successiva, dei luoghi, che erano tutti luoghi all'aperto, che erano il luogo di ritrovo del quartiere, e sono iniziati ad essere presidiati, 2-3 ore due volte alla settimana. Inizialmente al presidio partecipavano sempre sia un operatore sociale che artisti, perché gli artisti servivano ad agganciare, soprattutto con attività per bambini perché sono i più facili da agganciare, e poi cercando di coinvolgere gli adulti per un percorso di formazione che andava nell'inverno. Attriti no, è chiaro che ci sono stati posti molto più collaborativi, che poi hanno partecipato di più, perché avevano già delle comunità create nel quartiere. Per



esempio Falchera, forse per la sua conformazione fisica, di spazio che sembra più un paese che un quartiere, ha già una comunità molto attiva, che si prendono cura, che si occupano delle attività. In altri quartieri è stato meno facile, oppure l'altro quartiere in cui, legati alla barriera di Milano c'è una delle case di quartiere di Torino, che fanno già attività per la cittadinanza, da quelli culturali alla formazione, spettacoli poi dentro ce un piccolo posto dove vuoi mangiare. Quindi in questi posti che avevano già dietro le persone che ci andavano è stato più facile avere un dialogo con i cittadini. In altri posti dove c'è meno, per esempio Aurora, io abito proprio ad Aurora che è un quartiere abbastanza difficile, molta densità migratoria, sia tanta africa che paesi dell'est, che non ci sono comitati di cittadini. Quindi in questi quartieri è stato più difficile. È stato più facile dove ci sono dei gruppi di cittadini precostituiti allora che avevano già individuato i loro bisogni e cosa volevano fare, allora lì è stato più facile, in altri posti se non c'è prima un'aggregazione è difficile che con il singolo allora poi tu chiacchieri a un giardino poi è difficile che lui decida di venire a fare l'attività. Quindi sicuramente è stato più semplice in luoghi in cui c'erano già comunità precostituite.

V- Perfetto, ma quindi una facilità nei luoghi in cui c'erano già dei gruppi. Ma nei luoghi in cui non c'erano questi gruppi da quello che siete riusciti a vedere e fare, alla fine dell'esperienza sono riusciti a nascere dei gruppi oppure la situazione non è cambiata così tanto?

S - Guarda, in certi posti questo è stato possibile. Perché anche se non c'erano, o c'erano gruppi molto slegati tra di loro, le attività ed essere presenti ha dato modo di fare comunità. Per dire noi adesso abbiamo, come associazione Tékhné, che era la capofila di enzima, abbiamo partecipato a un bando che abbiamo passato

V- Congratulazioni

S - Grazie, siamo contenti, di compagnia di San Paolo, che è il bando CIVICA, che c'è da qualche anno, che di nuovo lavoro sulle comunità con strumento cultura, l'abbiamo proposto su uno dei territori che è stato toccato da Enzima, perché la comunità ha risposto. Sono stati individuati molto bene i bisogni di questa comunità che ha avuto voglia di unirsi. Quindi questi progetti magari non portano a un risultato clamoroso, ma per il semplice fatto che tu dovresti avere degli anni davanti. Verso la fine dei progetti ci siamo ritrovati con tutti i progetti che hanno partecipato, con una persona di Milano che ci ha fatto da tutor che si occupa da anni di rigenerazione, lei ci ha detto che questi progetti all'estero durano da 5 a 7 anni

V- Eh si quindi una differenza molto sostanziosa

S - Eh si perché poi questi progetti, spesso, sono belli ma da noi l'amministrazione ha quei soldi lì e te li dà per un anno e mezzo ma a te ne servirebbero altri 4 davanti poi finisci e te ne vai. Quindi noi adesso cercheremo di andare avanti altri 18 mesi, sempre su questo

quartiere, lavorando di nuovo. Molto spesso questi progetto di rigenerazione hanno un tempo limitato, poi tu te ne vai e o hai trovato le singole persone che si attivano nel quartiere che fanno da portavoce e leader, altrimenti è più difficile.

V - Si infatti, una cosa che ho riscontrato nei miei studi è che questi bandi pubblici sono molto interessanti ma durano poco. Poi quando le amministrazioni richiedono un monitoraggio dei partecipanti non è così soddisfacente

S - Eh no, guarda io mi ricordo che anni fa avevo sentito di un progetto bellissimo svolto in questo posto orrendo di Potenza, cioè sulla collina c'è questo "serpentone" edificio popolare, orrendo, costruito non a misura d'uomo, in cui in mezzo avevano fatto questo "serpentone" che doveva essere una specie di giardino con una base di cemento. Questo posto era diventato lo schifo. Poi con questo progetto erano riusciti ad attrarre le persone, se ne prendevano cura, facevano degli eventi, finito il progetto nessuno se ne è presa carico perché non è facile, dovresti continuare l'accompagnamento, per qualche mese il posto è stato curato e poi è tornato come prima. E non è perché tu hai lavorato male ma perché dovresti avere più tempo.

V - Si assolutamente. E invece una domanda che mi era venuta leggendo gli obiettivi che avete scritto sul sito. vi eravate prefissati di costruire una comunità creativa. Mi può spiegare cosa intendete con "comunità creativa"?

S - Il discorso era stato anche che, al di là del progetto sulle comunità dei quartieri, era riuscire a mettere insieme anche quella che è, diciamo il comparto artistico del progetto per farli parlare e conoscere, perché spesso ci sono artisti di quartiere che magari lavorano e non si conoscono e non collaborano. Questo devo dirti la verità - io adesso sono fuori dal progetto - però sicuramente alcune associazioni piccole, molto piccole, di artisti hanno avuto di lavorare insieme, di scontrarsi e confrontarsi e sicuramente qualcuno continua a collaborare per altri progetti. È stato una cosa molto più difficile nel senso che, io lavoro da anni con artisti, ma di livello "più alto", ma facendo un altro lavoro. Spesso gli artisti, o coloro che si definiscono tali, e che lavorano sui territori prima di tutto non hanno una capacità di lavorare con i cittadini. In questo ultimo mese ho lavorato alla stesura di un progetto Erasmus fatto tra Italia, Francia e Danimarca, proprio per una formazione, per creare una figura di artista che sia in grado di lavorare a progetti del genere, perché a volte tu puoi essere un bravissimo attore o danzatore, sei capace di parlare però solo con quelli che parlano la tua lingua e non sanno usare linguaggi diversi per comunicare con comunità che non parlano la lingua tecnica degli artisti. Quindi è. Stato un po' più difficile e spesso l'artista ha una, di per sé è già un egocentrico, però ha un po' di difficoltà nel calarsi, nello scendere un pochettino per parlare con tutti.

V - Si cambiare linguaggio

S - si esatto. Cambiare linguaggio per parlare con altre persone che non sono del settore. E su questo bisogna lavorarci, spesso non ci sono queste figure e spesso una difficoltà è stato il far parlare in maniera proficua il lato artista con il lato operatore sociale, perché un pò vanno in contrapposizione, quasi a dire quello che faccio io è più importante del tuo. Nel nostro pensiero l'artista aiuta nell'avvicinamento alla comunità in stretta collaborazione con l'operatore sociale che ha le modalità e conosce il modo di approccio al territorio molto difficili. E spesso non è stato facile il rapporto tra queste figure, non sono spesso riusciti a trovare un linguaggio giusto tra di loro. Perché spesso e volentieri gli artisti hanno una visione ristretta del mondo, concentrandosi solo sul loro piccolo "orticello". Poi su altre cose questo ha funzionato, su altri progetti successivi se tu conosci, per esempio per il prossimo progetto noi continueremo a lavorare con artisti che abbiamo conosciuto tramite Enzima e lavorano sul territorio. Allora perché io devo conoscere un artista che è sconosciuto sul territorio, quando li ho un artista che è conosciuto dalle persone e ha la fiducia delle famiglie? Questo era l'intento, creare una comunità forte di artisti che la gente riconosce, per riconoscere l'importanza del lavoro. Non è che ogni volta ti devo proporre l'artista che viene da fuori

V - Perfetto, adesso ho capito qual era il vostro obiettivo. Anche perché gli artisti che sono conosciuti dalla comunità teoricamente dovrebbe parlare di quei problemi che la comunità sente più vicina. Quindi anche riuscire a unire la cultura e la vita quotidiana. Mi stavo domandando, il laboratorio curato da Tekhne che era sui quartieri, come si è svolto?

S - Quello dello storytelling?

V - Sì esatto

S - A grandi linee, perché io non ero direttamente collegata. È stato un lavoro di raccolta, a seconda dei luoghi e del tipo, di raccolta di memoria. Quindi lo storytelling lavora sul raccontare lo spazio in cui si vive. Quindi per esempio su Falchera si è fatto un lavoro della storia del quartiere, le evoluzioni anche andare a scoprire e riscoprire ai propri abitanti, luoghi e posti che magari vivi ma guardi con un occhio distratto. Quindi nella restituzione finale di questo percorso è stata fatta una passeggiata in Falchera dove gli stessi abitanti raccontavano il quartiere, parlando dei luoghi che per loro erano importanti per loro. Anche qua il progetto era legato nel far scoprire i luoghi di aggregazione. Lo stesso presidio, col tempo, è stato percepito dalle famiglie come un posto dove si sapeva che c'era qualcuno lì con te per 2-3 ore e quindi andavano. Quindi riscoprire un po' insieme alla popolazione, la storia del quartiere e della loro vita. Che è un po' quello che faremo in questo nuovo progetto su un discorso di identità, la diffidenza la non comunità nasce da non riconoscersi sia uno con l'altro ma anche riconoscere la propria identità. Se ha chiaro questo forse riesco a parlare con l'altra persona. Quindi è stato un laboratorio in cui ci si poteva raccontare.

V- Ho solo un'ultima domanda: era più una domanda di raccolta dati, se avevano fatto un monitoraggio di qualche tipo

S - Si si l'abbiamo fatto, sia perché era stato richiesto ogni tre mesi dovevo mandare una relazione. Infatti ridevamo perché, anche se penso che nessuno del comune le abbia mai lette, io ogni 3 mesi chiedevo a tutti di mandarmi una relazione su cosa era stato fatto e come era andato, anche con dati numerici, di partecipazione ai corsi, ai laboratori, ai presidi e agli eventi che abbiamo organizzato la festa di Natale, la festa dell'estate. Quindi è stato monitorato anche con le criticità. È chiaro che difficilmente io che svolgo il progetto e mi rendo conto che non ottiene quello che si era prefissato, dirò "ah si guarda è andata malissimo" a chi mi ha dato i soldi. No però io ho cercato di fare una relazione che fossero vere, mettendo anche le criticità. Anche perché lavori su quartieri difficili e quindi scrivere che va tutto bene non sarebbe veritiero. E anche sui numeri noi abbiamo sempre detto che non avremmo avuto grandi numeri, era un progetto di piccole cifre. Quindi avere 10 persone che hanno seguito tutto il laboratorio è un grande successo. Quindi si è stato fatto un monitoraggio.

V - È possibile avere qualche dato del monitoraggio? Se non è possibile nessun problema

S - Si guarda tra l'altro ho dovuto rimandarlo al comune recentemente perché me li hanno richiesti. Quindi sì se vuoi te li mando. La mail ce l'ho. Si te li mando, se vuoi ti mando anche il piccolo libretto che abbiamo fatto a fine progetto dove c'è scritto tutte le varie attività.

V- Grazie mille

S- Ci mancherebbe, spero sia stato utile

V - Si è stato molto utile e anche molto interessante perché mi ha dato buoni spunti per le ricerche.

S - Se poi ti interessa noi stiamo per partire con questo bando CIVICA che lavora sempre su cultura e rigenerazione, da un bisogno civico, legato a uno spazio ben specifico, che era un luogo un po' abbandonato, con 3 comunità intorno con persone che non si parlano e iniziamo con il discorso sull'identità. Il bando prevedeva il partenariato con un istituto storico e quindi noi abbiamo l'istituto Salvemini e questo professore ci ha illuminato sul discorso dell'identità. Quindi si lavorerà sempre con lo strumento cultura, abbiamo scelto 4 artisti che usano 4 linguaggi diversi (storytelling, la danza, foto, e video) per lavorare sui cittadini e il concetto di identità. Saranno fatti dei laboratori e poi il tutto si concluderà con un festival dove si racchiudono tutte le cose che sono state create. Ora adesso vedremo come fare per iniziare, vista la situazione. Cultura per sviluppare luoghi un po' demorti.

V - Grazie mille. La ringrazio tantissimo Arrivederci e buona giornata

S - Grazie mille a te, figurati, buona giornata

Appendice quattro:

INTERVISTA A LINA FORTUNATO - ASSOCIAZIONE  
CULTURALE ANTIGONE PAVIA

Vittoria Mornacchi: Buongiorno, sono Vittoria Mornacchi, la studentessa che le aveva scritto. Grazie mille per la sua disponibilità

Lina Fortunato: Buongiorno. Ma figurati, ci mancherebbe.

V: Le volevo chiedere se posso registrare la conversazione.

L: Assolutamente.

V: Come le avevo già anticipato sono interessata ad avere maggiori informazioni sia sulla vostra associazione sia della vostra partecipazione al progetto Come Comunicati del comune di Pavia. Quindi le chiederei se mi può raccontare la storia della vostra associazione e come avete deciso di lavorare nel sociale.

L: allora quasi tutti noi fondatori di Antigone arriviamo comunque da esperienze di lavoro nel sociale. Quindi siamo professionisti, Andrea Vani è psicoterapeuta per esempio, quindi tutti noi abbiamo una storia legata al sociale. Poi io ho partecipato al primo master di teatro sociale che è stato creato presso l'Università Cattolica di Milano con Claudio Bernardi e per fare il tirocinio curricolare siamo andati a fare teatro sociale in carcere e da lì mi sono innamorata di questa forma artistica. Quindi essendo che siamo tutti che proveniamo dall'ambito sociale e avendo anche un po' riscoperto la forma artistica abbiamo deciso di unire questi due ambiti.

V: Come avete deciso di partecipare al progetto Come Comunicati?

L: allora il progetto nasce da una call da parte dell'Assessorato alle Pari Opportunità di Pavia per creare dei progetti rivolti ai giovani nell'ambito della differenza di genere e per sensibilizzare ai problemi riguardanti la comunicazione tra i generi e come la figura della donna venga distorta dai media. Quindi abbiamo deciso di utilizzare lo strumento del laboratorio teatrale, pensando che poteva essere una modalità accattivante di coinvolgimento dei giovani e degli studenti per aprire un discorso che andasse nella direzione della formazione delle nuove generazioni su questo tema, della comunicazione tra i generi, della prevenzione contro la violenza di genere, dell'abbattimento dello stereotipo legato alla violenza di genere, che poi è il focus su cui abbiamo lavorato molto in questi anni.

V: quindi avevate già lavorato nell'ambito della violenza di genere con progetti indipendenti?

L: no non avevamo mai lavorato su questa tematica, però ci sta molto a cuore quindi abbiamo deciso di iniziare a trattarla attraverso questo bando. Il laboratorio ha una durata abbastanza breve, di 25 ore che vengono suddivise in base a come preferisce l'insegnante. C'è chi preferisce un incontro settimanale e chi invece preferisce un approccio di immersione full time per una settimana. Insieme all'insegnante si sceglie anche la tematica su cui ci si vuole soffermare maggiormente e da lì si delineano gli esercizi e su cosa parlare. Noi comunque portiamo sempre moltissimo materiale, articoli di giornali, documentari, foto proprio per far vedere come i media spostino sempre l'attenzione sulla vittima anziché sul carnefice nel caso di femminicidio o stupro, o come manipolino in maniera subdola la percezione del corpo della donna. Da queste discussioni poi si passa alla creazione dello spettacolo finale, che dipenderà sia dalle propensioni dei ragazzi sia la tematica che li ha toccati maggiormente.

V: è un progetto davvero interessante mi sarebbe piaciuto avere un progetto simile al liceo.

L: anche a me, ai miei tempi non se ne parlava assolutamente. Quindi ti dico bisogna davvero parlarne, sembra di portare acqua nel deserto. E poi da lì magari timidamente, perché ecco il progetto include noi, il comune di Pavia e l'associazione Liberamente che è il centro antiviolenza cittadino, quindi quasi sempre dopo i laboratori arrivano delle richieste d'aiuto. Magari richiesta assistita per la mamma o magari la ragazzina che scopri che è stata vittima di stalkeraggio o lo è in quel momento e semplicemente non riesce a reagire in maniera adeguata, a dire i no giusti.

V: quindi oltre ad aprire gli occhi su come vengono protratti i femminicidi dai media, si riesce anche a far aprire gli occhi per la vita quotidiana. Quindi mi sembra di capire che anche il risvolto positivo di questo progetto è quello di aver fatto prendere coscienza ai ragazzi di quello che gli succede nella vita quotidiana.

L: certo, quindi ci si basa su un tema generale ma poi ci si va a calibrare sulle richieste d'aiuto individuali e questo dà il coraggio ai ragazzi di tirare fuori le proprie richieste d'aiuto. E ti assicuro che non c'è stata classe in cui o la mamma era vittima o la ragazzina stessa. Poi il sommerso è tantissimo e tantissimo è il bisogno di avere adulti con cui parlarne, quindi noi facciamo laboratorio teatrale, poi però le ragazzine ci chiamano per avere aiuto. Quindi è importante anche questo tipo di conversazione in cui non rimane chiuso nell'aula.

V: Ma secondo lei solo le ragazze o anche i ragazzi?

L: certo poi tipo diverso di coinvolgimento e di riflessione. Quindi poi l'ingaggio e l'intensità è uguale sia per il maschio che per le femmine chiaramente le ragazze aprono un po' più le orecchie. Da parte loro c'è più passione e coinvolgimento.

V: Lei mi aveva accennato che completate il percorso con una rappresentazione finale del percorso. Secondo lei questa rappresentazione finale oltre ad avere un valore artistico, può avere un valore di aumento di integrazione tra i compagni di classe e di espansione della tematica a un pubblico più ampio?

L: certo, assolutamente. Questo è uno degli obiettivi dichiarati dal progetto. Quindi il tipo di linguaggio che utilizziamo è tarato sul gruppo che andiamo a incontrare. Noi abbiamo una tematica di fondo, ma il modo con cui la affrontiamo lo scegliamo in base al gruppo che con cui ci interfacciamo, quindi abbiamo usato con un gruppo la performing art perché erano un gruppo molto sciolto dal punto di vista della comunicazione corporea, e quindi abbiamo potuto sperimentare, con L'IPSIA dove c'è un percorso più concreto e anche la necessità è concreta abbiamo portato un laboratorio del teatro dell'oppresso, mettendo in scena un teatro forum, conosci la metodologia?

V: si la conosco

L: ottimo, quindi abbiamo messo in scena due modelli, episodi, in cui il fatto raccontato era stato portato proprio da loro, quindi l'abbiamo costruito sulla loro volontà e il pubblico poi viene coinvolto nel corso della rappresentazione. Il pubblico era adulto, era pieno di padri che alzavano la mano per intervenire soprattutto per il ruolo delle figlie. Quindi in quel caso la teatralità, lo strumento teatrale si è rivelato molto utile.

V: quindi voi avete iniziato questo progetto quattro anni fa ma sta continuando tutt'ora?

L: sì, il comune è contento del lavoro e quindi c'è il bando ma poi per quattro anni ce lo hanno sempre riassegnato.

V: nel corso di questi quattro anni avete mai lavorato con le stesse classi o ogni anno cambiavate i destinatari?

L: sì ogni anno si cambia per raggiunge più persone

V: ma secondo lei potrebbe portare a un miglior risultato lavorare con alcune classi che hanno risposto particolarmente bene al progetto, anche per approfondire tematiche e continuare il processo di sensibilizzazione, oppure è un progetto che è bene che sia chiuso in un certo periodo di tempo?

L: assolutamente l'ideale sarebbe proseguire il discorso con le classi, anche per lasciargli strumenti per un futuro. Si potrebbero assolutamente approfondire diverse tematiche. Però alcuni studenti decidono di proseguire il lavoro da soli, in particolare portando le rappresentazioni finali da altre parti attraverso l'aiuto delle insegnanti. Per esempio con una classe aveva creato un video e hanno partecipato a un concorso vincendo il primo premio,

poi inoltre l'hanno anche sponsorizzato loro in modo indipendente. Si vedeva che ci tenevano a quel progetto.

V: Io per il momento ho finito le domande, la ringrazio moltissimo perché mi ha risposto a molti dubbi che avevo e il progetto è molto interessante. La ringrazio moltissimo per la sua disponibilità, buona giornata

L: figurati è stato un piacere, grazie mille a te. Buona giornata