



MANTOVA ROMA PALERMO, Progetto Incroci , Ottobre 2021

DOCUMENTO UNICO DEI TAVOLI DI LAVORO SUI TEMI
lingua linguaggi e plurilinguismo
identità e narrazione del sé
impatto sociale, consapevolezza e senso
programmazione
sostenibilità

Il 15,16 e 17 Ottobre si sono svolti a Roma 3 giorni di lavoro dedicati al ruolo delle arti performative dal vivo per una comunità interculturale. Tappa conclusiva del progetto INCROCI ideato da Teatro Magro di Mantova in partenariato con Asinitas Onlus di Roma e Progetto Amuni/Babel di Palermo e il sostegno di Fondazione Alta Mane Italia e di SCENA UNITA, Fondazione Cesvi La Musica che Gira e Music Innovation Hub e in collaborazione con Teatro Biblioteca Quarticciolo e Biblioteche di Roma e Romaeuropa Festival.

TAVOLO LINGUA LINGUAGGI E PLURILINGUISMO

Hanno moderato:

Luca Lotano di Asinitas

Margherita Ortolani

La sintesi è una serie di domande che proponiamo di porci all'interno dei diversi approcci e metodi di lavoro in contesti di teatro interculturale.

Che cos'è una lingua madre?

Mi ricordo nel percorso laboratoriale che la lingua madre è plurale?

Che dire lingua è diverso dal dire linguaggi? Quanti modi esploriamo tra noi per comunicare a prescindere da quante parole ognuno di noi conosce?

Quanto il silenzio riesce a far parte della lingua e delle parole che ci sono nel teatro?

Quanto è presente il corpo nell'espressione? Quando e come la lingua madre si fa corpo?

Lo scambio di lingue e linguaggi all'interno del processo laboratoriale può e riesce a essere davvero bidirezionale? Può esserci un interscambio?

Qual è la ricaduta dell'apprendimento di una lingua L2 – lingua seconda del paese nel quale vivo – sulla mia lingua madre? Quanto lo è nell'esperienza del mio racconto personale?

Le urgenze artistiche del processo teatrale devono avere una priorità nel percorso laboratoriale?

Come si misura l'efficacia scenica di una lingua? Come scegliere che lingua usare in scena? Posso misurare il valore scenico di una lingua che si sceglie di usare, rispondendo alla domanda: è efficace?

La lingua deve essere corretta o efficace?

La lingua che scelgo di usare è autentica? È una lingua per me viva in quel determinato, specifico, momento? Incarna un'azione emotiva personale e segreta? È questo che rende una lingua che uso una

lingua autentica?

All'interno della lingua madre ci sono le mie immagini, c'è un mio vissuto nascosto, personale che fa parte di una memoria emotiva.

Cosa determina il fatto che l'utilizzo in scena di una lingua madre o della lingua del paese di origine di un partecipante sia una scelta condivisa o un'imposizione registica a caccia di esotismi? Do il giusto spazio alla contrattazione che richiede la scelta di una lingua?

Non posso stabilire a priori la lingua che si deve usare per costruire un rapporto. Riesco ogni volta a dare spazio al patto nuovo che nasce da quella specifica relazione?

Riconosco la lingua prodotta, consumata, prima, durante, dopo, per il laboratorio, nella pause, come una lingua ugualmente viva e generativa? Come una ricaduta positiva delle urgenze del processo teatrale sul gruppo?

Non delimitare l'esperienza linguistica all'interno del solo processo/esito teatrale. La lingua di un laboratorio non è solo la battuta che porto in scena. Ma è la lingua prodotta dal gruppo e che al tempo stesso crea il gruppo.

Il valore del "lessico familiare" di una comunità. Quale lingua si crea all'interno di un gruppo? Quali sono i micro impliciti culturali di una lingua vissuta e costruita insieme?

Che cosa è traducibile e cosa è in traducibile?

Tutti abbiamo una "lingua madre" sconosciuta, la relazione ci serve per nominare e il teatro la fa esprimere.

Un conduttore di un gruppo in un percorso teatrale è sempre uno straniero?

La lingua madre è come funambolo sulla fune.

Quali sono gli abusi e gli imbarazzi terminologici che sono fermi e non favoriscono un movimento della lingua verso la consapevolezza reciproca?

Abbiamo osservato insieme alcune generalizzazioni e stigmatizzazioni quali:

- gli africani/le africane (usato indistintamente)
- I ragazzi (riferito spesso a un gruppo di persone di ogni età e genere)
- I miei ragazzi (come sopra, ma possessivo)
- Uso del femminile e del maschile e le questioni di genere nel linguaggio
- Uso del "loro" e del "noi" non riferito a una funzione, ma a un gruppo di "stranieri" all'interno di un laboratorio misto. Il laboratorio è fatto di singole persone, è fatto di un noi
- Seconde generazioni (a che punto è il dibattito attuale sul termine?)
- Il "tu" e il "lei". (uso del "tu" in base alla provenienza e non al grado di comprensione. Impoverimento a priori della lingua, che rispecchia un impoverimento del rapporto).
- Dal bangla
- dal cinese
- bangladino

Quanto curiamo l'alfabeto che il gruppo decide di usare? Quanto sono realmente i contesti relazionali a stabilire questo alfabeto e quanto le abitudini linguistiche?

Il superamento degli abusi e imbarazzi terminologici è all'interno di un processo storico o il cambiamento va sollecitato attraverso il processo linguistico?

Oltre che sui termini, quanto sono presenti imbarazzi di senso sul trattare alcuni temi specifici? Su quelli ritenuti tabù culturali?

La parola è abuso terminologico quando abbraccia uno stereotipo.

Abbiamo scelto uno dei post-it di sintesi, quello scritto da Alessandro Renda, come una buona sintesi delle domande che ci siamo fatti.

La lingua di un processo teatrale deve essere "viva" e autentica, necessaria ed efficace (lingue madri, dialetti, corpo, silenzio). L'alfabeto che si stabilisce nella piccola comunità che si crea in un laboratorio è il frutto di un patto che si stabilisce ogni volta.

TAVOLO IDENTITÀ E NARRAZIONE DEL SÉ

Hanno moderato:

Cecilia Bartoli di Asinitas

Marcela Serli

Il teatro come veicolo di testimonianza.

In questo tavolo ci vogliamo problematizzare su come soggettiviamo/oggettiviamo le narrazioni dei partecipanti a un laboratorio.

Tutti hanno diritto di occuparsi di qualcosa al quale sono sensibili.

È legittimo dunque che una regista (un artista) si interessi a una determinata causa sociale, anzi per molti versi è auspicabile.

Ma gli attori non professionisti possono essere strumenti di un pensiero, di una lettura della realtà, di una posizione ideologica o politica?

Come si neutralizza il rischio di strumentalizzazione?

Siamo partiti dall'analisi di alcune esperienze che definiscono il campo, interrogandoci sulla legittimità di uno spettacolo come quello di Paolini sulla tragedia del Vajont, passando per Milo Rau, il cui teatro ha un intento dichiarato di testimonianza, agli spettacoli di Armando Punzo, dei quali una partecipante osserva "l'evidenza dell'utilizzo della condizione carceraria per esprimere lo stesso regista".

In breve tempo il gruppo arriva a concordare su un primo punto:

"se si vuole fare un teatro di testimonianza l'unica forma di onestà possibile è dichiarare le proprie intenzioni fin dall'inizio, stabilendo un patto condiviso, trasparente e soprattutto consapevolmente reciproco".

Un lavoro come quello di Paolini fa un passaggio che non è quello della cronaca, della pornografia del dolore, ma il suo esatto contrario, crea memoria collettiva, fa la Storia dal punto di vista delle persone, crea un rito che è perfino catartico.

Crea un rito laddove forse se ne sente anche l'assenza, in questo senso il teatro può addirittura riempire un vuoto.

Può accadere che il teatro sia strumento utile per una vittima, e laddove la testimonianza riceva un adeguato contesto di ascolto, può essere perfino fortemente terapeutico, come quando si riesce ad assumere rispetto ai propri traumi uno sguardo che consente un parziale distacco entrando a far parte di un universale umano destino.

Ma può accadere che una testimonianza arrivi inaspettata, senza intenzionalità.

A teatro si sta nudi, a teatro ci si ferisce, si entra nella propria vulnerabilità.

Ma la ferita teatrale si rielabora all'interno del laboratorio. Ci deve essere la possibilità di "coprire" quella ferita, attraverso il linguaggio teatrale con cui si cerca di veicolare quella storia.

Per scoprire le storie dunque bisogna saperle coprire.

Coprire significa condurre le storie con la grazia teatrale, il giusto filtro attraverso l'azione teatrale.

Deve essere un baratto delicato e consensuale.

Io ti do la mia storia ma tu ci devi arrivare con delicatezza e poi tu devi avere gli unguenti, ovvero saperla restituire a me e al mondo in una forma che evochi bellezza, possibilità di ascolto, la giusta attenzione, la giusta collocazione nell'umano.

La persona deve poter *ricollocare* quella storia dentro di sé, meglio di come ci stava prima, ecco la valenza terapeutica.

Raccontarla male invece è al pari della violenza stessa, può cristallizzare quel trauma e i sentimenti dolorosi ad esso collegati, è dunque qualcosa di persino pericoloso. Il o la regista deve essere molto attenta al fatto che quella forma finale che poi andrà in scena, ha la piena adesione del testimone.

Lavorare affiancati a figure di cura può essere molto prezioso, soprattutto se si condivide tutto il processo attivamente, non solo nel momento critico. Tu puoi affidare la tua ferita a una persona con cui

sei riuscita a stabilire la relazione di fiducia, la fiducia poi può diventare circolare verso il gruppo. Se ci sono delle figure di cura possono sostenere questo processo, ma ci vuole un'intenzionalità e una professionalità precisa.

Ovviamente la stessa cosa vale per chi guida teatralmente, è importante che chi porta lo strumento del teatro sia un professionista che sa usare la metodologia e la tecnica dell'auto narrazione e della narrazione.

C'è grande entusiasmo del pubblico per la messa in scena delle disgrazie individuali e collettive.

Nella drammaturgia di oggi le storie comuni si usano tantissimo, si usano perché sono le cose più semplici, affrontare un testo a teatro con dei non attori è difficile, ma del resto l'autobiografia ha invaso tutto il teatro non solo quello sociale.

Bisogna allontanarsi dallo psicodramma, il quale si pratica a porte chiuse, con un professionista specifico e unicamente per il suo valore catartico.

Problemi di metodo: l'estetica può chiudere in sé tutte le risposte valoriali, tabù, educazione di cui abbiamo bisogno?

Innanzitutto è importante evitare nel teatro sociale di porsi verso una determinata categoria, la prima cosa da sciogliere è la mania delle etichette: fare teatro con le vittime di tortura, di tratta, i carcerati, i disabili.

O quanto meno, se si usano etichette, esserne consapevoli.

Se si desidera rivolgersi a fasce particolari di popolazione è bene farlo sempre e comunque in gruppi misti, eterogenei, laddove si può.

Non c'è nessun *noi e loro*, il teatro può servire proprio ad abbattere questa sensazione, un metodo teatrale funziona quando tutte le persone vengono viste nella loro singolarità e nella loro singolarità compongono un coro, un gruppo, un ensemble.

E' un approccio questo che fa parte del metodo.

Lavorare con la tecnica teatrale: la metafora, il comico, la poesia, il gioco.

Non è vero che le storie si possono "estorcere", ciascuno mette in campo di sé ciò che vuole, poi è il professionista che ha la responsabilità del passaggio da ciò che viene condiviso nel laboratorio e ciò che può andare sulla scena con il pubblico.

Le narrazioni in un gruppo misto si fondono grazie al rispecchiamento:

"Ci vogliono dei temi che possano evocare, dando uno stimolo ma lasciando la libertà di essere interpretati.

Rispettare il mistero di ciascuno, lasciare che le cose vengano accennate e poi sospese, alluse.

La giusta distanza ci vuole

Il teatro è un importante spazio TRA".

La tendenza a volte è pensare che la narrazione di sé debba essere necessariamente collegata a qualcosa di drammatico, ma non è così, siamo noi con il nostro filtro dell'ascolto a produrre questo ed è uno sbaglio perché le storie poi diventano tutte uguali, creando esclusione verso chi quella storia non ce l'ha e ancor peggio si crea assuefazione nel pubblico rendendo la sofferenza uno stereotipo.

Ad esempio le storie sui viaggi dei migranti, la discriminazione, l'impossibilità di un disabile ecc.

Bisognerebbe riuscire a trovare l'unicità dello spazio di narrazione di ciascuno anche nel caso non ci sia nulla di straordinario.

Non tutte le storie possono essere raccontate, ci sono storie paradigmatiche, in cui tutti si riconoscono, anche lo spettatore, o quanto meno ogni storia drammatica o meno può essere raccontata così cogliendone l'elemento antropologico universale.

Come rendere quella pratica arte?

È lo sguardo del o della regista che rende attori anche dei non professionisti. Deve trovare il modo di renderli tali, il teatro sociale mette la o il regista in una zona di dialogo con la sua stessa tecnica, perché

il partecipante non professionista non deve stare a disagio, in conflitto con la struttura che il conduttore gli ha creato, la tecnica, il metodo deve essere in dialogo con le persone che si hanno davanti. Colui che guida restituisce, in un dialogo costante, senza mai prevaricare, cercando il punto di leggerezza, nel senso di sostenibilità per l'altro. Nel teatro sociale il nostro obiettivo è stare insieme per creare una società che si ascolta e si racconta.

Giungere al termine. Come gestiamo la chiusura di un percorso di gruppo all'interno del quale si è prodotto un rafforzamento identitario e solidi legami?

Il rafforzamento identitario che si costruisce all'interno di un percorso teatrale, permane quando questo finisce, cosa accade?

Il laboratorio teatrale nelle sue fasi più intense produce uno "stato eccezionale dell'esistenza".

Si osserva, nel tornare alla normalità, un rientrare nella propria vita in un modo diverso.

Resta un'eco che forse ti spingerà ad agire in qualche altra direzione, un insegnamento.

Sicuramente un'apertura diversa all'altro.

La forza del lavoro che facciamo sta proprio nel lasciare andare le persone, con gli strumenti nuovi, altrimenti siamo una stampella.

Le persone migranti ad esempio vivono vite transitorie per eccellenza, quindi ricevere degli strumenti, non delle soluzioni, ti permettere di andare altrove con il tuo nuovo bagaglio.

Certamente il teatro offre la possibilità di creare comunità.

Se si creano relazioni tra le persone del gruppo non si lasciano sole le persone, allora la costruzione comunitaria, lo strumento conviviale deve avere larga parte.

Creare una rete di persone che continuano a curarsi tra loro. Questo naturalmente è più facile se possono avere un luogo e dei pretesti dove continuare ad incontrarsi.

La continuità è importante. Bisognerebbe creare dei presidi teatrali permanenti in ogni quartiere.

Dovrebbe essere un obiettivo del conduttore, coltivare la convivialità, facilitare l'emergere di relazioni tra i partecipanti al di là dello scopo comune.

Il teatro è un potente mezzo in tal senso e andrebbe favorita la pratica teatrale permanente.

E quando i percorsi teatrali finiscono, lo spettacolo è andato in scena, il rito, la festa si sono chiusi, allora sarebbe importante rielaborare la separazione. Succedono molte cose nella separazione. È un momento di squilibrio, c'è la perdita della famiglia che si è creata, ma anche dell'immagine di sé in quell'esperienza.

Anche il conduttore vive il lutto, tutti lo vivono se il processo è stato autentico.

Però il ritiro della proiezione comporta assumere parti di sé con nuova consapevolezza.

Attraversare quel dolore necessario che fa parte del processo.

Non bisogna nascondere, né contrastarlo, al contrario, considerarlo, accettarlo, ritualizzarlo, attraversarlo insieme.

Guardarsi in viso, sottolineare la trasformazione di ciascuno, scambiarsi la reciproca gratitudine uscendone più forti.

TAVOLO "CONSAPEVOLEZZA, SENSO E IMPATTO"

Hanno moderato:

Dina Giuseppetti di Matemù

Marina Visentini di Teatro Magro

Il tavolo di lavoro su **consapevolezza, senso e impatto** si interroga su ciò che viene compreso dai partecipanti in merito al progetto a cui partecipano, si chiede se le persone sono consapevoli del senso del percorso teatrale cui sono inserite e quali sono le motivazioni che spingono alla partecipazione. Chiede infine un confronto sull'impatto dei laboratori di teatro sui partecipanti e sulla comunità

territoriale in cui sono inseriti.

Rispetto alla **consapevolezza**, non emerge una risposta univoca: ne esistono livelli diversi che dipendono da tanti fattori: età, background culturale, storie individuali e contesti di vita. E' anche vero che le motivazioni più frequenti che spingono le persone con esperienza migratoria a partecipare a formazioni teatrali sono legate all'apprendimento della lingua, alla noia e alla solitudine, alla volontà di conoscere la cultura italiana o semplicemente alla proposta degli operatori sociali. Spesso quindi i partecipanti non comprendono le reali motivazioni del laboratorio.

Alcuni/e dei/delle partecipanti non hanno un background teatrale e il lavoro di finzione dell'attore non è capito: una delle cose più complesse, anche per fattori culturali, è far capire che il teatro è *finzione*, che quel che si recita sul palco non corrisponde a ciò che si pensa o alla realtà.

Altri partecipanti (ma sono una minoranza) posseggono già un background teatrale con un forte elemento estetico.

Quindi quando si parla di consapevolezza non ci riferiamo solo a quella circoscritta al progetto ma a quella più complessa della storia di ognuno in relazione al progetto.

Dal tavolo emerge che coloro che frequentano il laboratorio per lo più riconoscono il laboratorio di teatro:

- come luogo dove si può stare bene (in termini emotivi, spirituali, affettivi), e questo li spinge a tornare. Riconoscono che c'è qualcuno che si sta occupando di loro.

- come luogo dove stanno imparando, stanno costruendo. Grazie a questo succede che vari partecipanti siano puntuali e precisi.

E' condiviso da tutte/i che la consapevolezza e il senso si costruiscono nel **tempo** e va educata, attraverso l'esercizio, l'esperienza, la pratica. La consapevolezza richiede un tempo di sedimentazione, anche attraverso il dialogo, le discussioni, il tempo passato insieme anche oltre il progetto, nella relazione viva.

Da qui nasce una riflessione legata al **ruolo degli operatori e delle operatrici** e alla loro consapevolezza di dove si pongono nella relazione, nel saper riconoscere i bisogni (da quelli primari a quelli emotivi e affettivi) e capire dove sta il confine tra arte, supporto e vita.

Nel tavolo vengono raccontati molti casi di operatori che hanno fatto scelte di coinvolgimento personale là dove hanno riconosciuto dei bisogni primari e hanno potuto e voluto mettersi a disposizione per aiutare....

Alla domanda sul **senso**, e quindi sulle motivazioni che spingono partecipanti e operatori a dare corpo ai loro progetti, le risposte principali sono:

- *Per aiutare i migranti a mettere radici in un nuovo paese*
- *Per informare e raccontare storie di vita alla comunità territoriale*
- *Per sensibilizzare la popolazione e far cambiare lo sguardo, contribuire ad abbattere pregiudizi e stereotipi*

- *Per facilitare l'accesso alla cultura e all'arte come beni primari, come diritti fondamentali.*

Si riprendono poi molti degli argomenti affrontati parlando di consapevolezza, poiché questi due punti si evidenziano come fortemente legati.

Infine ci si pone delle domande sul tema dell'**impatto** che queste azioni hanno sui partecipanti e sulla società, ovvero sul cambiamento che questi progetti innestano sia nella vita personale che professionale del/della partecipante con esperienza migratoria, ma anche su come la società reagisce e si trasforma di conseguenza.

Quando si parla di **impatto sociale**, all'interno di un programma o progetto di grandi dimensioni e con risorse che lo permettono, si utilizzano degli strumenti oggettivi e metodologici strutturati per valutarlo: dai questionari alle interviste, dalle osservazioni ai focus group, appoggiandosi magari ad agenzie esterne che governano il processo di raccolta dati e ne restituiscono e argomentano i risultati della ricerca.

Quando non si ha la possibilità di attivare azioni così strutturate, si può comprendere il cambiamento

attraverso gli strumenti che ciascuno ha a disposizione, a partire dalla relazione diretta con i partecipanti.

Riguardo l'impatto sui *beneficiari*, ciò che gli operatori e le operatrici presenti rilevano è sicuramente un miglioramento della vita dei partecipanti: si alza la qualità della vita relazionale e sociale attraverso l'acquisizione di sicurezza, di autostima, di un migliore rapporto con se stessi e con gli altri ("si hanno più persone da salutare").

Nel laboratorio a volte si apprende la fiducia come elemento di incontro.

Gli operatori riportano che le persone con background migratorio hanno spesso bisogni primari, come la casa e il lavoro, e non percepiscono l'arte come bisogno. Vengono raccontate esperienze in cui il laboratorio, come facilitatore di incontri con italiani, ha contribuito anche a soddisfare questi bisogni pratici.

Viene poi da sé parlare di **professionalizzazione**.

La domanda è se il percorso del laboratorio è volto alla professionalizzazione o se ha solo una funzione di aggregazione, incontro, inclusione sociale.

Nel caso di professionalizzazione come si persegue questo obiettivo? Che tipo di impegno viene chiesto ai partecipanti e con che prospettive?

Gli operatori hanno timore nel proporre una professionalizzazione quando sanno che non ci sono reali prospettive lavorative, se non in rarissimi casi. Far scegliere tra lavoro e teatro rischia di creare illusione e danno per persone in una situazione già precaria, mentre gli operatori o gli allievi attori italiani (o gli stranieri che sono in Italia regolarmente, lavorano, sono inseriti) se vogliono scommettere su sé stessi sono pronti a un rischio maggiore perché sono protetti e tutelati. Allora nasce un conflitto tra la partecipazione per tutte/i e quella professionalizzante, per la quale si pretendono impegno, dedizione e qualità del lavoro. Come si conciliano queste due pulsioni? Tema delicato che apre la questione dell'accesso alla formazione e al lavoro in una prospettiva di inserimento lavorativo in tutti i settori, non solo quello artistico.

Il tema riguarda anche l'approccio del laboratorio: a volte chi gestisce il percorso si sente schiacciato tra la necessità di produrre uno spettacolo con dignità artistica, che sia di interesse al di là del background dei partecipanti, e la necessità di includere anche le persone con più difficoltà. Il difficile equilibrio tra qualità e inclusione chiude il nostro tavolo lasciandoci con nuovi spunti, molte domande aperte e la sensazione di aver interagito con persone con competenze e approcci profondamente diversi, guidate dalla medesima passione.

TAVOLO PROGRAMMAZIONE

Hanno moderato:

Carla Peirolero *Suq Genova Festival e Teatro*

Antonino Pirillo *Teatro Biblioteca Quarticcio*

Nella prima fase abbiamo chiesto di scrivere su un post-it una parola legata al tema "programmazione"

Queste sono state le parole a inizio del tavolo di lavoro:

Analisi, Stimolo, Intrecci, Ascolto, Punti, Contesto, Coinvolgente, Trasversalità, Presente, Periodo.

Queste le parole al termine della discussione del tavolo

Competenza, Stimolo 2, Punti, Intrecci, Riflessione 2, Apertura, Trasversalità, Contemporaneo.

1) *Le programmazioni dei teatri e dei festival che conoscete danno spazio ai temi interculturali?*

A parte il teatro per le nuove generazioni o i festival tematici, la percezione è di un tema che resta marginale, solo talvolta incluso nelle stagioni e nelle rassegne dei festival, e spesso nella forma di progetti particolari/ integrati

2) *Quale rapporto dovrebbe esistere tra programmazione e territorio/ comunità di riferimento?*

La domanda ha dato il via a una riflessione su cosa si intende per comunità di riferimento. Per il Teatro per le nuove generazioni/scuole si può far riferimento al quartiere e zone limitrofe. Per il resto, ci si può forse riferire alla Città. Ma ancor di più possiamo considerare la Comunità in un senso più ampio, che comprenda anche gli invisibili, le persone che meno partecipano alle proposte culturali, perché il teatro deve abbracciare tutte e tutti. Quindi la Comunità degli "esistenti" (cit. Alessandro Pontremoli)

Buoni Propositi di un processo partecipato:

- **Azioni di prossimità** studiate ad hoc per categorie di spettatori
- Pensare ad azioni di conoscenza e avvicinamento attraverso **azioni collaterali** alla programmazione (cibo, musica, incontri) sul modello di alcuni Festival, che hanno saputo dialogare meglio con il territorio, intercettando i cambiamenti della società
- **Formazione reciproca:** cittadinanza/manager culturali con laboratori di cittadinanza su temi interculturali.

3) *Esiste un confine tra un teatro sociale a vocazione esclusivamente socio educativa e una produzione artistica che abbia insieme ad obiettivi sociali ed educativi, caratteristiche di professionalità per entrare nelle stagioni e nei cartelloni nazionali?*

Il confine c'è ed è naturale che ci sia, ma sarebbe utile favorire la contaminazione tra pratiche diverse e percorsi di accompagnamento e curatela che possano stimolare l'emersione di valori che non siano necessariamente legati alla qualità artistica. E' necessario intercettare lo stimolo e l'innovazione che può venire "dal basso", nel rapporto che il teatro sociale ha con fasce di popolazione che difficilmente hanno accessibilità al teatro e alla cultura, perché non se ne sentono rappresentate. Un esempio di un percorso positivo e che ha dato buoni frutti è stato il Bando MigrArti, che è stato un riferimento per le buone pratiche di inclusione nel processo produttivo culturale di persone dal background migratorio, con conseguenti ricadute anche nella partecipazione di nuovo pubblico

4) *Sarebbe utile una formazione su temi interculturali e per quali categorie: decisori politici? manager culturali, artisti, organizzatori, educatori?*

E' stato chiesto al tavolo di esprimersi con voti da 1 a 10, assegnando poi un punteggio alle varie categorie. Il risultato ha visto in cima alla lista di chi necessita di formazione i Decisori Politici, la Comunità educante e i Comunicatori, con il punteggio di 100. A seguire Manager culturali con 89; Artisti con 65. La votazione, secondo i partecipanti, ha tenuto conto dell'impatto che una mancanza di adeguati strumenti di conoscenza e approfondimento sull'intercultura può avere sulla società, e di quali categorie possono avere una incidenza maggiore nell'accompagnare il cambiamento.

5) *Creare un network nazionale potrebbe favorire una crescita di consapevolezza su questi temi e problemi (vedi razzismo, pregiudizi, diseguaglianze di opportunità) e allargare il cerchio delle buone pratiche, e la competenza?*

Abbiamo chiesto di scrivere sui post-it una parola che definisse limiti e punti di forza di questa idea

Limiti: *Dinamiche di esclusione, (Auto)esclusione, Autogheizzazione, autoreferenzialità 3, Chiusura, Autodistruttivo, Nicchia della Nicchia*

Punti di forza:

Condivisione, Crescita condivisa, Dialoghi, Confronto 3, Scambio, Circolarizzazione delle BP, Dialogo, Informazione

Nella discussione che ne è seguita è emersa la diffidenza rispetto al concetto di rete, per dinamiche di autoreferenzialità, difficoltà di governare l'accesso o l'esclusione, esperienze negative alle spalle.

Si suggerisce piuttosto di creare opportunità per alleanze non configurate, o anche link di connessioni facilitati da progetti quali INCROCI, per consolidare l'esistente, generare circolazione e confronti di buone pratiche, ridurre il senso di isolamento di chi opera in questo settore.

TAVOLO SOSTENIBILITA'

Hanno moderato:

Anna Detheridge di Connecting Cultures

Carola Carazzone di Assifero/Dafne

Hanno partecipato ad invito

- *Concetta Campi (Fondazione Charlemagne)*
- *Cristina Loglio (Advisor Fondazione Cariplo)*
- *Fabrizio Minella (Fondazione con il Sud)*
- *Menno Weiss (European Cultural Foundation)*
- *Paolo Masini (Migrarti)*
- *Roberta Giassetti (Fondazione Alta Mane Italia)*
- *Simona Rotondi (Con i Bambini)*

Il tavolo della sostenibilità si è confrontato sull'arte e sul suo valore in un mondo che cambia, che è già cambiato, nel quale ci sono ostacoli ma anche opportunità. L'arte e la cultura non sono orpelli, tutt'altro: sono humus necessario, che attraversa molti settori, è utile per raggiungere obiettivi diversificati, ma che ha anche un enorme valore in sé.

Tra le sfide menzionate è stata ribadita l'importanza del Teatro Sociale in età prescolare da 0 a 6 anni, determinante per la formazione di processi cognitivi dell'adulto: Esiste uno spazio importante per attività di arte educazione nelle scuole primarie. Le arti performative hanno il potere di accendere scintille di desiderio e di immaginazione nei piccoli, specie nei contesti informali, extra curricolari.

Un limite evidenziato dai partecipanti al Tavolo riguarda la settorialità: l'arte e chi si occupa di arte e cultura sono spesso relegati ad un settore specifico, a sé stante. Invece, la cultura e la creatività riescono a raggiungere obiettivi che sono di ben altra natura se intese come "lievito sociale" attività transdisciplinari che impattano molte tematiche ad esempio le politiche giovanili, la sicurezza, le periferie, i rapporti intergenerazionali, la cittadinanza attiva. Ne è un esempio Enzimi Festival a Piazza Vittorio (RM) così come le Catacombe di San Gennaro (NA), dove si sono generati percorsi culturali che si incontrano con il sociale, progetti che hanno un impatto importante per lo sviluppo del territorio. La sfida per gli enti erogativi è quindi quella di riuscire a slegare i vincoli di finanziamento dedicati a arte e cultura, di rivedere le logiche di bando anche in base alla consapevolezza che un progetto può essere strumento di sviluppo e di cultura al tempo stesso. In altre parole, si dovrebbe riconoscere una trasversalità della cultura, come ha fatto la stessa Commissione Europea nel 2018, che ha individuato 21 aree in cui la cultura ha un ruolo di motore di sviluppo a partire dalla legalità, fino all'inclusione e l'ambiente.

La cultura in tale contesto è vista come un mezzo, nonostante sia un fine essa stessa, nonostante abbia un enorme valore intrinseco: l'arte ha degli effetti potenti sulle persone, sul loro sviluppo, identità, espressività, consapevolezza e stima; ha anche impatti sulla comunicazione, sulla socializzazione, e innesca importanti processi di cambiamento collettivo e partecipativo.

Il tavolo di sostenibilità si è interrogato concretamente sui modi possibili per migliorare la propria attività di supporto. L'alleanza tra le fondazioni stesse sembra, ad esempio, imprescindibile se l'obiettivo è la sostenibilità dei partner. Inoltre, certe logiche di erogazione dovrebbero cambiare prima possibile, inclusa la corta durata dei finanziamenti. Oggi le associazioni, le imprese teatrali, le cooperative sociali sono tutte strangolate da modalità di bandi e finanziamento che non tengono in

considerazione i costi fissi che permettono agli enti non profit di sopravvivere e di sviluppare competenze.

A stimolare il cambiamento potrebbero essere le fondazioni private, più flessibili, che vantano discrezionalità, indipendenza, che possono permettersi di sperimentare e anche di sbagliare. Sono forse queste fondazioni quelle che per prime dovrebbero considerare un supporto ai costi “cuore”, ovvero ai costi di struttura delle organizzazioni del terzo settore, anziché ai soli costi di progetto.

Per migliorare il proprio sostegno alle organizzazioni partner, le fondazioni erogative presenti al Tavolo hanno discusso di filantropia strategica, concordando come il supporto debba includere non solo capitale finanziario, ma anche relazionale, così come lo sviluppo di competenze. Alcune fondazioni mettono a disposizione dei partner la propria rete di relazioni, includendovi sia altri finanziatori che altri partner, facendo incontrare tra di loro le organizzazioni supportate (il progetto “Incroci” è il risultato di un interscambio evoluto), raggiungendo in tal modo anche l’obiettivo di sviluppo delle competenze.

Per contribuire al lavoro di tutti coloro che lavorano con l’arte e il sociale, i partecipanti al Tavolo si sono confrontati anche sull’utilità della sensibilizzazione da parte delle fondazioni stesse, che possono sfruttare la propria posizione e il proprio capitale relazionale per attirare l’attenzione di pubblico/*decision makers*/altre fondazioni su temi rilevanti per il settore. Similmente, risultano importanti per chi lavora nell’Arte & Sociale tutti i progetti di ricerca, valutazioni di impatto, diffusione del sapere che le fondazioni di erogazione promuovono e finanziano.

Al Tavolo Sostenibilità i partecipanti si sono anche ritrovati concordi sull’importanza delle partnership con il settore pubblico, tema sempre più attuale in un mondo dove i cambiamenti devono essere sistemici anziché isolati.

Anche la narrazione diventa un tema importante per operare il cambiamento, come si è dimostrato nel caso del Social Film Fund: mettendo insieme operatori professionisti dell’audiovisivo con realtà del terzo settore, è nato un progetto partecipato che ha cambiato prima il processo e successivamente anche il prodotto.

Sono state individuate delle parole chiave per esprimere la direzione in cui le fondazioni di erogazione sono consapevoli di dover andare per migliorare il proprio supporto al terzo settore che si occupa di arte & sociale:

- sviluppo delle competenze;
- contaminazione;
- replicabilità;
- comunità educante;
- empowerment e co-progettazione;
- comunicazione mirata (che sottolinea la cultura come un bisogno basilico più che uno strumento);
- cambiamento sostenibile;
- cambiamento sistemico;
- finanziamenti di lungo periodo;
- alleanze;
- condivisione di capitale relazionale;
- fiducia.

Il cambiamento è in atto, e ci vuole coraggio e umiltà per portarlo a compimento.

Tanti e variegati sono i soggetti che lavorano in questo ambito, incluse le fondazioni e il settore

pubblico, tutti impegnati a fare tanto e a farlo bene. Per amplificare ancor più il lavoro di tutti, potrebbe allora essere implementato un coordinamento, una mappa di ciò che i diversi attori fanno, dove, cosa, come lo fanno. Con il fine ultimo di mettere insieme le forze.

9 NOVEMBRE 2021