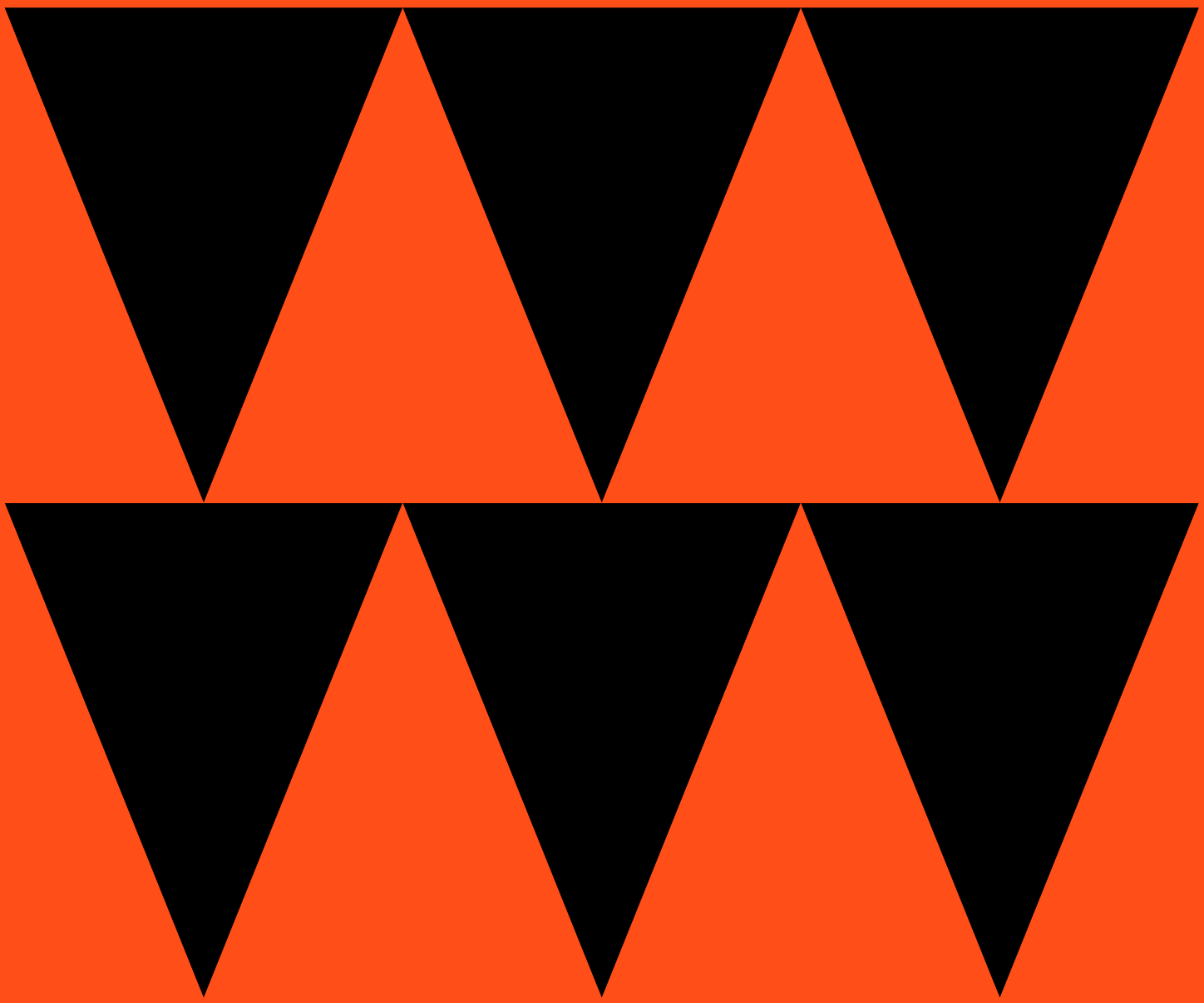
*la*Rivista

AUTUNNO ‘24

NUMERO #2



A cosa serve la cultura?

cheFare

In questo numero

L'editoriale a cura di *che*Fare 2

A cosa serve la cultura di Bertram Maria Niessen 3
Le cinque esperienze culturali che mi hanno cambiato la mia vita di Ivan Carozzi 9
Tutta la vita davanti di Elena C. Patacchini 12
Arrivederci senso, benvenuta sensorialità di Alberto Cossu 18
Intervista al gruppo Ippolita 24
Culture is not an industry di Tiziano Bonini 27
Di Trap e Droga di Marianna d'Ovidio 36
Relazioni e connessioni di Giovanna Brambilla 41
Voci per un teatro accessibile di Flavia Dalila D'Amico 46
Uno spazio di desiderio di Federica Verona 52

Biografie 55

L’editoriale

a cura di *che*Fare

A cosa serve la cultura? È una domanda faticosa, scomoda, alla quale si vorrebbe non dover rispondere, perché suona in qualche modo sbagliata.

Forse sarebbe più bello, più giusto, solo poterla fruire. Leggere un libro, ascoltare un concerto, vedere un film o uno spettacolo teatrale. Non dover lottare per riconoscerla come il diritto fondamentale che è. Non è un modo di dire: il primo comma dell’Articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti umani recita: “*Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici.”*

Oppure, ancora meglio, sarebbe bello pensare solo a come farla. Pensare solo a scrivere, recitare, suonare, per sé o per gli altri. Perché è sicuramente lì – da qualche parte tra la dedizione ossessiva di chi si ritira dal mondo per inseguire la propria pratica e la spensieratezza di chi ci gioca senza aspettarsi nulla in cambio – che nasce molto di quello che vale la pena essere letto, ascoltato, visto, esperito.

Sarebbe bello.

Ma ormai è chiaro che questi sono anni in cui dobbiamo imparare di nuovo a lottare per difendere cose che per lungo tempo abbiamo dato per scontate. Perché in troppi hanno detto che la cultura è una cosa per privilegiati, per chi ha la pancia piena e niente di meglio da fare. Lo sentiamo ripetere così spesso che in tanti hanno finito per crederci.

Questo secondo numero de *la*Rivista di *che*Fare esce a ridosso del 2025. La metà degli anni ‘20. Anni che sono iniziati con la Pandemia e che sono proseguiti con un crescendo di ingiustizie, sopraffazioni e violenze globali sul piano materiale e su quello simbolico.

Di fronte a tutto questo non riusciamo a pensare solo a quello che sarebbe bello se fosse, ma non è.

Piuttosto, sentiamo l’urgenza di mettere in discussione alcune certezze e di trovare fondamenta più robuste per altre. Per questo, senza nessuna pretesa di esaustività, abbiamo chiesto ad amicizie vecchie e nuove “A cosa serve la cultura?”.

Perché avevamo bisogno – noi per primi – di leggere le risposte.

Buona lettura.

Come la cultura cambia le cose

Immaginari e linguaggi, pratiche e attitudini

di Bertram Maria Niessen [Presidente e direttore scientifico di *che*Fare]

"*Che cos'è la cultura?*" Posta così, sembra proprio una domanda fatta per far litigare le persone. Provate a metterla sul tavolo durante una cena e vedrete. C'è chi la intende come l'insieme di conoscenze, competenze e saperi - e già sono tre cose molto diverse - che hanno a che fare con l'educazione e la formazione. E quindi con tutto quello che riguarda principalmente – ma non esclusivamente – i sistemi scolastici, quelli di formazione avanzata, quelli di life long learning o di pedagogia dall'infanzia alla vecchiaia. C'è chi la interpreta come *Weltanschauung*, rimandando non sempre consapevolmente alle tante declinazioni di "*visione del mondo*" che si sono susseguite in ambito filosofico da quando Kant ha introdotto il termine ne La critica del giudizio. C'è chi la considera - in un'ottica di derivazione in parte massmediologica e in parte storica – come l'insieme degli oggetti culturali di massa presenti in un determinato momento storico: dalle trasmissioni televisive ai meme sui social media, dai vestiti di alta moda a quelli high fashion, dalle bibite nei supermercati ai menù dei ristoranti stellati. C'è poi chi pensa soprattutto alle pratiche espressive codificate all'interno di campi di produzione stabiliti: le mostre nei musei o quelle nelle gallerie d'arte, i concerti nei teatri d'opera o nei club underground, e così via. Potremmo andare avanti per molte pagine, ma è meglio fermarci. Franco Crespi nel suo *Manuale di sociologia della cultura* ne identifica oltre 60 accezioni, e possiamo dirci che probabilmente è un numero approssimato per difetto.

D'altro canto, la cultura è divenuto un vero e proprio significante vuoto, nella definizione originale di Claude Lévi-Strauss: "*in sé vuoto di significato e quindi adatto ad essere caricato di qualunque significato*". Questa sua natura plastica fa sì che la cultura compaia un po' dappertutto. È facile tirarla in ballo quando si vuole fare appello alle dimensioni più alte e nobili, molto meno quando c'è bisogno di mettere mano al portafoglio. A questo proposito, non guasta mai ricordare che secondo i dati Eurostat 2022 l'Italia è terzultima in Europa per spesa pubblica in servizi culturali (in percentuale sulla spesa generale).

C'è un'ulteriore domanda che ci si può porre, e che rischia di far venire i nostri ipotetici commensali alle mani: "a cosa SERVE la cultura?". C'è chi sostiene, non con tutti i torti, che l'unica risposta giusta possa essere "la cultura non serve a niente". Solo

riconoscendo la possibilità dell'esistenza di una dimensione improduttiva della cultura le si può dare lo spazio, la libertà e l'ineffabilità di cui ha bisogno per esistere e rinnovarsi.

Guardando a come sta cambiando il mondo attorno a noi – con l'impennata delle disuguaglianze e la moltiplicazione delle violenze e dei conflitti – appare però evidente che non possiamo limitarci a questo. Fare cultura costa, come costa distribuirla e fruirla. Sostenere che la cultura debba essere libera da ogni considerazione economica finisce molto spesso per renderla appannaggio dei ceti privilegiati, indipendentemente dalla natura critica dei temi di cui si occupa. Quei ceti cioè che possono permettersi di convertire il proprio capitale economico (soldi e rendita) in capitale culturale (titoli di studio prestigiosi, consumi culturali vistosi, posizionamento come autori o artisti o creativi). Ci tocca quindi portare il discorso un po' oltre.

Per buona parte del '900 la cultura è stata esplicitamente politicizzata, in un modo o nell'altro: uno strumento impiegato di volta in volta per forgiare le coscienze, rinsaldare i valori, strappare voti, costruire conflitti tra parti diverse della società. Gli anni '80 sono stati celebrati da molti come una liberazione: con il postmoderno finalmente si poteva considerare la cultura un campo da gioco disimpegnato, un terreno per esaltare l'individualità dopo tanti decenni di discorsi sul "*noi*". È lì che ha preso forma la versione contemporanea della visione di cultura come spigolatura, gadget da tirare fuori in società, argomento leggero di conversazione. Con il giusto design per ribadire la propria appartenenza di ceto ma con il rifiuto – più o meno esplicito – per il posizionamento critico. In un certo senso, la cultura divertente, eccedente e (spesso) disimpegnata che ha preso forma negli anni '80 è divenuta la spezia per i nuovi assetti di potere locale in salsa post-fordista. Un flusso continuo di elementi simbolici levigati, privi di ambiguità e tridimensionalità, in grado di ostentare tutto il peso - e il costo - degli investimenti necessari per ottenerlo. Un dispositivo relazionale - allo stesso tempo - che sotto teatralizzazioni occasionali di conflittualità apparenti fosse in grado di fare da collante attraverso il sorriso blasé e la sdrammatizzazione.

Gli anni '90 e '00 sono stati caratterizzati da diverse modalità di messa a sistema della cultura nelle logiche di sviluppo. Innanzitutto mettendo la cultura al centro di politiche – prima locali e poi nazionali – di conversione di economie che stavano perdendo le industrie e avevano bisogno di nuovi paradigmi di produzione di valore. Il sogno era quello di un "Nuovo Rinascimento" perseguito attraverso politiche per i lavori materiali e immateriali ad alto tasso cognitivo. In questa accezione, la "*cultura*" è stata progressivamente accoppiata alla "*creatività*". Un termine meno impegnativo e più versatile, adatto ad essere declinato su scala individuale (chi non vuole essere creativo?) e stiracchiato per andare a coprire tanti settori ad alto impiego di capitale cognitivo che di culturale hanno poco, da quello legale a quello finanziario. E così si sono succedute teorie e politiche di sviluppo molto diverse per sensatezza e visione, dal sogno delle Città Creative al salto carpiato della Classe Creativa, fino ad approdare all'asso pigliatutto delle Industrie Culturali e Creative. Non è certo questo il luogo per approfondire i connotati di questo buco nero che tende a piegare il tempo e lo spazio, facendo finire in paraggi surrealmente vicini agenzie di marketing digitale e associazioni di arti circensi, studi di interior design e case editrici di poesia. Quello che vale la pena evidenziare qui è che con le ICC si è consacrato definitivamente a livello di politiche pubbliche l'assunto per il quale le forme espressive sono uno strumento di produzione di valore economico.

Sia ben chiaro. Ovviamente nessuno si sogna di sostenere che con la cultura non si possano produrre economie rilevanti. Come ha evidenziato Paola Dubini in "*Con la cultura non si mangia! (Falso)*", ci sono diverse carriere nella cultura che possono permettere di guadagnare più che dignitosamente, e in alcuni limitatissimi casi anche di

arricchirsi. Altrettanto ovviamente, per la maggior parte dei lavoratori della cultura il presente e il futuro si collocano nei paraggi della sussistenza. Non di rado anche sotto. E come abbiamo detto, è fuori da ogni dubbio che non si possa ragionare su politiche e pratiche della cultura senza prenderne in considerazione gli aspetti strettamente economici.

Il punto è piuttosto un altro, ed ha a che fare con le motivazioni dell'azione culturale. Dobbiamo considerare la cultura esclusivamente come il veicolo di un possibile vantaggio economico? Boltanski e Esquerre la definiscono efficacemente come "*bacino di arricchimento*": un patrimonio di beni culturali che si fanno sistema, trasformandosi in carburante per le economie del turismo e dell'esperienza e volani della rendita finanziaria, spesso attraverso gli asset immobiliari. Per chi vive in Italia è immediato il richiamo all'immagine della cultura petrolio d'Italia, coniata nel 1986 dall'allora ministro del lavoro Gianni de Michelis e ripresa con cadenza regolare da politici, amministratori, esperti e gente comune. Nel tempo questa similitudine rudimentale si è articolata fino ad integrarne diverse altre, radicandosi saldamente nel nostro immaginario.

Nel corso degli anni '10 abbiamo visto come la logica della speculazione che triangola le dimensioni turistiche, naturalistiche e culturali su città e territori stia producendo effetti perversi – o esternalità negative, in un'ottica strettamente economica - che possiamo considerare come forme di inquinamento derivate da questa logica estrattiva. Per quanto si possa realmente intervenire in modo significativo sulla sostenibilità ecologica di progetti e eventi culturali, è anche evidente che far transitare decine di milioni di turisti per città che hanno poche centinaia - o addirittura poche decine - di migliaia di abitanti è una pessima idea. Innanzitutto, sul piano puramente ecologico: quanto inquinamento dell'aria e dell'acqua, quanto consumo di energia e risorse naturali produce il turismo di massa nelle città d'arte, nei paesi borghificati o nei grandi eventi? In secondo luogo, su un piano sociale. I luoghi si stanno trasformando in mercati per city-user in cerca di attrazioni in cui le piattaforme ottimizzano beni, servizi e transazioni, rendendo ogni forma di interazione sociale potenzialmente mercantile e sacrificando politiche pubbliche e solidarietà collettive a una dinamica della domanda e dell'offerta mediata algoritmicamente. Infine, sul piano del rapporto tra simboli, immaginari e identità. Nell'impiego frenetico del patrimonio culturale in campagne di *city marketing*, i luoghi vengono ridotti a cartoline statiche e bidimensionali in cui si cristallizzano le relazioni di potere e le voci dei tanti diversi gruppi di abitanti che dovrebbero comporre una polifonia si riducono a jingle per pubblicità in tv o video su TikTok. Insomma: se pensata solo come petrolio, la cultura inquina.

Certo, esistono molte altre retoriche contemporanee della cultura che prendono forma in tanti modi. Ad esempio, c'è quella della *cultura da cameretta* per cui gli oggetti culturali si riducono esclusivamente alla loro funzione sociale e psicologica di affermazione identitaria, senza preoccuparsi di quello che succede attorno. In un mondo segnato dal riscaldamento globale, dalla crescita delle destre radicali e da guerre sempre più cruente e sempre più estese, la cultura da cameretta ricorda un po' il meme del cane seduto al tavolino della casa in fiamme che sorride e dice "questo va bene". Un approccio diffusissimo che trova mille declinazioni di piccolo feticismo consunto di libri, dischi, film, spettacoli, eventi.

O quella della *cultura come content*: la produzione ininterrotta di contenuti per le piattaforme digitali che cercano di strappare lembi di attenzione agli utenti, da convertire poi in dati per il marketing. Una modalità che si traduce in bolle dove ogni pochi giorni si afferma viralmente un nuovo tema, su cui dibattere nel modo più polarizzato possibile, per poi essere dimenticato. L'accento eccessivo sul *content* confonde il significato con il significante, il visualizzare le informazioni con la loro messa in relazione. Soprattutto,

fatica a distinguere la differenza tra una condivisione frictionless (i millesimi di secondo che servono per condividere un post sui social network, o i pochi minuti che servono per discuterli e dimenticarli) e la socializzazione della conoscenza, con i tempi lunghi e le incertezze che comporta.

O – ancora – quello della cultura come contenuto, che cerca a tutti i costi di trattare contenuti potenzialmente significativi sotto forma di "temi" sociali o politici, incentrando tutta l'attenzione su quello che "la cultura vuole dire". Jacques Ranciére prima e Claire Bishop poi hanno mostrato chiaramente come l'ossessione didascalica per "i temi" sia un meccanismo che isola e compartimenta la portata politica di un discorso culturale, confortando chi utilizza le etichette attiviste in voga in un dato periodo senza mettere realmente in discussione nessuna struttura di potere. Spesso, come ha messo in evidenza Nicholas Holm, il ricorso alla sola forma critica nelle pratiche culturali è un modo per mettere in mostra il "capitale critico" che chi le produce è stato in grado di accumulare: la padronanza di strumenti teorico-critici sofisticati, ottenuti spesso nella frequentazione di costosi corsi universitari internazionali destinati alle élites.

È poi un grande classico la cultura da centrotavola che vede ogni oggetto culturale come un bene da ostentare per dichiarare il posizionamento di chi lo esibisce. Un meccanismo identificato già da Thorstein Veblen alla fine del XIX° secolo, e articolato poi in tutta la sua profondità da Bourdieu ne La Distinzione negli anni '70 del '900: le classi privilegiate investono una quantità considerevole di risorse per consumare beni (materiali e immateriali) che segnalino la propria superiorità, e spessissimo si tratta di oggetti in qualche modo legati alla produzione culturale. La complessa interazione di classe, ceto, tempo, luogo e predisposizioni individuali configura questa forma di cultura in modi sempre diversi, dall'esibizione eccessiva di oggetti rari all'understatement della normalità radicale che torna ciclicamente nella moda. Una disposizione che viene costantemente tallonata e imitata – più o meno impropriamente – dalle classi subalterne che costringono quelle privilegiate a un continuo lavoro di trasformazione, invenzione e aggiustamento.

Per non parlare poi dell'intramontabile cultura come bellezza che ci salverà: la reiterazione svuotata di senso di una frase strappata al Principe Myškin de *L'idiota* di Dostoevskij che viene spesso utilizzata per ricondurre la gamma delle categorie estetiche possibili (come il sublime, il perturbante, il terribile, il tragico, il comico) a una rassicurante e generica invocazione della capacità della cultura di far diventare tutti più buoni. Cosa è bello, quindi? Se è ormai divenuto difficile parlare di bellezza oggettiva (almeno fuori dai circoli più conservatori), è chiaro che il perimetro del bello è sempre e comunque riferito più a determinate pratiche ed oggetti culturali che non ad altre. E quindi più al quartetto d'archi che non alla trap, più al Barocco che non all'Azionismo Viennese, più alla pittura che non ai videogiochi.

Ognuna di queste retoriche della cultura produce costantemente oggetti e progetti, politiche e strumenti di finanziamento, azioni e visioni del mondo. Nel considerare questo panorama, l'ultima cosa di cui abbiamo bisogno è un'ennesima serie di liste di proscrizione o di manuali su "*che cosa è davvero la cultura*". Ben vengano, in fin dei conti, tutte le retoriche e le pratiche della cultura: di cultura è sempre meglio averne di più che di meno, ed è difficile trovare semi generativi tra i piccoli Savonarola che rincorrono ognuno la sua forma di purezza.

Eppure, di fronte a un mondo in fiamme è necessario esercitare l'ottimismo della volontà per produrre forme culturali trasformative in grado di esercitare una soggettivazione individuale e collettiva. Non liste di ciò che è giusto o sbagliato, quindi, ma traiettorie di cambiamento. È significativo il fatto che in italiano è difficile trovare le parole per

parlarne. Il termine che per me funziona meglio è "*attitudine*": non tanto nel suo significato di inclinazione o capacità, quanto in quello specificamente subculturale (derivato dall'inglese "*attitude*") di disposizione, sentimento, orientamento. Un posizionamento che traspare nei discorsi culturali e nelle produzioni artistiche, nelle politiche pubbliche e nelle strategie delle organizzazioni. In buona misura, indipendentemente dal fatto che si abbia a che fare con un patrimonio archeologico, uno spettacolo di performing arts o la costruzione di un gruppo di lettura bibliotecario, la scrittura di un bilancio d'impatto o di un programma strategico, della politica pubblica per l'assessorato di una grande città o per quella di un piccolo paese nelle aree interne.

Se questo mondo non sta andando nel verso giusto, proviamo a cambiarlo, anche attraverso la cultura. Pensandola ed agendola come costruzione di sapere e competenze che diano potere a chi non ce l'ha. Potere di scegliere, di attivare e di attivarsi.

Senza aspettarsi facili determinismi di causa e effetto ed abbracciando piuttosto la contraddittorietà e la stratificazione nel tempo. Di tutti quegli errori, sviste, cambiamenti di posizione e di sguardo che sono la materia viva della cultura. Passando anche dai tempi lunghi e improduttivi che non possono essere messi in forma e dai moti di trasformazione culturale lenti e magmatici, dove il cambiamento prende tempi quasi geologici. E passando anche, però, da momenti di trasformazione culturale drastica e veloce, durante i quali i simboli e i significati si incendiano e vengono consumati avidamente da chi è in cerca di briciole di assoluto.
Questo vuol dire interrogarsi costantemente sulle esperienze estetiche che produciamo, e su quanto realmente confermino e mettano in discussione quello che pensiamo debba cambiare. E non mi riferisco certo all'immobilismo di quella critica che si avvita in spirali discendenti infinite su se stessa e sugli altri: penso piuttosto alle peristalsi – disarmoniche, eppure sempre vive – in cui la riflessione spinge verso l'azione che diviene poi a sua volta nuova riflessione.

Per andare in questa direzione è necessario attivare delle forme di intelligenza collettiva sui territori. Anche in questo caso non mi riferisco a vaghi appelli all'apertura ma a processi specifici (traducibili in politiche, impatti, evidenze, indicatori) che riguardano il *general intellect*, il capitale intellettuale non materiale prodotto e mobilitato attorno ai processi produttivi. Bisogna guardare a come il *general intellect* si articola, si permuta e si ibrida. Soprattutto, bisogna agire concretamente perché il *general intellect* costruisca e rinforzi legami inediti, alleanze impreviste, nuove potenzialità. Questo vuol dire forzare consapevolmente i limiti delle pratiche culturali, dei linguaggi e delle pertinenze istituzionali mettendo in atto l'interdisciplinarietà, la post-disciplinarietà, l'anti-disciplinarietà. Vuol dire interrogarsi costantemente sulla nostra apertura all'inedito, sulla natura dei pubblici a cui ci rivolgiamo e sui differenziali di potere che si producono con loro e tra loro. Sul rapporto tra ergonomia progettuale (l'ottimizzazione delle risorse che introduciamo, e la loro organizzazione nel tempo) e importanza degli scarti. Non abbandonandosi alla logica dominante che vede territori come giacimenti di valore da estrarre, costruendo invece forme di potere locale in grado di relazionarsi in modo aperto e generativo con quelle di altri territori.

Per concludere, forse non c'è mai stata più urgenza di immaginare e agire cambiamenti che sembrano impossibili. La tecnologia e l'economia corrono più veloci di noi, e passiamo metà del tempo ad assorbire gli shock cognitivi che ci somministrano quotidianamente e l'altra metà a lamentarci di quello che abbiamo perduto. Il pianeta è stravolto dal cambiamento portato dagli esseri umani, eppure anche di fronte alla certezza del cataclisma climatico non riusciamo a smetterla di cincischiare e guardarci l'ombelico. Le guerre si stanno moltiplicando, e lo fanno al di fuori delle comode cornici interpretative che abbiamo utilizzato nei decenni passati; ma le stiamo considerando

quasi come un evento naturale, senza chiederci davvero come contrastarle ed evitare che divampino ovunque. Così come quasi nessuno si interroga davvero su come sia possibile che ricchezze troppo grandi per essere immaginate si siano concentrate nelle mani di pochissime persone, mentre tutti quelli che restano spendono le proprie energie ad azzuffarsi per le briciole che restano.

Di fronte a tutto abbiamo bisogno di qualcosa di più e di meglio di discussioni infinite su qual è il colore migliore per apparecchiare la tavola. Abbiamo bisogno di radicalità culturale.

Di nuovi immaginari, nuove pratiche, nuove politiche che ci aiutino a cambiare le cose.

Bibliografia:

Bishop, Claire (2015). Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa. Luca Sossella Editore.

Boltanski, Luc, Esquerre, Arnaud. (2019) Arricchimento . Una critica della merce. Il Mulino.

Bourdieu, Pierre (1983). La distinzione: critica sociale del gusto. Il Mulino.

Crespi, Francesco (2003). Manuale di sociologia della cultura. Laterza.

Dubini, Paola (2018). "Con la cultura non si mangia": Falso! Editori Laterza.

Holm, Nicholas, (2020). «Critical capital: cultural studies, the critical disposition and critical reading as elite practice». Cultural Studies 34, fasc. 1 : 143–66.

Lévi-Strauss, Claude (1965). «Introduzione all'opera di Marcel Mauss». In M. Mauss, Teoria generale della magia e altri saggi. Giulio Einaudi editore.

Pasquinelli, Matteo (2019). «On the origins of Marx's general intellect». Radical Philosophy 6, fasc. 2 : 43–56.

Rancière, Jacques (2016). La partizione del sensibile. Estetica e politica. DeriveApprodi

Veblen, Thorstein (2017). La teoria della classe agiata. Einaudi.

Davide Giannella

La cultura permette di non sentirsi soli.

Le cinque esperienze culturali che mi hanno cambiato la vita

di Ivan Carozzi [Autore e Scrittore]

Avete presente quel genere di articoli fatti a elenco, frivoli e clickbait che girano su Internet, con titoli come “Ecco i cinque libri che ti cambieranno la vita” o “Ecco i cinque film che ti apriranno la mente”? Forse articoli così erano più frequenti fino a qualche anno fa, prima del Covid, quando il mondo caracollava nella sua andatura da sonnambulo, passo dopo passo, facendo finta di non vedere quello che di terribile e violento era già in preparazione, macinando terabyte di contenuti superflui e conducendo un’esistenza, per forza di cose, più spensierata e sbadata di quanto non sia concesso oggi. Ebbene, è un genere di content che non ho mai amato. A partire dal fatto che non ho mai creduto che un libro possa davvero trasformarti la vita. O almeno, non è un’affermazione che mi sentirei di sostenere in modo così perentorio. E poi quegli elenchi mi sono sempre sembrati un trucchetto bugiardo. Però ora ho cambiato idea. Contraddirsi è interessante. Quando CheFare mi ha chiesto di provare a scrivere qualcosa a proposito della cultura e su come la cultura ha influenzato la mia crescita, ho pensato che potesse essere una buona idea usare quel tipico espediente da giornalismo web, l’elenco, per raccontare agli altri qualcosa di me e del mio percorso.

E così, ecco le cinque esperienze culturali che hanno cambiato la mia vita.

1) Il calcio giocato per strada. Sono nato e cresciuto nel centro storico di una città di provincia, in Toscana. Ho trascorso tutta la mia infanzia per strada e nelle piazze, correndo, sudando, gridando a squarciagola i nomi dei miei amici e tirando calci a un pallone. Questa esperienza ha aumentato la mia confidenza con tutto ciò che non erano le mura di casa, mi ha fatto innamorare delle piazze e dei luoghi aperti, specialmente quelli vissuti da persone diverse, per ceto, estrazione, anagrafe. Ha radicato in me da una parte la convinzione che le città appartengono a chi le vive e dall’altra l’insofferenza

verso forme di socialità eccessivamente accompagnate e progettate e verso gli spazi urbani troppo regolamentati, o peggio ancora semiprivatizzati.

2) La Sinfonia n. 6 in fa maggiore Op. 68 di Beethoven, meglio nota come la Pastorale. È il disco che mio padre appoggiava sul piatto per addormentare me e mio fratello. Beethoven compose la Pastorale fra il 1807 e il 1808. Il vinile usato da mio padre faceva parte di una collezione di musica classica che usciva a fascicoli in edicola. Nella Pastorale Beethoven provò a descrivere il suo rapporto con la natura, fatto di adesione, di osservazione e di amore. È composta di cinque movimenti. È probabile che scivolassi nel sonno già fra il primo e il secondo movimento. L'iniziale "Allegro ma non troppo" mi portava letteralmente in paradiso, poi il resto dell'opera, il suono che continuava a diffondersi per casa mentre ero già addormentato, s'irradiava dentro il corpo, nei vasi sanguigni intorpiditi, in modi e forme evidentemente sconosciute e inconoscibili, ma è chiaro e pacifico che la Pastorale sia rimasta viva dentro di me, come la possibilità di un altrove magnifico, irraggiungibile, ma sempre a portata di immaginazione. Lo dice il sussulto e lo struggimento che mi provoca la Pastorale, ogni volta che, molto di rado, torno ad ascoltarla. Vale come "esperienza culturale"? Credo proprio di sì.

3) La festa dell'Unità. Vicino alla casa in cui sono cresciuto, si teneva una gigantesca Festa dell'Unità, frutto dello sforzo collettivo di centinaia di militanti di partito, provenienti un po' da tutta la provincia. La festa si teneva tra la fine di agosto e l'inizio di settembre all'interno del parco di una villa seicentesca, sterminato, selvaggio ed esteso su quattro piane erbose, circondate da poggi in parte ricoperti da rovi e cespugli. Questa è stata la mia arcadia. I miei nonni lavoravano nelle cucine del ristorante centrale, perciò andavo praticamente tutti i pomeriggi e tutte le sere, facendo avanti e indietro fra le cucine e il campo da calcetto. La sera osservavo le coppie che ballavano sulla pista del ballo liscio (guardavo come si sfregano l'uno contro l'altro il corpo di un uomo e di una donna), attraversavo come un fantasma lo stand della libreria (l'occhio registrava inconsapevolmente lo stile grafico delle varie case editrici, da Einaudi agli Editori Riuniti) o il tendone dello spazio dibattiti (l'orecchio captava grappoli di parole e concetti chiave), conoscendo, da allora e per sempre, un popolo composto da persone di diversa estrazione sociale, operai, impiegati, insegnanti, burocrati di partito, tutti coinvolti nella costruzione di un'esperienza collettiva e temporanea, che mi ha insegnato molte cose, sulle quali il tempo ha provato a esercitare la propria forza corrosiva. Crescendo, poi, mi sono iscritto alla federazione dei giovani comunisti e ho cominciato io stesso, a 13, 14 anni, a lavorare nello stand della FGCI, spillando birre e preparando i panini. Vale come "*esperienza culturale*"? Suppongo di sì.

4) Il professor Messina. Dopo le scuole medie mi sono iscritto a un istituto superiore che fin dal primo giorno di lezione si è rivelato classista, antiquato, conformista, tenuto in vita da professori demotivati, retrogradi, severi, sempre incazzati e nevrotici. Era un liceo classico. Per fortuna, arrivato in prima liceo ho incontrato un insegnante con un piglio diverso, il professor Mario Messina. Era un signore piccoletto, somigliava a Giuliano Amato, il politico socialista, vestiva con dei maglioncini girocollo da bancario, parlava con una voce bassa e gentile, la voce tenue di un piccolo roditore dotto e simpatico, e incantava la classe, senza montare con i piedi sopra la cattedra come il professor Keating, con meravigliose lezioni sulla storia della letteratura greca, riletta con gli strumenti dell'antropologia culturale, demistificando concetti e nozioni ereditate con pigrizia dal passato. Comprendevamo che L'Odissea, per esempio, non era puramente

“letteratura”, ma era un grande serbatoio, un meccanismo, una tecnica funzionale alla conservazione della conoscenza e alla non dispersione dello scibile umano, una narrazione trasmessa oralmente, di aedo in aedo, composta di formule semplici da memorizzare e ripetere, in una civiltà che non aveva ancora sviluppato la scrittura e doveva trasmettere di generazione in generazione tanto il ricordo di una battaglia, quanto la memoria di come si ara correttamente un campo. Il professor Messina aveva aperto il cofano della cultura classica greca e ci aveva mostrato il motore. Non male, per un sedicenne, vero?

5) La TV. A un certo punto della mia vita ho cominciato a lavorare in tv. Negli anni Novanta il filosofo Karl Popper aveva scritto un libro, Cattiva maestra televisione, diventato molto noto in Italia, anche perché era uscito mentre Berlusconi, grazie alle sue tre tv schierate, si apprestava ad andare al governo. Nel mio caso, la tv è stata anche una buona maestra. Qualcosa ho imparato da lei, professionalmente e umanamente. Mi ha insegnato, direi, ad avere rispetto per tutto l’arco della realtà, a dare la stessa importanza all’intervista a uno scrittore colto e all’intervista a un personaggio di un reality o al conduttore della tv del pomeriggio, mi ha insegnato a non sottovalutare mai le persone, a leggere con attenzione anche le uscite editoriali più effimere, a non avere pregiudizi, nella convinzione che l’intelligenza e le storie si trovano dappertutto. Ciascuno ha la propria ricchezza, e con la giusta leva e le giuste parole, quella ricchezza può essere portata in superficie. Ma forse alla tv devo anche il colpo finale che mi ha portato in ospedale con un’ulcera perforata.

Il calcio per strada, Beethoven, le feste dell’Unità, un prof di Greco al liceo, la tv: non voglio dire che la mia vita sia diventata migliore grazie a queste esperienze, anche perché avrò sempre modo e tempo per reinterpretare il senso, l’azione, le conseguenze di quei semi gettati molti anni fa. Ciò che oggi mi sembra prezioso, fra cinque anni mi sembrerà la vera causa del legno storto che sono. Posso solo dire che le esperienze lasciano un segno.

Moira Ricci

La cultura è come una staffetta, dove il testimone delle idee e delle tradizioni viene passato da una mano all'altra. Ogni corridore lascia il proprio segno unico prima di affidare il testimone, contribuendo a una storia di evoluzione e crescita continua.

Tutta la vita davanti

Il teatro under nel panorama dello sconforto

di Elena C. Patacchini [Drammaturga e Responsabile della Comunicazione di *che*Fare]

Ci conosciamo tutti. O quasi. Ci diamo degli appuntamenti senza darceli. Sappiamo che ci troveremo lì. Nel foyer di uno Stabile, sulle scalinate di un grande teatro, sulle panche di legno di uno spazio underground. Seduti per terra. Da qualche parte. A un festival, una conferenza. Al compleanno di qualcuno. Auguri. Ci conosciamo tutti. O quasi. Attori e attrici. Registe e registi. Drammaturghi e drammaturghe. Musiciste, musicisti, performer, ma anche fotografi e fotografe, videomaker, sound designer, scenografe e scenografi. Teatranti. Abbiamo fatto le stesse scuole, seguito (e poi ucciso?) gli stessi maestri e maestre, abbiamo partecipato insieme a qualche workshop, a qualche laboratorio in giro per l'Italia o per l'Europa. Ci siamo trovati – e ci troviamo ogni santo giorno – a competere per un bando, per un concorso, per un incarico, una collaborazione, per un posto nella programmazione di qualche stagione teatrale.
Ci accomuna un fattore indubbiamente temporaneo e precario: l'età. Più o meno tutti tra i 25 e i 35 anni. E sarebbe più semplice poter dire che siamo questa o quella generazione. Sarebbe davvero molto pratico. Motivo per cui non lo faremo. Lo eviteremo. Da un lato perché si sa che chi sceglie l'arte del teatro ha come primo e unico scopo quello di complicarsi la vita e vede nelle semplificazioni una trappola da rifuggire con ostinazione, e dall'altro perché il problema del Contemporaneo è proprio il fatto di essere contemporaneo e dunque presente, vivo e totalmente inafferrabile. Lasciamo perdere.

Non c'è nessuna generazione a cui fare riferimento. Ci sono delle persone, i loro sguardi, i loro sforzi. Diffusi e diversi. Individuali e collettivi. E nessuno ci vieta di proseguire quest'analisi, evitando di raccogliere questo gruppo aperto di artiste e artisti emergenti sotto qualche etichetta che riesca a sintetizzarli. Non lo faremo. Lasciamo aperti i confini e le possibilità, prendiamoci il rischio di fare un resoconto confuso e parziale.
Provvisorio. Precario. Incerto. Sinonimi che tanto hanno da dire a proposito della condizione di questo universo e dei suoi piccoli abitanti.

Che il teatro italiano non se la passi bene viene detto di continuo, soprattutto da parte di chi lo fa o lo mette in discussione per mestiere. Accade a margine di uno spettacolo o di

un festival, in un convegno, alla presentazione di un libro o di questa rivista, che più volte ha sottolineato criticità eccezionali o di sistema. La riduzione dei fondi, gli interlocutori istituzionali incompetenti, i progetti di riforma diventati una spinta commerciale; le rendite di posizione, la stanchezza creativa, la frammentarietà salariale e un ricambio portato avanti per episodi.

Inizia così un recente numero speciale della rivista La Falena, dedicato a giovani artisti e artiste, raccontati e raccontate in potenti ritratti sotto il titolo de I Novissimi.

Che il teatro non se la passi bene viene detto di continuo, dunque. Non serve studiare troppo per rendersi conto che questa considerazione è valida da qualche secolo prima della nascita di Gesù Cristo. E non siamo capaci di rilevare in modo puntuale la condizione del teatro nelle ere precedenti solo per mancanza di sufficienti informazioni. Ciononostante, io un'idea me la sono fatta. Un'epoca d'oro, a opinione di chi scrive, non c'è mai stata. E viene da dire che a questa situazione di crisi perenne – che quindi possiamo smettere di chiamare crisi? – si risponde abitualmente con una postura che ben racconta il mondo attuale degli under (o se vi piace di più, dei giovani e delle giovani). La seguente.

Siamo in emergenza. Siamo emergenti. Ci muoviamo in disequilibrio, come il funambolo tanto caro a Genet, sospesi tra l'urgenza di superare le contingenze strutturali e la forza vitale di chi non sa smettere di lavorare, di chi non rinuncia a costruire quello che verrà. In qualche modo, potremmo dire: accettiamo il rischio perché – in fondo – siamo già caduti. Non conosciamo altra condizione. Non ci interessa più di tanto l'eroismo (tantomeno se personale) quanto il fare, il vedere nascere, il condividere, l'occupare e l'occuparsi. Ma restiamo pur sempre figli e figlie di quest'epoca ansiogena.

Da un lato, infatti, la condizione d'emergenza del settore, del sistema: budget ridotti, strutture poco accessibili e una costante lotta per la sopravvivenza. Dall'altro, l'emergere di nuovi linguaggi, nuovi temi che a volte ci scappano di mano, le sperimentazioni e i tentativi – non sempre compresi e non sempre riusciti – che cercano di dare voce a istanze e prospettive poco rappresentate nel teatro dei cosiddetti adulti. Da una parte, il mondo delle grandi istituzioni che non prendono quasi mai sul serio le istanze nascenti e rimangono barricate dietro vecchie e incrostate abitudini – usi e prassi tristemente insostenibili – dall'altro, quello dei piccoli contesti che sanno creare maggiori opportunità, aprire degli spazi, ma che raramente riescono a garantire prospettive solide e durevoli, giacché il più delle volte non riescono a garantire un futuro nemmeno a se stessi. Non sarà certo una sorpresa, ma essere artisti oggi significa anche non esserlo, significa anche saper essere altro. Inventare altre competenze, esperire altre traiettorie, crearsi nuovi mestieri, sacrificare la ricerca e il pensiero per cogliere occasioni. Ognuna di queste da attraversare (con gioia?) cercando di imparare, fare esperienza, incontrare nuove persone, farsi dare dei soldi, sì, anche farsi dare dei soldi. Allargare il tempo (che diventa notturno per motivi sempre più pratici e sempre meno romantici), fabbricarci altre vite che stanno sopra, sotto, accanto alla vita artistica, che finisce per essere soffocata dal quotidiano. A che prezzo? Forse non lo sapremo mai. E forse non ci importa nemmeno. Vivere, sì, e farlo in costante emergenza.

Emergenza come urgenza di risolvere le difficoltà economiche e organizzative. Emergenza come rifiuto di farsi condizionare troppo da queste mancanze strutturali. Emergenza – soprattutto – come necessità espressiva, come urlo che cerca di sopravvivere dentro al rumore – o al vergognoso silenzio – di una società polverizzata e inconsistente, sempre più incapace di far fronte alle sfide dell'odierno (le guerre, le disparità, il cambiamento climatico, le politiche sui corpi, la precarietà dei diritti, l'assenza di opportunità e prospettive). Emergenza, in definitiva, come risposta a un

mondo che verso il teatro ha sempre avuto questo atteggiamento scontroso, indisponente e vigile. Come se il teatro rappresentasse un pericolo. Ma quale pericolo, mi chiedo io?

Nel 2023, a La Spezia, c'è stata la prima edizione del festival Tutta la vita davanti – Festival di Teatro per vecchi del futuro con la direzione artistica della regista Alice Sinigaglia. In programma, oltre a spettacoli e performance di giovani artisti e artiste under 30, si è tenuta un'importante tavola rotonda a cui sono stati invitati anche giovani critici e operatori culturali di varie generazioni. La tavola rotonda partiva da qui:

Come vivere il presente senza farsi schiacciare dal peso della storia?

Quali dinamiche sistemiche subiamo come incoscienti neofiti dello spettacolo dal vivo?

Può davvero esistere un teatro giovane?

Come possiamo davvero rinnovare il microcosmo teatrale?

E ancora, l'innovazione è davvero una prerogativa della nostra generazione, oppure l'ennesimo mito assimilato dal mondo produttivo?

C'ero. Nonostante l'ampiezza delle domande di partenza, il dibattito si era arenato sui soliti problemi di sostenibilità. Forse era inevitabile. La platea lamentava (a ragione, ovviamente) la presenza di pochi spazi dove poter lavorare e fare ricerca, l'assenza di risorse per produrre e garantire la realizzazione dei progetti, la mancanza patologica di opportunità di circuitazione che destina – di fatto – ogni spettacolo nato da anni di sforzo a scomparire nel nulla dopo qualche replica isolata. Un destino di autoproduzione, sfinimento ed entusiasmo disperato, che però presentava – e anche adesso che scrivo presenta – un aspetto positivo, almeno uno: una quasi religiosa indipendenza. Per qualcuno questa rimaneva il grande valore del proprio operato, altri l'avrebbero barattata senza nemmeno pensarci, pur di poter lavorare senza l'angoscia imperante del precariato o ancora peggio della rinuncia.

Dalla tavola rotonda eravamo usciti vagamente scoraggiati (come forse eravamo entrati), ma l'atmosfera di libertà dei giorni passati assieme, la sensazione di essere tanti, la possibilità di abitare un ambiente realmente informale che ci ha permesso di non passare il tempo solo a parlarci addosso l'un l'altro, esponendo le liste dei nostri prossimi impegni per soffocare quella sensazione eterna di non essere abbastanza (attitudine comune a chi vive nel deserto culturale di molte nostre città), ci ha fatto bene. Un momento prezioso di partecipazione. Anche se forse il dibattito costruito insieme ha coperto l'orizzonte con un manto di cinismo. Ma come diceva il già citato Genet: il cinismo è il tentativo riuscito di vedere il mondo come realmente è. E forse è quello che ci è toccato fare. La promessa fatta: non vivere quel cinismo come una paralisi ma come uno strumento.

A quella prima edizione del festival sono seguite due pubblicazioni che vorrei portare all'attenzione di chi legge. In prima istanza il bell'articolo del drammaturgo Stefano Fortin, *Qui non è Hollywood. Autopsia della nuova drammaturgia italiana* e, in secondo luogo, la Mappatura Amleta sulla (dis)parità di genere. Due letture che consiglio vivamente e che provocano – in modi molto diversi – un certo moto rabbioso. Emergono da un lato la bassissima presenza delle nuove drammaturgie nei teatri istituzionali (circa il 7% sul totale delle produzioni), dall'altra la disparità nell'accesso ai ruoli, che vede lo 0% delle donne alla direzione dei teatri nazionali. Sì. Lo 0%.

Il panorama è sconfortante, no?

Eppure.

Nel 2024, Tutta la vita davanti arriva alla seconda edizione.

Nella premessa al festival, Alice Sinigaglia scrive:

Il tentativo di rimescolamento ha portato Tutta la vita davanti a un'edizione popolata di artisti che in qualche modo fanno un passo di lato rispetto all'arte teatrale. Teatro-canzone, performance, video-performance, percorsi sonori, linguaggi fra stand up, rap e poesia, mai solo teatro. Forse anche questo è il problema. Tutto ciò che incontreremo durante i tre giorni di festival cerca di scartare il presente e scavare una strada che passa da sotto. Dove sono finite le scene, i sipari, dov'è finito il teatro? Sul palco prendono vita creature ibride che nell'ombra preparano ordigni e attendono detonazioni. A questi nuovi mostri, ai miei colleghi vorrei chiedere se nell'epoca in cui tutto è già stato pensato la stranezza è un obbligo o solo una tendenza. Se non rischiamo di dimenticarci degli altri, mentre solitari insistiamo in un mestiere dimenticato. Se nel nostro piccolo non sia arrivato il momento di immaginare, anche goffamente, un altro cammino. Mi piacerebbe che il punto non fosse nemmeno il teatro, perché forse non lo è mai stato e abbiamo troppo a lungo indugiato in questo pezzo di terra lasciando fuori un mondo intero che in qualche modo un giorno andrà cambiato.

C'ero anche questa volta. Partivamo da premesse di sconforto, ma abbiamo iniziato a capire che il teatro degli under è anche e soprattutto un laboratorio di innovazione che premia il processo più che l'esito, che reinventa se stesso al di fuori delle istituzioni, accogliendo le sfide del contemporaneo con delle capacità di adattamento e resilienza straordinarie. La tavola rotonda della seconda edizione si è data il compito fermo di non farsi paralizzare dalla retorica delle mancanze. Intonando un collettivo rifiuto di concentrarci su quello che non c'è, abbiamo preferito parlare di quello che abbiamo, di quello che siamo, di quello che vorremmo essere e dire, dei temi che ci interessano, di battaglie vecchie e nuove che sono le nostre, di che cosa con le nostre rispettive esplorazioni speriamo di consegnare agli altri e al futuro. Di che cosa chiediamo a noi stessi e al teatro. Di quale limite ci pone lavorare in questa cornice e di come ci piace sconfinare. Non è stato un modo per rimuovere i problemi dal panorama, ma un passaggio importante per riconoscere anche altre qualità al lavoro che facciamo. Non solo la fatica e la demoralizzazione, ma anche la gioia di esserci, di aver avuto l'opportunità e le forze per resistere e arrivare a sederci tutti vicini per parlare e raccontarci come dovrebbe essere questo mondo, quello che in fondo – senza peccare di arroganza o peccando di arroganza ma facendocene una ragione – stiamo cercando di cambiare.

Cosa abbiamo scoperto? Che si sta sviluppando un approccio più dinamico e inclusivo nel comparto dell'arte teatrale. Che i linguaggi si sono fatti multidisciplinari e mescolano teatro tradizionale, danza, musica, video-installazioni, arte digitale e tecnologia per rendere le opere più accessibili e coinvolgenti per un pubblico sempre più ampio e diversificato. Che è importante il pubblico, non tanto come soggetto abilitatore o come gruppo che legittima un'esistenza, ma come rappresentante della società e dunque fondamentale interlocutore per gli artisti e le artiste e per le loro voci. In questo senso, il teatro diventa non solo uno spazio di intrattenimento (sebbene intrattenere non rappresenti per nessuno di noi un esercizio di disonore), ma anche e soprattutto uno strumento di riflessione collettiva e uno specchio delle sfide sociali contemporanee. Nel

nostro lavoro si parla di diritti, di precarietà lavorativa, di diversità, di cambiamento climatico, di parità di genere. Si parla di guerra, di solitudine, di problemi mentali, ma si parla anche di stanchezza, di furibonda stanchezza, di mancanza di strumenti per leggere il presente, di carenza di luoghi dove le intelligenze possano essere valorizzate e non solo bollate come inutili e risibili date la superficialità e la fretta dell'epoca in corso. Si parla nelle nostre opere, infine, di noi; poco importa se il punto di vista proposto tenta l'universale o guarda al particolare. L'arte del teatro – da sempre – cerca il piccolo nel grande e il grande nel piccolo e forse ci siamo stancati di dover rendere conto della dignità della scala che scegliamo. Anzi, togliamo il forse.

Il festival Tutta la vita davanti è solo uno dei luoghi del teatro emergente italiano. Negli ultimi anni ne sono nati tanti. Dominio Pubblico a Roma, Direction Under 30 del Teatro Gualtieri di Reggio Emilia, il Festival Hystrio a Milano. Senza dimenticare realtà che esistono da molto più tempo, come il Premio Scenario o esperimenti di natura diversa come Network Risonanze, una rete nazionale che tutela e valorizza le nuove generazioni di spettatori e artisti o il BTTF - Back To The Future di Ecate al Quartiere Adriano di Milano, dove sono i ragazzi e le ragazze – il giovanissimo pubblico – a selezionare gli spettacoli della programmazione del festival. Tutte queste iniziative (unitamente a bandi e concorsi dedicati come il Premio Tondelli, il Premio Hystrio Scritture di Scena, i bandi di Biennale Teatro) hanno assunto un ruolo cruciale nel sostenere gli artisti emergenti, offrendo loro visibilità e occasioni di confronto con professionisti e pubblico. E l'aspetto rilevante di queste progettualità si amplifica quando all'evidente impatto culturale, si somma un importante ruolo sociale. Aprire ai giovani e alle giovani è spesso la premessa per abbattere più ostiche barriere di accesso alla cultura, portando il teatro in spazi non convenzionali e aprendolo a nuove possibilità di fruizione. La scelta di luoghi imprevisti come piazze, chiese sconsacrate o capannoni industriali in aree periferiche non solo aumenta la visibilità del teatro emergente, ma contribuisce anche alla riqualificazione urbana, dimostrando come la cultura possa integrarsi con il tessuto sociale ed economico di un territorio, (ri)animando le comunità locali.

Il teatro under è un germoglio ma già anche un patrimonio ricchissimo e in continua evoluzione, che merita di essere guardato e valorizzato non solo per la sua capacità di raccontare storie potenti e contemporanee, ma anche per la sua volontà di esercitare un ruolo sociale e politico, sebbene talvolta esercitato in modo appartato e taciturno. Questa giovane non-generazione sta portando alla luce un teatro che è allo stesso tempo arte, testimonianza e partecipazione. Un laboratorio per affrontare i cambiamenti, un luogo dove prendono forma nuove idee, nuove parole, nuovi mondi.

E in questo senso, è fondamentale che le istituzioni culturali riconoscano il valore di questi giovani artisti e artiste e investano in programmi di formazione, residenze artistiche e reti di scambio che possano favorire la loro crescita professionale. Investire nel teatro under non significa solo sostenere i talenti emergenti, ma anche promuovere un modello che punta alla diversità, all'inclusione e all'innovazione. Qualsiasi cosa significano oggi e potranno significare domani.

Mi sembra doveroso – a questo punto – tornare a quella apparentemente abbandonata domanda. Ma quale pericolo rappresenta il teatro oggi? O per fare una domanda più pertinente: come il teatro può ancora cambiare le cose?

Ci siamo interrogati tante volte sulla natura del nostro lavoro. Soprattutto nei momenti di difficoltà, quando abbandonare sembrava l'unica soluzione plausibile e igienica. Perché

lo facciamo? Perché continuiamo a farlo? Devo dire che, al di là della retorica e delle vocazioni personali (irrisolvibili morbi interiori), siamo arrivati a una risposta. Perché, è vero, le domande sono più interessanti, ma a volte bisogna avere il coraggio di frequentare le risposte. Ci siamo resi conto che il teatro è uno dei pochi luoghi rimasti al mondo dove si può ancora apprendere e praticare l'empatia. Un luogo dove si è – innanzitutto – l'altro. Un luogo dove per poche ore si crede ancora in qualcosa, e si crede in qualcosa che cambia in continuazione. Dove ci si fa attraversare e si resta segnati da esperienze che spesso non ci appartengono, ma che diventano irreversibilmente nostre. Il teatro è il luogo dove cercare con ostinazione il punto di vista di chi la pensa in modo diverso da noi. È, inoltre, il luogo dove il conflitto è possibile, feroce e reale ma è anche, e sempre sarà, solo un gioco. Un gioco che si fa tutti assieme. È, infine e per fortuna, una palestra dove si costruisce un inventario emotivo personale (ma anche comune) che diventa una irrinunciabile mappa con cui percorrere e abitare il mondo, riuscendo a comprendere se stessi e anche gli altri.

E a me sembra fin troppo chiaro perché tutto questo trasformi il teatro in un pericolo.

Ma mi sembra anche la ragione più semplice che ne garantisce il futuro.

Il fuoco insomma non è spento. S'agita, appiccato un po' ovunque.
Basta scorgerlo, volendo.

Francesco Pacifico

Servire. Noi salutiamo dicendo, sono il tuo schiavo, sono il servo tuo. Abbiamo un senso nobile della parola. Servire però è anche farsi usare. L'utile idiota. L'idiota che ci viene utile, che possiamo usare. A cosa serve la cultura: o la cultura fa un servizio, o ci facciamo servire dalla cultura. Cultura. La parola l'abbiamo presa dal coltivare. Cosa ci ricorda il coltivare oggi? Forse, il movimento con cui la finanza ha inglobato globalmente l'industria del cibo, per trasformare il coltivare in un atto di dominio assoluto sulla terra e sui bisogni delle persone. Cultura continuiamo a chiamarla a partire dalla parola che ci ricorda la cosa più essenziale che abbiamo, coltivare la terra per nutrirci. Ma oggi, come sappiamo coltivare per sfruttare, la cultura può essere sfruttamento intensivo, estrattivo dell'attenzione del pubblico conficcato nella terra per fruttarci denaro e potere. Servire: servire chi? Servire a chi? Oggi la cultura viene usata estrattivamente per farsi servire da un pubblico in cambio della vendita di un po' di morale a buon mercato, in un mondo che si trasforma a una velocità che sembra inafferrabile. Cultura è una nicchia del mercato generale dell'estrazione di risorse?

Arrivederci senso, benvenuta sensorialità

La nuova logica dei media digitali

di Alberto Cossu [Senior Fellow all'Institute for Digital Culture - University of Leicester]

Prologo

La cena si è svolta in un bistrot a Vesterbro, l'ex quartiere a luci rosse di Copenaghen. Ora è un quartiere gentrificato e trendy. Le placche all'ingresso informano che il ristorante è menzionato-ma-non-stellato dalla guida Michelin. Le posate, futuristiche, chiaramente ispirate a *2001: Odissea nello spazio*. Allungate e poco funzionali, la loro leggerezza mi ha sorpreso quando ho assaggiato l'amuse-*bouche*: patate novelle e topinambur fritto, legati da una salsa erbacea e burrosa. Mi sono chiesto se qualcuno in cucina avesse registrato un video per il loro canale TikTok mentre affettava questa radice alla moda, magari con un microfono issato sul coltello per portarci dentro al suono della lama d'acciaio quando incontra il legno.

Il primo calice ci è stato servito da un cameriere preciso e informale. Seduti al tavolo, attorno a me, una selezione internazionale di dirigenti museali. Dapprima centrate sul futuro dell'arte, partenariati e collaborazioni, le conversazioni sono diventate più intime in correlazione diretta al vino assunto. L'ebbrezza rivela le cose nascoste. Deve essere per questo motivo che ho condiviso con loro le assurdità che popolano i miei feed digitali. Pulizia di tappeti luridi, apertura di focacce fumanti, miscelazione di palline colorate, barbieri turchi che massaggiano e radono con microfoni ipersensibili ai polsi. Contenuti più scandalosi della cronologia di YouPorn, perché sprovvisti di senso e apparente utilità. Non senza sorpresa, diversi dei miei commensali hanno rivelato di essere finiti nella stessa bolla. Alcuni la descrivevano con uno sciacqua-cervella, altri come esigenza irrinunciabile nella loro vita frenetica. La mia ipotesi di ricerca sulla *svolta sensoriale* dei media digitali otteneva dunque nuove conferme empiriche. Una svolta inaugurata dai video brevi della piattaforma cinese TikTok, che sembra volere - e riuscire a - scalzare il dominio del testo, della dialettica e della razionalità che aveva segnato la prima fase dei social, tutta occidentale.

Ho preso il telefono e segnato alcune note di campo: ‘abbondanza estetica, materialità indulgente, corpi sapiosessuali che si nutrono di cibo raffinato su sedie di design progettate per una piacevole conversazione e una sana deglutizione’. Mi sono sentito fortunato a essere seduto a quel tavolo: ottimo cibo, chiacchiere brillanti. Eppure, sono stato colto dall’immagine mortifera di una società decadente, ignara della propria fine. Può darsi che indulgere nei piaceri del cibo e del vino e delle posate di design, così come immergersi nei video di persone che tagliano saponette e cucinano carne alla brace con foglie d’oro non sia altro che un modo per ignorare la fine, individuale e collettiva, che ci viene offerta dalle narrazioni apocalittiche. Contenuti digitali progettati e serviti algoritmicamente come banchetti all you can eat per una ultima cena perenne. Eccomi allora trasportato all’interno di una versione terrestre dello yacht di *Triangle of Sadness*. L’economia esperienziale che domina da decenni si dematerializza prendendo forme cangianti e dopaminiche e che dopo il successo planetario di TikTok ha colonizzato tutte le piattaforme. Questa sembra essere la ricetta che induce novecento milioni di persone, me compreso, a trascorrere un’ora e mezza su TikTok ogni giorno.

1. Anatomia di un video sensoriale

Sono le 14.24, è un giorno feriale di inizio primavera. Fumo una sigaretta e bevo un caffè in terrazzo. Metto un po' di classica in sottofondo e porto il mio sguardo a ovest, verso i giardini curati dei vicini prima di riprendere a lavorare. Sento la musica svanire quando scopro di aver aperto TikTok in automatico. Il mio tribunale interiore dibatte: dovrei resistere? Forse sì, puoi essere una persona migliore, se vuoi. Colpevole di abbandonarmi a un cocktail che contiene una parte di gioia, una di dolore e una parte di vino frizzante per chiudere: il mix della postmodernità. Parte del problema, oltre che in me, risiede nel dispositivo, un iPhone. Una superficie nera con la capacità di animarsi e produrre ogni tipo di contenuto. C'è qualcosa nel colore nero, che mi riporta al monolite da cui le scimmie sono incantate all'inizio del capolavoro di Kubrick. L'analogia è solo parziale, in quanto la stele di *2001* testimonia la fascinazione dei nostri antenati verso un artefatto alieno, mentre gli schermi magici dei nostri smartphone appartengono alla nostra vita quotidiana, servono bisogni molto umani – e quindi anche animali – e illuminandosi offrono una varietà potenzialmente infinita di contenuti che confinano con l’inquietante, lo stranamente familiare e l'inconscio.

Sono le 14.27 e mi rendo conto di aver visto già tre volte il primo video del mio *feed*. Penso alle metafore scelte dagli ingegneri per descrivere le nostre bacheche digitali. Il verbo *to feed* significa nutrire - ci può stare in un senso estensivo - mentre il sostantivo *feed* significa cibo per animali da allevamento: ahia. Instagram sembra più neutra scegliendo il *reel*, rimandando alla pellicola cinematografica ma anche al mulinello e alla lenza da pesca: prede allamate. Parte il primo video del *feed*, senza neanche premere play: appare un pavimento bianco e un vecchio tappeto scuro. La macchina da presa è posizionata sopra l'azione e pregusto l’arco: la catarsi dall’incredibilmente sporco al pulito. I sensi si allertano. Il video inizia con il rito del versamento dell'acqua, il tappeto inizia a rilasciare la polvere accumulata in decenni. Ora è il turno della spazzola circolare che fa vortici di sapone creando un effetto ottico simile a un frattale. La schiuma si fonde con il sudicio creando un liquido verde ottanio. Secondo giro di pulizia, l’acqua diviene finalmente più pura. L'accelerazione del video è accompagnata da un suono ovattato e sincopato. Lancia ad alta pressione, spazzola a mano, fatica e sudore, sacchetti di soffice schiuma – sostanza giocosa – versati sul tappeto. Il pavimento riceve impurità che sembrano non finire mai. Ma tutto si risolve per il meglio, il tappeto è finalmente pulito così come il pavimento: possiamo ritenerci soddisfatti.

Soddisfazione è una parola immancabile nel muro di hashtag usati per descrivere i video sensoriali. Il suo significato corrente è legato ai consumi e all'impossibilità programmata di raggiungerla. Mick Jagger si riferiva all'alienazione generata dagli imbonitori delle prime televendite quando cantava di non potere ottenere nessuna *satisfaction.*

Nel medioevo cristiano la soddisfazione era l'esito non scontato della pratica penitenziale, raggiungibile dopo la contrizione e la confessione. Qualcosa di molto diverso dalla nostra versione centrata sul godimento effimero. Come ci ricordano i C.S.I., siamo comodi '*ma come dire, poca soddisfazione*'. Ripiegati su noi stessi, lo sguardo che scruta soprattutto il nostro agire nel mondo, questo il senso della modernità riflessiva, passa ora per il nostro corpo piegato a guardare uno schermo magico. Il nostro ombelico risiede nel nostro telefono.

Ripenso a chi lavora nel negozio di pulizia dei tappeti. A chi è venuta l'idea di installare una videocamera e caricare il video su TikTok? Chi ha deciso che valesse la pena guardarlo? È colpa delle piattaforme, o è colpa della nostra cultura se ritiene video di pulizia dei tappeti degni di essere visti, per di più a ripetizione? Mi torna in mente il saggio '*Un'arte Media*, *Studi sociali sulla fotografia'* (1965), in cui Bourdieu teorizza la fotografia in quanto espressione culturale e valoriale. Il suo concetto di '*fotografia del fotografabile*' coglie la dinamica per cui le porzioni di realtà degne di essere immortalate si danno come codice culturale implicito. L'occasionale gita in moto tra un gruppo di amici di mezza età: foto. Le due settimane di vacanze estive con tutta la famiglia, nonni compresi: tre rullini. I compleanni, ovviamente: almeno dieci foto. Questo è stato vero fino a metà degli anni Novanta. Poi il digitale ha cambiato la nostra grammatica visiva e memoriale. L'archiviazione è totale, e tutto sembra videografabile: tappeti, barbe e focacce.

2. Occhi e Dopamina: dall'hardcore allo humancore

Come siamo arrivati fino a qui? L'egemonia del visuale, infatti, non è sempre stata la cifra distintiva della cultura digitale. Il testo era sovrano agli albori di Internet: tra forum, newsgroup e blog, scrivere era l'attività dominante. La banda limitata e la lentezza delle connessioni rendevano le immagini pesanti e i video inguardabili, pixelati e frammentati. Questo contesto ha riprodotto una cultura razionale e testuale, dove il confronto era centrale, alimentando movimenti politici, utopie controculturali e nuove forme di organizzazione.

Con l'avvento dei social media, però, l'utopia si è piegata al commercio. Facebook e Instagram hanno trasformato il racconto di sé in un flusso visivo incessante: selfie, vlog, storie quotidiane condensate in formati standard. Il fenomeno dei vlog, reso celebre da figure come Casey Neistat - che ha raccontando per tre anni la sua vita quotidianamente su YouTube, mettendo in crisi il suo matrimonio e lanciando una startup dalla vita brevissima - ha unito vita privata e professionale in un'esibizione continua per milioni di spettatori. YouTube, da comunità partecipativa, si è evoluto in una nuova forma di televisione.

Poi siamo arrivati a TikTok, l'ultima rivoluzione. La vita filmata si accorcia, si frammenta, si concentra in clip brevi, rapide da consumare. I video non offrono più un valore conoscitivo: sono frammenti estetici, montati con una precisione quasi ipnotica. Gente che pulisce marciapiedi, che tornisce pentole in pietra, che si veste o ferra un cavallo: l'ordinario diventa spettacolo esotico attraverso suoni amplificati e montaggi ad effetto, creando una dipendenza sensoriale. Lo #humancore è il nuovo sovrano dei contenuti digitali: piccole e semplici azioni umane che sembrano parlare ai lavoratori della

conoscenza alienati, come me. Sembra configurarsi una vendetta in cui i *craft workers* filmano la vita bucolica che a fatica si sono ritagliati, per rispedircela impacchettata in pillole sensoriali a noi che siamo colpevolmente rimasti in città. La logica social si dissolve: TikTok è un'esperienza individuale, intima, dove l'interazione è ridotta al minimo e il pubblico diventa solo un numero, spettatore di una realtà personalizzata e curata dagli algoritmi.

Ma in questo dilagare di immagini senza arco narrativo, ci stiamo liberando dal bisogno di senso? Forse, dietro la ricerca dell'insensatezza c'è il riflesso di una verità più profonda: quella di un mondo intrinsecamente privo di logica, che cerchiamo di abitare senza doverne sempre decifrare il significato.

Il cervello non fa distinzioni sottili tra un tappeto pulito e una serie TV: si attiva, si satura di dopamina, in cerca del prossimo stimolo. Il confronto non regge: leggere un libro è un'esperienza lenta, quasi meditativa, che offre piaceri più moderati e duraturi. Guardare la televisione, con i suoi contenuti veloci e cangianti, genera un rilascio maggiore di dopamina rispetto al libro, ricompensando la passività con un costante flusso di novità. Ma sono i brevi video sui social a massimizzare l'effetto dopaminico: ogni reel o TikTok ci cattura, crea una sequenza ininterrotta di stimoli che ci tiene agganciati. Questo ciclo di novità e gratificazione istantanea spinge molti a parlare di dipendenza digitale. Il bestseller *L'era della Dopamina* di Anna Lembke - psicologa americana del Midwest - parte da un caso clinico piuttosto estremo: un uomo ossessionato dalla masturbazione al punto da costruire macchine automatiche, e che possono essere programmate da altri. Da questo incipit, articola la visione che la società digitale non è altro che una gigantesca macchina masturbatoria. Quindi siamo tutti malati, patologici, sbagliati, straziati da una congiuntura infame. Una prospettiva accattivante in quanto apocalittica ma senza una via praticabile che non sia un generico monito al controllo, alla nostalgia e alla regolamentazione.

La mia ipotesi è che dietro l'insensatezza apparente ci sia una verità più sottile: quella di un mondo che non ha mai avuto logica, un mondo che abbiamo sempre abitato senza doverne decifrare il significato. Il ciclo di dopamina è solo la conferma chimica di ciò che sentiamo: siamo creature dipendenti dal piacere e da stimoli continui. E, diciamolo, lo siamo sempre stati. Prima erano i romanzi, i film, i programmi TV. Oggi sono i feed dei social, e domani chissà. La nostalgia per un passato idealizzato – fatto di comunità dense, lettura lenta, riflessione profonda – non è altro che un'illusione. Nessuno si lamentava quando le persone si perdevano nei libri per ore o scrivevano appunti per intere giornate. Ma ora, con gli smartphone in mano, improvvisamente c'è chi grida costernato, puntando il dito contro dispositivi che, in realtà, sono solo l'ultimo capitolo della nostra incessante ricerca di stimoli.

3. Dal Senso alla Sensorialità: dalla risonanza alla riscoperta dalla materialità

I video sensoriali sono l'ultima frontiera della fuga. Brevi, ipnotici, apparentemente privi di scopo, ci ancorano allo schermo con una combinazione perfetta di suoni amplificati e immagini montate ad arte. Ogni reel, ogni TikTok sembra una micro-dose di piacere istantaneo, innescando un ciclo compulsivo che alcuni critici non esitano a definire "*cocaina digitale*". Altri parlano di "*masturbazione collettiva*", denunciando la sterilità di una dipendenza che ci distoglie dal pensiero critico e dall'azione. E come dargli torto? In fondo, mentre scorriamo passivamente questi flussi di contenuti, potremmo leggere Marx, o almeno un buon romanzo, forse persino dipingere o costruire un mobile sostenibile. Ma se la retorica moralista del "tempo sprecato" ci sembra rassicurante, la

verità è che ciò che cerchiamo è molto più antico di TikTok o Instagram. Cerchiamo piacere, cerchiamo connessione. Ed è una ricerca che ci accompagna da secoli.

Già nel Settecento, Ludovico Muratori descriveva la bellezza come tutto ciò che "*ci delizia, ci piace e ci rapisce*". Allora come oggi, il desiderio di godimento immediato e viscerale non è mai stato un crimine. La differenza è che oggi il piacere è disponibile in pillole audiovisive da 15 secondi. Questi video sono progettati per agganciare la nostra attenzione e bombardare i nostri sensi, risvegliandoci dal torpore emotivo in cui viviamo immersi. In un certo senso, non sono altro che il sintomo di un mondo che ci ha intorpiditi con il suo eccesso di stimoli, creando un isolamento emotivo a cui reagiamo cercando esperienze ancora più intense. Instagram, YouTube, TikTok: non fanno altro che offrire un rifugio temporaneo, un'interruzione piacevole, una scossa elettrica di risonanza sensoriale. Ma c'è qualcosa di più dietro questi video? Una lettura superficiale potrebbe portarci a vedere solo la decadenza del soggetto contemporaneo, un pubblico passivo, distratto e prigioniero del proprio piacere e del proprio disagio mentale. Tuttavia, potremmo anche intravedere un fenomeno più interessante. Forse questi video non sono solo segni di un progressivo disimpegno, ma il riflesso di una necessità più profonda: quella di riconnettersi a una dimensione che la modernità ha progressivamente represso. Se la cultura del testo – i libri, i saggi, i discorsi razionali – ha dominato l'Occidente per secoli, oggi assistiamo a una rivolta. Non stiamo semplicemente fuggendo dalla razionalità, ma stiamo riscoprendo il valore dell'esperienza sensoriale e immediata. TikTok, con i suoi balletti virali e le performance quotidiane, è un esempio perfetto di questa inversione. C'è una sorta di coreografia sociale che sfida l'individualismo esasperato e propone un modello di armonia collettiva. Laddove la modernità ha esaltato l'individuo razionale, TikTok celebra l'armonia (l'idea confuciana di "hé" 和), il ritmo condiviso, il gesto comunitario. Una frattura culturale e geopolitica. Questa dipendenza dai video brevi non è solo una fuga dall'intelletto; è anche un segnale che il nostro rapporto con il mondo e con gli altri sta cambiando. C'è un bisogno crescente di esperienze che ci facciano sentire vivi, connessi. Hartmut Rosa, nella sua teoria della risonanza, sostiene che siamo alla ricerca di una nuova forma di connessione con il mondo, una che non passi più attraverso la razionalità strumentale, ma attraverso il corpo, i sensi, l'emozione. E i video brevi – per quanto effimeri e frivoli possano sembrare – offrono proprio questo: una risonanza sensoriale che ci permette di uscire, anche se solo per un istante, dal nostro isolamento.

All'interno della logica sensoriale che descrivo, affermare che questi video non 'hanno senso' significa contrapporli a una definizione di senso ha a che fare con la pretesa della modernità di far coincidere la sensatezza con la giustezza e quindi con la razionalità, la morale, l'efficienza. Una sensatezza mortifera in quanto antropocentrica. Il senso, nella sua estrema prossimità lessicale con 'i sensi' denuncia una connessione in cui l'unico modo di conoscere la realtà che abbiamo è attraverso il nostro apparato sensoriale, il quale invia messaggi al cervello, il nostro costruttore di significati, di verità ma non di bellezza. Questa gerarchia viene scardinata nella postmodernità in cui situo l'emergere della logica sensoriale. Quella in cui ci arrendiamo all'insensatezza, all'assurdo che è materia prima del mondo, brodo risonante in cui siamo immersi e che da secoli proviamo a conoscere, uscendone sempre esistenzialmente sconfitti e alienati. L'assurdo del sensoriale non si comprende, si vive e si percepisce.

Siamo prevedibili? Forse. Il mondo digitale, con i suoi algoritmi, ci categorizza in base alle nostre abitudini di consumo, riflettendo i nostri desideri e le nostre aspirazioni con una precisione inquietante. Eppure, dietro questa apparente prevedibilità, c'è qualcosa di più profondo: un bisogno di abbandono. di libertà dall'obbligo di trovare sempre un

significato. La video-dipendenza non è solo una condanna; è anche una risposta. Una risposta al vuoto che la modernità ci ha lasciato e, forse, un modo per navigare la sua insensatezza. Non stiamo esaurendo la spinta civilizzatrice; ci stiamo concedendo il lusso di accettare il fatto che il mondo, semplicemente, non ha senso.

Qualcuno obietterà che si stava meglio prima. Certo, ma prima quando? Forse dovremmo essere grati per questo nuovo modo di esperire il mondo, anche se ci sembra effimero. Dopotutto, la ricerca del piacere non è mai stata così ubiqua.

Ora, scusate: vado a farmi un aperitivo su TikTok.

Bibliografia:

Bourdieu, Pierre (2018) [or. 1965]. Un'arte Media, Studi sociali sulla fotografia. Milano: Meltemi.

Carritt, E.F. (1931). The Theory of Beauty. London: Methuen.

Gandini, A., & Gerosa, A. (2023). What is 'Neo-Craft' Work, and Why it Matters. Organization Studies, 0(0).

Lembke, A. (2022). L'era della Dopamina. Come mantenere l'equilibrio nella società del «tutto e subito». Milano: Roi Edizioni.

Rosa, H. (2020). Risonanza come concetto chiave della teoria sociale. Studi di Estetica, 2/2020

Maria Paola Zedda

Per me la cultura è come la coreografia, apparentemente non serve a nulla, ma ha una funzione: direzionare il movimento, organizzarlo, orientarlo, articolarlo. Un movimento tra dentro e il fuori, dalla sfera intima alla dimensione pubblica e ritorno, un movimento che avviene in forme diverse, centripete, circolari, ricorsive e che ci porta a essere in contatto costante con l'altro da sé e convocare quella che Floriberto Díaz chiama una comunalidad. Una comunalidad di vivi e morti, presenti e assenti, che interroghiamo e con cui dialoghiamo nel pensare, leggere, operare, prefigurare. Questo movimento è una pratica che allena a un esercizio costante di fuggitività, di disappropriazione, ci permette di depositare, affidare, lasciar decomporre, compostare quello che costantemente produciamo, e vedere corpi alieni che lo abitano e vivificano secondo forme impreviste. È una pratica che ci allena a essere insieme nel non avere casa, (Moten), a spostarci in territori ignoti, alieni, per immaginare, cospirare, scrivere, tracciare, presenti e futuri.

Intervista al gruppo Ippolita
A proposito di editoria, filosofia e attivismo

a cura di *che*Fare

Ippolita è un gruppo di ricerca indipendente e interdisciplinare che dal 2004 si occupa di tecnologie digitali e filosofia della tecnica. Dialoga con soggetti molto diversi tra loro, dalle comunità hacker alle aule universitarie. Negli ultimi anni si è imposta sul panorama nazionale - oltre che per gli incontri e le attività didattiche - soprattutto per il suo lavoro editoriale con gli editori Mimesis (con le collane Selene e Postuman3) e Meltemi (con Culture Radicali). Ippolita ha tessuto dei fili tra autori e autrici di rilevanza internazionale che si muovono tra pratiche radicali e pensiero critico, spesso poco conosciuti o dimenticati in Italia: da Audre Lorde a Stacy Alaimo, passando per Cory Doctorow, Luciano Parinetto e Bernard Stiegler. Il gruppo di ricerca è divenuto un punto di riferimento per molti dei mondi dell'attivismo e della critica culturale, per questo abbiamo pensato di rivolgere ai suoi componenti tre domande sul senso del loro lavoro.

***che*Fare: Cosa vuol dire oggi fare editoria filosofica radicale nella prospettiva dell'attivismo culturale?**

Ippolita: In una battuta, vuol dire fare libri che, tenendo insieme pratica e teoria, ci aiutano a vivere, a fare politica, a stare nello spazio pubblico e nel dibattito in modo attivo, con desiderio. Vuol dire lavorare con autorialità che scrivono col fuoco. D'altra parte, "attivismo culturale" è una formula che usiamo ma che non amiamo particolarmente, perché si presta a molte interpretazioni e a una certa ambiguità. Per noi significa soprattutto posizionamento, inserimento di elementi socialmente trasformativi in ambito culturale. Pensiamo che le nostre società, nonostante le conquiste dovute alle lotte sociali del passato, siano afflitte da gravi problemi: disuguaglianza sociale sistemica, discriminazioni razziali e sessuali e, in generale, una visione utilitaristica e antropocentrica del rapporto con l'altro da sé che porta dritto al disastro ecologico che stiamo vivendo e alla logica della sopraffazione e dello sfruttamento.

Questi elementi sono talmente radicati nelle nostre società che prendono la forma di norme accettate e date per scontate, quando non considerate addirittura innate o naturali.Ecco, per noi ha senso parlare di “attivismo culturale” quando quello che facciamo (i testi, i libri, gli interventi, i laboratori) contribuisce a cambiare questi ambiti sociali. Non pensiamo che la nostra avventura editoriale rientri nel “canone” della filosofia ma certamente l’approccio radicale - nel senso di andare al cuore, alla radice delle questioni che sono per noi rilevanti - ci sembra il solo che abbia senso praticare. O meglio, c’è filosofia e filosofia, e per noi ha legittimità una filosofia che non sia semplicemente disciplina accademica, ma piuttosto pratica di vita, ossia vita desiderante, vita non dissimulata. Per quanto riguarda l’editoria, ci sono molti modi per farla. Il peggiore è inseguire l’hype, le mode culturali, che sono effimere e superficiali per definizione e non portano ad altro che alla pubblicazione di testi che confermano e rinforzano lo status quo.Questa modalità è “terapia” della distrazione, strategia per non guardare in faccia le cose, soprattutto quando, apparentemente, tocca i temi più rilevanti. Pensiamo ai fenomeni di “washing”: si parla di transizione energetica senza menzionare né il consumo di materie prime, né l’estrattivismo, né la giustizia ecologica; si nomina il tema della parità di genere senza pronunciarsi sull’autodeterminazione dei corpi non conformi o sul “male gaze”, solo per fare due esempi tra i molti possibili.

_che_Fare: Quale è il senso di pubblicare testi di ecologia radicale di fronte al cambiamento climatico?

Buona domanda, potremmo anche chiederci: che senso ha la cultura di fronte alla tragedia? Dobbiamo imparare ad abitare la catastrofe perché la catastrofe è una condizione esistenziale. È un punto di vista sulla fragilità dal quale possiamo forse parlare e agire con coscienza, eliminando ogni ansia o senso di colpa. Più che testi di ecologia in senso stretto, a noi interessa offrire visioni per riconoscere e mettere in discussione le dinamiche di sfruttamento e di dominio nelle quali siamo immerse, investigare il rapporto tra il capitale e gli esseri umani e non-umani, viventi e non-viventi. Diciamo “visioni” perché è attraverso queste aperture che si mostra quello che può essere. Non è una strada sicura ma quello che facciamo è contribuire a elaborare un orientamento per chi agisce in ottica trasformativa. Ci interessa molto il cosiddetto nuovo materialismo femminista, la riflessione antispecista e in generale quei testi che rimettono in discussione la prospettiva antropocentrica quale via privilegiata di comprensione dei fenomeni e del particolare momento che stiamo affrontando. Il binomio progresso-capitalismo ha condizionato la vita sul pianeta in modo devastante. I danni che questo modello arreca agli ecosistemi hanno provocato il disastro ambientale nel quale viviamo – oltre che essere responsabile delle condizioni di vita miserevoli per miliardi di persone. Di fronte alla crisi climatica non si può rispondere soffiando sul fuoco dell’ecoansia ma cercando di comprendere come fare i conti con queste trasformazioni che ci riguardano, e quindi con le nostre fragilità. E la prima cosa da fare è comprendere la cause che hanno portato la nostra civiltà ad assumere l’antropocentrismo come un fatto naturale. Comprendendo le cause ci si può quindi allontanare da quella impostazione, cambiare postura, cominciare a pensare e agire in modo diverso, cioè agire il conflitto. Per noi questo è un processo di coscientizzazione che riguarda la capacità di stare nella mutazione (senza subirla passivamente).

***che*Fare: come si articola il vostro lavoro curatoriale attraverso diversi editori e collane?**

Ippolita: Al momento stiamo curando tre collane. Culture Radicali, con l'editore Meltemi, è stata la prima, quella con cui abbiamo messo in pratica una serie di intuizioni su come fare editoria tenendo insieme fili diversi (le tecnologie, il transfemminismo, la decolonialità, la cultura queer). La cosa è andata bene e saremo sempre grati al nostro editore per aver reso possibile tutto questo. Di recente abbiamo aperto anche due altre collane, questa volta con Mimesis edizioni. Una è Postuman3 che ci permette un approfondimento sul nuovo materialismo e sulla tecnopolitica. L'altra è, appunto, Selene che è un po' un esperimento ed è dedicata al cosiddetto attivismo spirituale (o attivismo magico), secondo la definizione che ne dà Gloria Anzaldua in Luce nell'oscurità. Non a caso abbiamo preso in prestito le sue parole che si possono leggere a mo' di esergo e spiegazione sulla prima pagina di ogni libro della collana: "Il mio lavoro non è soltanto interpretare o descrivere le realtà, ma crearle mediante il linguaggio e l'azione, i simboli e le immagini. Il mio compito è guidare chi legge e lasciarle lo spazio per co-creare, spesso in controtendenza alla cultura, alla famiglia, alle ingiunzioni dell'ego, contro la censura interiore ed esteriore, contro i dettami dei geni". Fuori dal canone universitario occidentale, dominato da un mal compreso meccanicismo scientifico, esistono dei saperi altri che la cultura mainstream non è in grado o non vuole riconoscere. Ma se il sapere occidentale è il prodotto di un determinato rapporto di forze sociali e se è permeato di valori classisti, razzisti e maschilisti, cioè se è un sapere-potere, e se è corretto metterlo in discussione considerato ciò che ha prodotto per esempio in termini di distruzione di ecosistemi, allora sono proprio certi saperi "altri" che possono aiutarci a prendere le distanza da un modo irriflesso, sclerotizzato e nefasto di praticare il "nostro" sapere. Detto in altri termini: esiste una forma di dominio che avviene sul piano simbolico; ci sono storie, media e informazioni che ci privano di potere. Ma si possono riscrivere! Si può fare "mito vivo" incarnando il desiderio di giustizia sociale, invitando a vedere noi stessi in modo diverso, a riconoscere le connessioni tra corpo e testo, attraverso le dimensioni intellettuali e fisiche della vita. Bisogna andare oltre la riluttanza di un certo attivismo ingenuamente materialista per accogliere lo spirituale. Non si tratta di un qualcosa di apolitico e astorico che rafforza lo status quo. L'obiettivo è creare dei collegamenti, stringere delle alleanze, e apportare cambiamenti nella cultura e nelle nostre vite. La scrittura (il mito, la fiction, il saggio) è già una forma di attivismo, un modo per costruire ponti, per realizzare un cambiamento materiale-spirituale.

Paola Dubini

Serve a tenere i piedi per terra per poter andare con lo sguardo nel cielo.
Serve a farci sentire a casa nel mondo.

Culture is not an industry
La cultura come infrastruttura

di Tiziano Bonini [Professore in Sociologia]

Quando gli venne chiesto come mai Manchester era diventata il centro, fin dagli anni ’70, di una vasta gamma di prodotti culturali popolari, soprattutto in ambito musicale, il DJ Dave Haslam ha risposto: “*Penguin Modern Classics*”, cioè la disponibilità di letteratura e saggi a basso prezzo come una infrastruttura culturale che ha permesso a cittadini di diversa estrazione sociale di sviluppare una sensibilità artistica moderna che è servita come base per la produzione culturale cittadina.

Questo esempio che l’economista della cultura e studioso delle industrie culturali britannico Justin O’Connor fa a pag. 195 rappresenta la sintesi della proposta che l’autore avanza in questo libro fondamentale, *Culture is Not an Industry* (Manchester University Press, 2023), e che meriterebbe una traduzione italiana.

Il libro fa bene due cose: prima ricostruisce la storia del concetto di “industrie creative e culturali” (ICC): chi l’ha proposto, in quale contesto, perché e come l’ascesa di questo concetto ha segnato una transizione epocale dalle politiche culturali socialdemocratiche a quelle neoliberali. Poi avanza la sua proposta, articolandola sempre più verso le conclusioni.

Parte I: come nasce il concetto di industrie creative

Nel 1997, il nuovo ministro inglese della Cultura, media e sport (DMCS), Chris Smith, eletto nel primo governo Blair, si prepara ad ottenere l’approvazione del ministero del Tesoro riguardo le sue richieste di budget per il suo ministero. Smith voleva convincere il ministro a invertire la rotta rispetto a vent’anni di politica thatcheriana di riduzioni di fondi e tagli alle arti e alla cultura e l’idea che gli venne in mente fu quella di cambiare titolo alla sua richiesta di budget: finanziare la creatività, non la cultura.

L’idea alla base di questa mossa politica era che le arti e la cultura meritavano un aumento di budget importante non perché servissero a costruire le fondamenta di una

cittadinanza socialdemocratica, ma perché potevano funzionare da traino per la modernizzazione economica post-industriale del paese: investiamo in cultura come moltiplicatore di posti di lavoro nell'emergente economia della conoscenza.

Il percolare di questo termine, giù giù fino a tutti i settori delle industrie culturali e in tutti gli uffici dei manager e dei burocrati delle istituzioni culturali occidentali, segnò il passaggio dall'idea di cultura come contributo alla costruzione di cittadinanza, all'idea di cultura come contributo all'economia.

Secondo O'Connor, questo nuovo focus sul contributo economico della cultura ha finito col tradursi in una de-politicizzazione della cultura.

Promuovere soggetti creativi capaci di guadagnare con l'ascesa dell'economia della conoscenza faceva parte di quell'idea di cittadinanza orientata al mercato che i New Labour avevano ereditato dai conservatori.

Secondo i piani del New Labour, le industrie creative avrebbero generato buoni posti di lavoro non alienanti e ben pagati, sostenuti da una forza lavoro sempre più istruita e da un settore educativo in rapida espansione.

Ma i lavori promessi non si sono mai materializzati, le statistiche positive del settore sono state a lungo tenute a galla dai buoni risultati occupazionali dell'industria del software e a quella del design industriale, ora accorpate alla cultura nel "settore creativo", e gli investimenti dei governi non sono mai del tutto decollati.

Sfortunatamente, scrive O'Connor, mentre in apparenza la creazione di questo nuovo settore economico sembrava promettere un futuro migliore per le industrie culturali, nella realtà il New Labour introiettò il credo thatcheriano secondo cui lo stato doveva abbandonare le strategie di pianificazione industriale. Nei fatti, al di là di creare il nuovo brand delle industrie creative e investire milioni nella conversione di industrie abbandonate in spazi creativi, questo approccio non ha mai davvero portato a una politica culturale strategica e di lungo respiro. L'idea delle industrie creative arrivò proprio nel momento in cui la pianificazione industriale fu dichiarata morta sia a destra che a sinistra.

Di per sé, questo concetto aveva anche un nobile proposito: era inizialmente stato coniato in risposta alla critica neoliberale dei conservatori inglesi al sostegno pubblico alla cultura. I Tories credevano che arti e cultura non dovessero essere sostenute con denaro pubblico. La giustificazione del New Labour per l'investimento di fondi pubblici in cultura era che invece questo settore doveva essere sostenuto dallo Stato, perché rappresentava un settore strategico per la crescita economica del Paese in un'epoca post-fordista.

Una volta passato il concetto secondo cui la cultura era utile perché faceva girare la nuova economia delle classi creative millantate da Richard Florida, bisognava però anche misurare questa utilità, per poter decidere meglio cosa finanziare e cosa no. Da qui nasce il bisogno di "misurare l'impatto" degli investimenti pubblici in cultura, un problema che le politiche socialdemocratiche del secolo scorso non si erano mai poste, almeno in termini quantitativi ed econometrici. All'alba del ventunesimo secolo si fa rapidamente strada nei governi e nelle istituzioni culturali occidentali la pratica di finanziare la ricerca di economisti della cultura e assumere manager e consulenti aziendali per valutare l'impatto e la "performance" degli investimenti pubblici in cultura. Man mano si affinano diversi modelli di calcolo, che si traducono tutti nell'adozione, sempre più mainstream, di un mix di indicatori econometrici.

Secondo O'Connor, questa transizione dalla cultura socialdemocratica alla cultura come un'industria nell'economia della conoscenza ha generato una sostituzione del linguaggio

della cultura con quello economico: "*è attraverso la sua riduzione ad attività creativa che si è potuto riassorbire la cultura nell'economia*".

Nella parte centrale del libro O'Connor prende di mira il concetto di industria creativa, svelandone il carattere totalmente arbitrario e retorico.

Dopo 25 anni, sostiene O'Connor, ancora non c'è una definizione chiara del settore, e il concetto di per sé è altamente incoerente.

A differenza del cinema, della musica o dei videogiochi, che le persone vedono immediatamente come delle industrie, anche se non sanno come funzionano, le "industrie creative" sono un complesso industriale di secondo livello, sostiene l'autore. Questo concetto si basa sul raggruppamento di una vasta gamma di attività differenti all'interno di una stessa tassonomia statistica. Le industrie culturali sono unificate da un processo di astrazione, sono il risultato del lavoro concettuale fatto da consulenti, tecnocrati ed esperti di statistica.

Per un po' di anni, la strategia retorica delle industrie creative è sembrata funzionare. Il New Labour, in sintonia con quanto sostenuto da Richard Florida – cioè che i mezzi di produzione di questa industria risiedevano nella testa (capitale cognitivo) dei lavoratori creativi - ha investito soprattutto nella trasformazione di spazi industriali dismessi in nuovi hub culturali. Le istituzioni artistiche e culturali sono state le maggiori beneficiarie di questa strategia (ma non i lavoratori di questi settori): a ricevere i fondi più ampi sono state le infrastrutture culturali come musei e gallerie, mentre nuovi spazi per performance artistiche sono stati creati ex novo o ingranditi, convertendo ex spazi industriali vuoti e arricchendo soprattutto le imprese costruttrici, mentre gli alloggi nei quartieri urbani dove nascevano i nuovi centri culturali aumentavano il loro valore immobiliare, espellendo i vecchi abitanti.

Ma questa, secondo la O'Connor, non è una strategia industriale. Al massimo potremmo definirla una strategia di sussidi e supporto economico nei confronti dell'emergente forza lavoro creativa altamente istruita, oppure una strategia a beneficio dello sviluppo post-industriale del settore immobiliare urbano.

Mentre la strategia inglese consisteva nel "*mettere 20 creativi in una vecchia fabbrica*" sperando che i mezzi di produzione che avevano nella loro testa facessero il resto e iniziassero da soli a generare soldi, la Cina e la Corea del Sud hanno sviluppato una vera strategia industriale, investendo fortemente nel sistema educativo delle professioni creative (mentre in UK si tagliavano fondi e si aumentavano le tasse universitarie, vedi governo Cameron nel 2011) e controllando maggiormente le catene produttive dei prodotti creativi finali. O'Connor non sostiene affatto che questa strategia rappresenti un modello da seguire, ma evidenzia come sia stata più efficace in termini di posti di lavoro creati e capacità di esercitare soft power. Nel frattempo, gli Stati Uniti hanno investito nell'economia digitale, rafforzando la loro posizione dominante grazie all'ascesa delle nuove piattaforme digitali.

Negli ultimi 15 anni seguiti alla crisi del 2008, abbiamo assistito alla piattaformizzazione digitale e alla progressiva concentrazione di potere delle industrie culturali tradizionali, alla precarizzazione del lavoro creativo, alla sua trasformazione in un lavoro a progetto, fondato sull'etica dell'auto-imprenditorialità, in un momento storico che ha visto convergere diverse crisi che hanno intensificato la vulnerabilità di questo lavoro, come la crisi e l'aumento dei costi degli affitti e degli immobili, la crisi dei sistemi sanitari nazionali e l'aumento dei costi della salute, insieme all'aumento dei costi dell'istruzione (soprattutto nel Regno Unito).

Alla fine, dice O'Connor, abbiamo capito che i lavoratori creativi non possedevano alcun mezzo di produzione, che la profezia di Florida era tutta fuffa: la creatività nella loro testa non serve a niente se non c'è qualcuno – oggi un intermediario digitale - che le fornisce un canale di distribuzione.

Gli studi scientifici sul lavoro creativo ormai da anni convergono tutti verso gli stessi risultati: salari bassi, mancanza di reti di protezione sociale come pensioni e sanità, niente ferie pagate, entrate precarie e altalenanti, auto-sfruttamento, crescenti segnali di burn-out e problemi di salute mentale. Oltre a questo, è ormai evidente che la creazione delle cosiddette "città creative" e gli investimenti nei distretti creativi hanno finito col premiare il settore immobiliare e il brand turistico delle città, più che i creativi stessi.

Analizzando i dati occupazionali delle industrie creative più da vicino, poi, O'Connor scopre che 25 anni di investimenti reali o retorici in questo concetto non hanno prodotto la svolta economica sperata e tanto millantata dal New Labour. O'Connor prende l'esempio di Manchester, venduta negli anni come il secondo hub creativo dopo Londra. Eppure, a Manchester dati recenti indicano che fanno lavoro creativo solo il 4% del totale degli occupati della sua provincia. Se si escludono però le professioni legate alle IT, al software e ai servizi digitali, il settore culturale da solo (radio, televisione, cinema, produzione audiovisiva, fotografia, musei, editoria, musica, arti performative e arte) sommato a quello creativo dell'architettura e del design, ammontano a poco più del 2% dell'occupazione totale. Inoltre, in questo 2% di lavoratori creativi, la maggior parte lavora per piccole imprese individuali o semi-individuali: l'85% delle imprese del settore creativo, infatti, impiegano meno di 5 lavoratori. Gli stipendi, prosegue il report citato da O'Connor, sono sopra la media nazionale per pochi, ma nella maggior parte dei casi sono invece bassi e precari. Londra attrae 8 volte il numero di lavoratori creativi di Manchester, e sono tutti concentrati in città. Fuori da questi due principali hub, le industrie creative non hanno attecchito. Il lavoro creativo è assorbito da pochi grandi centri urbani (come nel caso di Milano in Italia), mentre il resto del paese è desertificato, con qualche cattedrale culturale costruita nel deserto post-industriale.

Alla fine del primo capitolo, in cui O'Connor traccia questa rivelatoria storia del concetto di industrie creative, si pone una domanda che a tutti noi che studiamo o lavoriamo in questo "settore" dovrebbe risuonare tutti i giorni nella nostra testa: "Questa non è la rivoluzione creativa che ci avevano promesso. Valeva la pena ridurre la cultura a un mero settore economico per produrre una crescita economica così insignificante?"

Le industrie creative erano nate con la promessa di un lavoro migliore (nel senso di "creativo" e non alienante), di una maggiore crescita economica, di una nuova rigenerazione urbana, e di un aumento della coesione sociale, ma questa crescita non è stata abbastanza significativa, il lavoro creativo buono lo è stato solo per pochi e la rigenerazione urbana ha prodotto gentrificazione, sovraffollamento turistico ed espulsione sociale al posto di coesione sociale.

Cosa fare allora? Nuove politiche culturali

Qui inizia la seconda parte del libro di O'Connor, in cui l'autore propone un cambio di paradigma radicale nel modo di concepire la cultura: non più un'industria che è utile perché genera lavoro e profitti, ma un'infrastruttura fondamentale al pari della sanità, dei trasporti e del welfare. Così come avere accesso all'acqua pubblica, ai tram, ai parchi o a una terapia di qualità aumenta la nostra qualità della vita, O'Connor considera che

avere accesso a spazi dove possiamo sia consumare che produrre cultura (di qualsiasi genere, dall'opera alla trap) è vitale per la coesione sociale e la vivibilità delle nostre città. O'Connor propone un cambio radicale di linguaggio: non più un settore economico, ma un bisogno essenziale, un diritto fondamentale, una infrastruttura di base. Riprendendo le proposte di un gruppo di economisti e attivisti britannici – i Foundation Economy Collective (FEC) – O'Connor sostiene che bisogna spacchettare il complesso settore creativo in diversi tipi di economie, che hanno scale e obiettivi diversi. Il settore culturale e creativo andrebbe diviso in quattro diverse zone economiche, cui corrispondono diverse attività e industrie culturali: 1) **economia materiale** (material economy = infrastruttura telefonica e delle comunicazioni digitali); 2) **economia direttamente finanziata da fondi pubblici** (providential economy = biblioteche, musei, centri culturali, teatri, festival, radio e tv pubblica, letteratura, community arts, public art, radio comunitarie, cinema sperimentale, artigianato…); 3) **economia quotidiana** (everyday economy = club per musica/eventi dal vivo, discoteche, piccoli negozi di prodotti culturali, librerie, gallerie indipendenti, cinema indipendenti, radio private locali, giardini urbani e mercati urbani, pub, bar e café); 4) **economia transazionale** (transactional economy = catene cinematografiche, grandi arene per eventi e concerti, teatri commerciali, gallerie d'arte commerciali, grandi festival musicali, radio private nazionali, grandi editori, industria audiovisiva nazionale, videogiochi, industria musicale, servizi di streaming, grandi magazzini di librerie, vendita online di prodotti culturali).

Questa tassonomia distingue tra attori differenti che nel vecchio paradigma creativo erano accorpati in un'unica industria (ad esempio quella musicale o audiovisiva) e permette di sviluppare politiche culturali ad hoc per ognuno di questi attori: un conto è ideare una politica che sostenga i piccoli festival musicali e le etichette indipendenti, un altro una politica per le grandi aziende dell'industria musicale. Le due politiche non si escludono a vicenda, ma vanno ritagliate sulla scala e le necessità differenti degli attori in gioco.

Inoltre, distinguere tra attori di diversa scala permette di vedere come alcuni attori abbiano più bisogno di altri di investimento e sostegno, perché non potranno essere tutti autonomi e sostenibili allo stesso modo. Il libro sostiene anche l'importanza di investire nelle infrastrutture e nelle economie culturali locali (settore 2 e 3 del modello avanzato da O'Connor), al posto di concentrarsi su grandi investimenti nell'attrazione di aziende multinazionali (economie transazionali): sono le economie culturali locali a impiegare il 70% degli addetti ai lavori.

Un altro concetto chiave del libro è quello di "giustizia contributiva" al posto di "giustizia distributiva": le politiche culturali devono favorire non tanto e non solo una redistribuzione equa dell'accesso alla cultura, o dell'audience engagement/development/empowerment, una triade di concetti neoliberali che ha finito col concepire i potenziali utenti dei servizi culturali come dei consumatori da attrarre in molteplici attività, ma favorire invece una redistribuzione delle opportunità di creazione e produzione culturale. Concretamente, significa premiare non tanto quelle istituzioni che si dimostrano capaci di attrarre diversi pubblici coinvolgendoli in diverse attività, ma quelle capaci di offrire al pubblico un'opportunità di creare/produrre cultura: un esempio di questo modello (non menzionato dall'autore, ma che mi è venuto in mente mentre leggevo) è la biblioteca di Helsinki Oodi. Definirla biblioteca è riduttivo: non solo si possono prendere in prestito libri o leggerli distesi su una poltrona di design scandinavo, ma si possono prenotare stanze per giocare ai videogiochi, suonare e registrare musica, produrre un podcast, stampare in 3D, imparare a cucire, fare riunioni di lavoro, o semplicemente riposarsi dopo un turno di lavoro devastante, come ho visto fare a un pompiere finlandese.

Spazi culturali che de-enfatizzano il concetto di pubblico come “spettatore”, per quanto attivo/coinvolto/interattivo/ingaggiato, e abilitano il concetto di pubblico come produttore, come “creativo”.

O’Connor prosegue nella definizione sempre più granulare di cosa intende per infrastruttura culturale. Distingue tra una infrastruttura hard e una soft. Quelle hard sono i palazzi, gli spazi industriali riconvertiti, gli edifici che ospitano la “cultura” e le arti. Investire in queste infrastrutture è importante, ma non basta. O’Connor sottolinea come i governi, quando costruiscono un nuovo ospedale, assumono anche il personale necessario per farlo funzionare, mentre con la cultura questo non accade: si costruiscono cattedrali nel deserto, senza dotarle del personale necessario e adeguatamente pagato per farle esistere e fiorire. Questo dà luogo a centri culturali, riconvertiti con soldi pubblici, che faticano a costruire una programmazione continua e di qualità (a me viene in mente la Fabbrica del vapore di quando vivevo a Milano, per dirne una, ma non vivo più a Milano dal 2016 e non so quanto sia cambiata).

Le infrastrutture soft, ci dice O’Connor, sono altrettanto vitali. Significa investire nella formazione e nell’educazione dei lavoratori culturali, e nel sostegno continuo ai piccoli centri culturali locali, sia pubblici che privati.

Come far funzionare le infrastrutture culturali

Per rendere operativo questo paradigma, O’Connor propone 3 interventi chiave che dovrebbero guidare una nuova politica culturale guidata dall’idea di cultura come infrastruttura essenziale della società:

Qualsiasi politica culturale pubblica, nazionale o locale, deve partire da un audit delle infrastrutture culturali disponibili nello spazio urbano. Significa mappare l’ampiezza dei servizi culturali disponibili ai cittadini nei luoghi dove abitano. Questa prima azione deve rispondere alla seguente domanda: quali infrastrutture reputiamo necessarie per il consumo e la produzione di arte e cultura?

Rispondere a questa domanda significa dare una nuova definizione di industria culturale e creativa: non più appunto cultura come un insieme di settori industriali accomunati dalla messa a profitto del talento creativo individuale, ma cultura come infrastruttura che fornisce diversi servizi considerati “*essenziali*”. La lista di questi servizi intesi come infrastruttura culturale di per sé costituisce una nuova definizione di cosa siano le industrie creative e culturali. Invece di definire i settori economici, questo approccio definisce i servizi disponibili in un dato quartiere o città. L’audit dovrebbe fornirci una mappa di quali servizi sono accessibili in quale area, per poter poi prendere decisioni strategiche circa gli investimenti da fare per potenziare l’infrastruttura culturale di un determinato quartiere.

Ma cosa conta come servizio infrastrutturale di base secondo O’Connor?

Biblioteche, musei, teatri, spazi per le arti performative, teatri per la musica dal vivo, studi di registrazione, negozi di libri e musica, cinema, spazi di coworking, ma ovviamente c’è ampio margine di discussione su quale tipo di attività far rientrare nella lista dei servizi essenziali, e ogni paese o città potrà sviluppare diversi modelli adatti al contesto locale.

Una mappatura del genere dovrebbe poi essere comparata con la media nazionale delle infrastrutture disponibili, per poter investire in quelle aree geografiche che risultano avere una infrastruttura culturale sotto la media.

L'idea alla base di questa visione è quella che la presenza di una biblioteca o di un negozio di libri in un quartiere sia vitale quanto una farmacia o un ospedale. Così come la presenza delle farmacie in una città è sottoposta a regolamentazione in modo da garantire la capillarità, la stessa cosa dovrebbe valere per i servizi culturali di base. Laddove questi servizi non stanno economicamente in piedi da soli, perché ubicati in quartieri dove la propensione ai consumi culturali è molto bassa, questi servizi dovranno essere sostenuti con politiche pubbliche mirate. Così come la rete dei trasporti pubblici ha l'obbligo di raggiungere anche le zone più remote, che non garantiscono quindi un ritorno economico degli investimenti, anche biblioteche, musei, parchi e negozi di libri devono essere più equamente distribuiti sul territorio urbano.

O'Connor auspica poi una trasformazione nella composizione dei board, delle commissioni che attribuiscono i fondi per la cultura, in una direzione che favorisca maggiore partecipazione democratica da parte dei cittadini. Significherebbe dare ai cittadini non solo la possibilità di partecipare al consumo e alla produzione di cultura, ma inserirli attivamente nei processi decisionali e strategici delle politiche culturali, includere una rappresentanza civica nei board che allocano i fondi. Significherebbe anche trasformare radicalmente le competenze richieste per fare parte di questi board o commissioni: non più soltanto profili con una formazione manageriale, finanziaria ed economica della cultura, ma anche profili educati alla pratica culturale e all'utilizzo degli spazi culturali. Significherebbe, in sostanza, introdurre nei board i lavoratori della cultura e i cittadini che vivono gli spazi culturali nella loro dimensione quotidiana. O'Connor cita anche forme di budget partecipativo o civico, che sebbene abbiano una lunga storia nella gestione dei bilanci municipali, vengono di rado applicati alle politiche culturali.

Una trasformazione radicale degli investimenti in costruzione di spazi per la cultura. Invece di investire budget milionari nella creazione di creative hubs o nella conversione di enormi spazi industriali in mezzo al deserto, le risorse dovrebbero essere dirottate verso il sostegno ai tanti spazi locali già esistenti o alla creazione di spazi multifunzionali non giganti (di difficile sostenibilità nel lungo periodo, mi viene in mente l'esempio delle OGR a Torino), le risorse dovrebbero essere dirottate verso il sostegno ai tanti spazi locali già esistenti o alla creazione di spazi multifunzionali improntati a pratiche di "*adaptive reuse*", a un riuso adattivo di spazi esistenti. Significa pensare agli spazi culturali - dai musei, alle biblioteche, alle piccole librerie private - non solo come luoghi di consumo e produzione culturale, ma anche di rifugio per le comunità locali. Man mano che la crisi climatica s'inasprisce, le persone avranno sempre più bisogno di spazi pubblici dove rifugiarsi dal caldo, dalla mancanza di acqua, o dal freddo improvviso. Le biblioteche aperte di domenica, per esempio, fornirebbero ristoro alle persone che non hanno a disposizione una casa riscaldata. Se fossero sempre aperte anche ad agosto, invece, fornirebbero refrigerio ai cittadini rimasti in città. In UK l'urbanista e attivista Adam Greenfield ha proposto di convertire le 51.000 chiese dismesse attualmente esistenti nel Regno Unito in spazi pubblici multifunzionali per le comunità locali. Finanziare quindi un museo o una biblioteca, o supportare un bar o una libreria in un quartiere periferico significa fornire sì cultura, ma anche spazi per dissetarsi, riposare, ricaricare il cellulare senza dover ricorrere costantemente a pagare questi servizi.

In questo modo, sostiene O'Connor, si abbassano le spese necessarie per accedere a questi servizi. Aumentare i salari del lavoro creativo è necessario, ma se poi le attività culturali sono tutte privatizzate e a pagamento, l'aumento del salario è inutile e il consumo culturale rimane un'attività fortemente elitaria e diseguale.

Questo tentativo di O'Connor di riportare la cultura nel reame della costruzione di cittadinanza invece che in quello della produzione di valore economico può sembrare a tratti utopico, idealistico, ingenuo. Forse è perché ormai ci siamo abituati al "realismo capitalista" di cui parlava Mark Fisher. Diamo per scontato che sia impossibile cambiare rotta, che la cultura senza management va solo in bancarotta. Eppure il problema maggiore sta proprio nella testa di noi cittadini, non nei costi necessari a operare questo cambiamento. Chi ha detto che le attività culturali devono essere sostenibili economicamente? Secondo O'Connor, ci sono alcune attività fondamentali per la coesione sociale che non riusciranno mai ad essere sostenibili economicamente, a meno che non vengano supportate da qualche schema di finanziamento pubblico o no profit privato.

L'idea che la cultura debba ripagare sé stessa per esistere è, secondo O'Connor, un'aberrazione neoliberale. Se pensiamo agli investimenti pubblici nella sanità, almeno fino a pochi anni fa, non avremmo mai detto: bisogna tagliarli perché costano più di quello che ci fanno guadagnare. La salute pubblica è un bene comune riconosciuto da tutti (ok, non proprio da tutti, vedi Nick Farage in UK o i liberali in EU), per il quale siamo disposti ad andare in perdita, pur di garantire a tutti un equo accesso alla salute. La stessa cosa dovrebbe accadere per la cultura: va finanziata, anche se in perdita, perché nel lungo periodo impedisce che il tessuto sociale si disfi. Questo non significa, dice O'Connor, che la cultura dovrebbe essere tutta finanziata con soldi pubblici: rimane importante l'intervento di grandi e piccoli attori privati e del settore del no profit.

Ma se anche fossimo d'accordo con la proposta di immaginare la cultura come infrastruttura e non come settore industriale aggregato, come finanziare tutto questo?

L'autore non è molto entusiasta di soluzioni tipo il reddito universale di base (UBI) per sostenere il lavoro creativo, mentre preferisce il modello dell'UBS, cioè dei servizi universali di base: invece di dare a tutti uno stipendio, innalziamo la qualità e la presenza dei servizi di base e facilitiamone l'accesso universale, abbassando le spese che i lavoratori culturali, ma non solo loro, devono sostenere per riprodursi.

Ma a parte questa discussione sul come migliorare le condizioni economiche dei lavoratori culturali, nel libro manca una risposta strutturata a questa domanda, anche se una direzione si intravede nelle pagine conclusive, quando O'Connor cita la necessità del ritorno a politiche nazionali e comunitarie in economia (la tesi di Paolo Gerbaudo in *Il ritorno dello Stato*, Nottetempo 2022) e porta come esempio di questo ritorno il piano europeo verso la transizione energetica, noto come Green New Deal. O'Connor sostiene che avremmo bisogno di piani simili a quello per la transizione energetica, ma dedicati alla (ri)costruzione delle infrastrutture culturali. Questo significa un enorme incremento di fondi europei per la cultura, con un piano strategico che non miri a generare nuovi posti di lavoro (potrebbe accadere come effetto collaterale, ma non come obiettivo) e non vincoli l'erogazione di fondi al raggiungimento di target econometrici, ma che punti a creare e rafforzare un'infrastruttura di base dalla quale possa rifiorire un tessuto sociale dilaniato da strappi e ferite sempre più ampie. La cultura, quindi, come una rete sulla quale le piante rampicanti possono crescere ed espandersi.

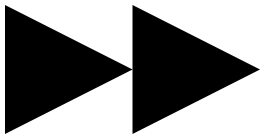
Per fare questo, però, occorre un'inversione a U delle politiche culturali degli ultimi 20 anni, serve convincere i politici a investire più soldi nella cultura, e a farlo senza vincolare i progetti culturali a un ROI (Return of Investment). Ma quale forza politica è disposta ad adottare questa visione della cultura e quanto è ampio il sostegno dei cittadini a questa visione? È sul piano della narrazione e del discorso pubblico, di quella che Gramsci chiamava egemonia, che si gioca la partita. Non la vedo come una partita che si può

vincere nei prossimi 5 anni, ma forse nel lungo-lunghissimo periodo, sì. Prima o poi tornerà di moda anche la social-democrazia.

Bibliografia:

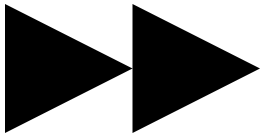
Gerbaudo, Paolo (2022). Controllare e proteggere. Il ritorno dello Stato. Italia: Nottetempo.

O'Connor, Justin (2024). Culture is Not an Industry: Reclaiming Art and Culture for the Common Good. Regno Unito: Manchester University Press.



Davide Carnevali

Ti posso dire quello a cui secondo me dovrebbe servire: a vivere meglio. Ma non credo che serva a questo, oggigiorno, così come la consideriamo e la trattiamo. E per l'uso che ne facciamo.



Serena Sinigaglia

A nutrire l'anima, come l'acqua e il cibo il corpo. Senza di essi, semplicemente, si muore.

Di Trap e Droga
Periferie, rigenerazione, gentrificazione

di Marianna d'Ovidio [Esperta in Studi Urbani]

Recentemente, ho partecipato a una tavola rotonda incentrata su Milano e il suo sviluppo insostenibile ed escludente. Durante la discussione, è emersa una provocazione significativa: "*Ricordiamoci che nelle periferie si produce la trap, ma c'è anche la droga.*"

Questo ci invita a riflettere sulla relazione tra periferie, cultura e rigenerazione urbana, un tema ampiamente dibattuto ma troppo complesso da affrontare se non si chiarisce anzitutto il significato delle parole coinvolte. È quindi necessario precisare i termini del discorso, non per fornire definizioni rigide e definitive, ma per delineare alcuni contorni semantici utili al nostro ragionamento.

Cominciamo da *periferia*. Partiamo dal presupposto che, per avere una periferia, deve esistere un centro. A differenza del centro, che è unico, le periferie sono molteplici. A differenza dello spazio geometrico euclideo da cui il concetto di periferia è preso in prestito (dal latino "peripheria" - circonferenza), la periferia di un centro può diventare essa stessa un centro, il territorio urbanizzato è un continuum di centri, zone semi-centrali, periferie, margini, ecc. Sappiamo bene che le città cambiano e, a differenza dei diamanti, una periferia non è per sempre, né è periferia in assoluto: può essere vissuta come tale a seconda delle esperienze personali. Per rendere ancora più complessa la questione, non è sufficiente definire una certa distanza dal centro per definire una periferia. Solo per fare un esempio, a 4 km (in linea d'aria) da piazza del Duomo a Milano ci sono il Parco Trotter, il quartiere Giambellino, il Portello. Tre mondi completamente differenti, con traiettorie, progetti, storie e abitanti molto diversi: un parco pubblico che ospita una scuola multiculturale in un quartiere in rapida gentrificazione; un quartiere popolare di case di edilizia residenziale pubblica; una ex zona fieristica divenuta in parte centro residenziale di lusso.

Per ragionare su cos'è periferia, è utile anche ragionare su cosa sia centro, dal momento che le periferie sono ciò che è lontano e/o completamente differente da esso. Anche la definizione di centro è complessa e difficilmente metterà d'accordo chi legge, ma, indipendentemente da come lo si definisca, è utile identificare come centro delle nostre città le aree interessate da due fenomeni: turismo e valorizzazione immobiliare. Ad esempio, dai grandi eventi agli aperitivi, gli sguardi su Milano o Roma sono rivolti verso quelle zone dove ci si diverte o si può generare più valore. Possiamo cominciare a identificare le periferie, quindi, come quei luoghi dove non c'è turismo né si genera particolare valorizzazione immobiliare: le periferie sono insomma le aree urbane che non interessano, che non sono sulle mappe del capitale finanziario internazionale né delle

classi medio-alte internazionali, i quartieri dove, per dirla con le parole del geografo marxista David Harvey, il capitale non si è (ancora) fissato. Si tratta di luoghi che non sono attraversati da flussi di turisti, ma che rimangono anche ai margini dei grandi eventi culturali, dei discorsi e, molto spesso, anche delle politiche sociali e urbane (Harvey 2018).

Lasciamo da parte per un attimo le periferie e parliamo di cultura. Qui il terreno è ancora più scivoloso e non mi addentrerò nella selva di definizioni della cultura offerte nell'ambito dell'antropologia, della sociologia, degli studi culturali e della filosofia. Ai fini di questo ragionamento, credo sia sufficiente indicare la cultura come quella sfera della società dove si producono modi di guardare il mondo, immaginari e significati condivisi. E dico "condivisi" perché la cultura è sempre contestuale, è espressione di un luogo e delle persone che lo abitano o lo attraversano. In termini concreti, mi riferisco a ogni tipo di manifestazione culturale con una dimensione pubblica proprio perché il tema della condivisione mi pare cruciale in questo ambito: spettacoli dal vivo, cinema, biblioteche o librerie, mostre; penso al locale con la musica dal vivo, ma anche ai rave, o ai workshop, ai laboratori aperti e condivisi; penso a tutte quelle produzioni incanalate nel digitale attraverso i social media, che costituiscono uno spazio sociale importante pari a quello fisico.

Il terreno della produzione culturale è anch'esso soggetto a processi simili a quelli che interessano i territori delle nostre città, con fenomeni di mercificazione molto forti e scarso interesse a produzioni "periferiche". La cultura, nel sistema contemporaneo di mercato, è diventata un asset finanziario, con forti investimenti globali su pochi sistemi culturali scelti in base al ritorno d'investimento: i grandi eventi musicali, una manciata di artisti nell'arte contemporanea, moda e design. Se guardiamo anche solo all'arte contemporanea, questa è sempre più intesa non tanto come sfera in cui si costruisce una parte importante dei significati collettivi e del modo di guardare il mondo, ma viene concepita come un settore cruciale di atterraggio della finanza internazionale, che porta, tra le altre cose, a un radicale processo di concentrazione del potere (economico e culturale) e quindi a un altrettanto evidente processo di polarizzazione tra artisti, intermediari, venditori, compratori e così via.

È quello che abbiamo osservato dalla prospettiva dell'Osservatorio sull'arte contemporanea a Milano[1], e cioè che l'ecosistema dell'arte contemporanea converge su due sottosistemi, distinti ma interconnessi: da un lato centri stabili e potenti, come le grandi fondazioni e le gallerie private, e dall'altro una serie di costellazioni di spazi indipendenti, meno potenti e con meno risorse economico-finanziarie. Le nostre ricerche evidenziano due punti: anzitutto che questi centri indipendenti sono una risorsa ricchissima di produzione artistica, con cui gli spazi più istituzionalizzati collaborano occasionalmente, ma in un rapporto spesso squilibrato; in secondo luogo che questi spazi entrano loro malgrado e a loro spese in un processo che potremmo chiamare, sulla scia dei lavori di Kern, gentrificazione della produzione culturale che si riverbera sulla città, sul valore della cultura che produce e sul valore del suo terreno (Kern 2022).

Ma la cultura è anche strumentalmente utilizzata per riposizionare le città nell'arena internazionale, ricostruirne l'immagine e, in sintesi, aumentare il valore del terreno. Nelle nostre città abbiamo infatti visto eventi culturali usati per attrarre turisti, musei e centri espositivi collocati strategicamente per rendere attraenti vecchi quartieri riqualificati o nuovi quartieri ricostruiti, eventi culturali diffusi per rilanciare centri urbani, e via dicendo, l'elenco può essere molto lungo.

Pensiamo, per esempio, a come è mutato lo spazio pubblico, inteso anche e soprattutto come lo spazio della sfera pubblica, sempre più utilizzato in maniera strumentale dalle

forze economiche globali. Le piazze ricoperte da tavolini per il consumo, il Pont Neuf a Parigi utilizzato da Louis Vuitton per una sfilata e chiuso ai parigini, le strade e i palazzi pubblici occupati da eventi privati e così via. Non stiamo parlando di trasformazioni radicali o di usi dello spazio della città che ne sconvolgono in maniera definitiva la natura, anzi, a prima vista possono essere anche eventi o situazioni che rendono più fruibile e più interessante lo spazio urbano per una (spesso ristretta) categoria di persone che vivono la città, e sicuramente sono eventi che portano anche risorse alle casse della città, ma questo avviene a spese della natura intrinseca dello spazio urbano, che diventa selettivo e non più universale, elitario e non più democratico, privato e non più pubblico.

Torniamo alle periferie e al connubio tra periferie e trap, lasciando fuori la droga, tema complesso che richiederebbe molto più spazio di quello che abbiamo a disposizione. Vorrei spendere invece due parole sulla trap, in quanto produzione culturale. La vasta letteratura sulla geografia della produzione musicale (si veda, ad esempio, il bel libro di Bottà sulla musica pop e i suoi legami con le città post industriali) sottolinea come spesso i luoghi ai margini dei centri siano terreni fertili per produzioni estremamente dirompenti, in grado anche di scardinare e strappare canoni e convenzioni culturali. Uno dei meccanismi cruciali di questa produzione, per lo meno nelle sue fasi generative ed embrionali, viene collegato al fatto che chi produce cultura nelle periferie spesso non ha nulla da perdere: non possiede molto, o ha poco da guadagnare e di conseguenza si muove in totale libertà, una libertà che si traduce in sperimentazione, in nuovi linguaggi, in nuove produzioni. Tuttavia, se vi è evidenza empirica che le produzioni culturali innovative tendono con più frequenza ad emergere in contesti marginali, vi è altrettanta evidenza che queste stesse produzioni vengano sottoposte al processo di mercificazione, di cooptazione e di estrazione del valore, che caratterizza il sistema economico contemporaneo e che abbiamo descritto più sopra con riferimento allo spazio urbano. Le produzioni culturali periferiche più innovative e più interessanti per il capitale, vengono incanalate in sistemi economici, portate al centro e impacchettate in prodotti commerciali da rivendere alle stesse periferie, in un processo di appropriazione del valore e dell'innovazione da parte del centro a spese della periferia, sradicando l'innovazione dal territorio che l'ha prodotta.

Ma a cosa serve la cultura nelle periferie? A generare nuove centralità, nel senso di cui abbiamo parlato più sopra, cioè spazi interessanti. E, quindi, la cultura è in grado di rendere interessanti le periferie. Basile Michel, geografo all'università CY Cergy di Parigi, parla di nuove centralità periferiche (Michel 2024), un concetto utile ed evocativo perché ci consente di guardare a flussi che atterranno sulle periferie lontani da quelli tipici del centro (quelli legati al grande capitale finanziario dei turisti e dei grattacieli), ma che si riferiscono più a un progressivo comparire delle periferie nelle mappe mentali delle persone come luoghi in cui avvengono cose e che vale la pena di frequentare. Aree urbane che grazie alla presenza di cultura condivisa diventano interessanti anche per persone che non necessariamente le abitano, che non necessariamente le conoscono bene, ma che cominciano a frequentarle e che in qualche modo se ne interessano. Le periferie si possono trasformare in luoghi attraversati e luoghi di cui ci si prende cura perché cambia anche la percezione delle periferie stesse. Non più periferie, trap e droga, ma quartieri dove succedono cose, aree urbane in cui andare, ma anche, e soprattutto, luoghi dove stare, non più i quartieri lontani o dai quali scappare.

Il secondo processo che vorrei evidenziare è strettamente connesso col primo e, in qualche modo, ne rappresenta il passaggio successivo. In estrema sintesi possiamo dire che la cultura ha la potenzialità di innescare un processo di rigenerazione urbana nelle periferie, nel momento in cui questi quartieri si riconnettono e si riallacciano alla città. La rigenerazione urbana su base culturale è un processo che avviene di norma in maniera

molto progressiva, con processi dal basso e dall'alto che si intrecciano ad altri meccanismi di trasformazione del quartiere. Come è stato detto molte volte (si veda in particolare il libro curato da Vicari e Moulaert del 2009), il nodo centrale è quello di creare una rigenerazione del tessuto urbano che ricuce le cesure tra la periferia e il resto della città creando una serie di scambi e movimenti tra aree della città. In altri termini, la rigenerazione urbana si crea nel momento in cui una periferia diventa parte integrante e integrata della città, attraverso l'attivazione delle risorse locali e la creazione di spazi per la vita collettiva in cui riallacciare i legami sociali, costruendo nuove opportunità per la valorizzazione delle diverse identità. È chiaro, quindi, che una vera rigenerazione urbana avviene solo se sono in primis gli abitanti a godere delle trasformazioni, e poi la città intera.

A questo punto sono necessarie alcune precisazioni, perché non possiamo permetterci uno sguardo ingenuo e celebrativo dei processi sociali, soprattutto rispetto a quelli che avvengono nelle nostre città, dato che lo spazio urbano rappresenta un forte richiamo da parte dei capitali finanziari internazionali.

Non basta qualche evento culturale per trasformare una periferia in un quartiere dall'alta qualità della vita, interessante e attrattivo. La cultura può e deve far parte di un processo di rigenerazione delle periferie che, tuttavia, deve avvenire all'interno di un contesto di trasformazione più ampio, portato avanti attraverso un set di politiche sociali costruite con attenzione, risorse necessarie e la volontà politica di cambiare le cose. La cultura è meravigliosa e indispensabile, così come lo sono le case, il lavoro, la salute, la sicurezza e le scuole.

In secondo luogo, è noto che nel momento in cui un luogo periferico diventa interessante compare il rischio di un processo di estrazione di valore, che spesso porta a fenomeni di gentrificazione. Non solo l'area diventa interessante per le persone e per gli abitanti ma lo diventa anche per il capitale, quello dei grattacieli e del turismo di cui parlavamo prima. Il capitale, soprattutto quello finanziario internazionale che è attratto dal valore delle città, non si prende cura delle persone, ma ha come obiettivo quello di estrarre e creare valore dai luoghi su cui atterra. Questo si traduce molto spesso in una dinamica di sostituzione degli abitanti: vengono espulsi quelli con poche risorse e vengono attratti residenti con molte risorse perché, nella logica del capitale, questi ultimi valgono di più e creano, di conseguenza, più valore. La sostituzione comincia dalle attività economiche, sociali e culturali. Il processo di gentrificazione è assai noto: i quartieri si trasformano, i prezzi aumentano e le persone con meno risorse non possono permettersi costi così elevati, lasciando il quartiere a nuove classi più abbienti, le case vengono ristrutturate o ricostruite e così via, in un processo che purtroppo ha caratterizzato gran parte della trasformazione avvenuta nelle nostre città.

Questo non significa però che per evitare il problema, cioè per contrastare la gentrificazione, dobbiamo astenerci dall'attivare processi di trasformazione; non significa che per evitare la gentrificazione dobbiamo avere quartieri degradati, con una bassa qualità della vita, poco interessanti e che non vogliamo frequentare: questa è una narrazione molto pericolosa perché ci fa anche pensare che l'unico strumento che abbiamo a disposizione per migliorare i quartieri delle nostre città sia la gentrificazione. Naturalmente non è così. Quello che si può fare è attivare un processo di rigenerazione nel senso presentato sopra e allo stesso tempo munirsi di anticorpi contro la gentrificazione.

Questi anticorpi sono noti ma difficili da attivare, se ne discute molto e in molte sedi, sia accademiche che legate all'attivismo e al city making. Tra i molti, vorrei citarne due che reputo essere i più importanti. Anzitutto, le alleanze: dobbiamo costruire reti e coalizioni

con ogni soggetto possibile, umano e non umano. Ciò significa allearsi con la natura dei nostri luoghi, con associazioni di vario tipo, allearsi con la cultura locale, con il patrimonio storico e la memoria, con le attività economiche, con quelle del volontariato e così via. Aprirsi e attivarsi, muoversi insieme verso una direzione comune, attivare la propria agency nella costruzione e nella resistenza del quartiere.

Il secondo tipo di antidoto ha a che vedere invece col governo della città. Per contrastare la gentrificazione e per una rigenerazione della città abbiamo bisogno di un governo che sia al servizio della città stessa e, quindi, al servizio dei suoi abitanti. Un governo che sia disposto a farsi avanti prendendosi anche le sue responsabilità, e che sia capace di regolare l'economia, cioè di dare (o chiedere) delle regole che frenino l'estrazione di valore dalla città, che la mettano al servizio dei cittadini, e non del capitale; un governo capace e volenteroso di opporsi alla forza del capitale finanziario e che non consideri il centro come ambito dei turisti e dei grattacieli, ma che consideri tutta la città come una città dei suoi abitanti. Vissuta e abitata da tutte le persone, in tutti i luoghi.

Note:

1
Bottà, G. (2020). Deindustrialisation And Popular Music. Rowman & Littlefield Publishers.

2
Harvey, D. (2018). Geografie del dominio. Ombre Corte.

3
Kern, L. (2022). La gentrificazione è inevitabile e altre bugie. Treccani.

4
Michel, B. (2024). Arts and culture in the city: Peripheral centrality, cultural vitality, and urban change in inner suburbs. Cities, 150, 104983. https://doi.org/10.1016/J.CITIES.2024.104983

5
Vicari Haddock, S., & Moulaert, F. (2009). Rigenerare la città: pratiche di innovazione sociale nelle città europee. Il mulino.

Bibliografia:

Basile, Michel. (2024). Arts and Culture in the City: Peripheral Centrality, Cultural Vitality, and Urban Change in Inner Suburbs. Cities, 150, 104983.

Bottà, Giacomo (2020). Deindustrialisation and Popular Music: Punk and ‘Post-Punk’ in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere; Rowman & Littlefield Publishers

Kern, Leslie (2022). Gentrification Is Inevitable and Other Lies; Between the Lines.

Harvey, David (2018). Marx e La Follia Del Capitale; Feltrinelli Editore.

Haddock, S. V.; Moulaert (2009) F. Rigenerare La Città: Pratiche Di Innovazione Sociale Nelle Città Europee; Il mulino.

Relazioni e connessioni
La cultura come fonte di nutrimento

di Giovanna Brambilla [Storica dell'arte]

1.

Esiste un testo vibrante, scomodo, capace di minare le nostre certezze, pubblicato nel 1961 eppure ancora valido, a firma di Susan Sontag, che ha come titolo *Sullo stile*, che prosegue una riflessione avviata con il saggio *Contro l'interpretazione*. Parola per parola, riga per riga, questa intellettuale statunitense ci mette sotto scacco nelle nostre nebulose considerazioni sull'arte, e su come le opere e i portati dell'umana capacità di creare possano e debbano toccarci o darci da pensare. Come ha scritto Bertram Niessen in questo volume, l'eterna domanda "*a cosa serve la cultura*" tiene insieme metaforicamente il bastone e la carota, miraggi e sfruttamenti, in un eterno cammino. Dopo avere attaccato il pensiero binario che vuole separare, dopo l'età dell'innocenza, il contenuto, per farne oggetto di chirurgiche interpretazioni, la Sontag ci indica una possibile via: *"Più volte ho definito metaforicamente l'opera d'arte come una forma di nutrimento. Certo, lasciarsi coinvolgere da essa comporta un'esperienza di distacco dal mondo. Ma l'opera d'arte è, di per sé, anche un oggetto vibrante, magico ed esemplare che, in un modo o nell'altro, ci restituisce al mondo. […] Dal punto di vista dell'artista è l'oggettivazione di un atto di volontà; da quello dello spettatore, è la creazione di uno scenario immaginario per la volontà*"[1].

Ponte inattaccabile tra l'artista e la sua visione del mondo, comunque declinata, l'opera vive di tempo necessario alla sua nascita e di "*esposizione*" all'altro, senza il quale sarebbe pietra, tela, luce, input. Fare di un'opera, allora, uno "*scenario immaginario per la volontà*" non è un passo traditore o malcerto, non ha a che vedere con un generico "*mi ritorna in mente*" buttato lì come in un gioco di associazioni mentali, ma si configura come una legittima staffetta di pensieri e significati che l'opera, nel suo essere potenzialmente un innesco, scatena o genera, creando un riverbero capace di illuminare tutti gli attori di questo dialogo.

2.

Vorrei, allora, proporre due sentieri, a mio parere replicabili in modo generativo, che hanno consentito di mettere a confronto, faccia a faccia, ragazzi e ragazze, tra i 16 e i 24 anni, in un contesto espositivo di grande suggestione e, contemporaneamente, di nessuna dispersione, per vedere in quale misura il ponte tra la creazione e lo sguardo poteva essere teso, e riusciva soprattutto a reggersi in modo saldo.

Il riferimento è all'ex Oratorio di San Lupo, luogo iconico di Bergamo, che ha avuto in passato sia una funzione cimiteriale sia un utilizzo come luogo di raccoglimento e preghiera, alla metà del Settecento, per la Congregazione dei Giovani Figliuoli; in seguito agli editti napoleonici si era poi trovato in stato di abbandono. Affidato dalla Diocesi di Bergamo alla Fondazione Adriano Bernareggi è diventato dal 2007 sede privilegiata di esposizioni, spesso site specific, di arte contemporanea, che ne hanno fatto emergere la vera vocazione culturale.

3.

Un luogo non è uguale all'altro, né una mostra lo può essere; l'elemento che fa di San Lupo, senza alcun dubbio, uno spazio capace di generare emozione è la relazione ingannevole tra esterno e interno: quella che, in una stretta arteria di un borgo, appare essere, per i pochi che la notano, una neoclassica facciata a tempio, una volta varcata la soglia si apre su un invaso terra cielo con tre ordini di matronei: un teatro, con un altare al posto del palcoscenico. Qui si sono succedute, nel tempo, le scelte espositive, curate da Giuliano Zanchi, direttore scientifico della Fondazione Bernareggi, che è partito dalla considerazione che "*L'Arte ha certo smesso di essere esaltazione mimetica di una visione edulcorata della realtà, mettendosi in posizione di sentinella delle contraddizioni che la abitano, ma spesso a prezzo di un nichilismo che mette con le spalle al muro e lascia senza parole. Negli esercizi di alleanza che San Lupo ha ospitato grazie al lavoro degli artisti ha preso forma l'intenzione di ritrovarsi, attraverso l'arte, in un punto in cui una meditazione sulla vita, sull'uomo e sulla realtà, può avvenire nel perimetro delle sue risonanze umanistiche*"[2]. San Lupo, per questi due progetti, è stato messo a disposizione con aperture dedicate, senza alcun onere economico, grazie al supporto della Fondazione Bernareggi.

Nella mostra *Amici, Artisti, Superstar*, curata da Zanchi, sono presenti dodici artisti e artiste, un numero che pone subito il tema spesso ignorato della misura. Cultura di qualità, si dice spesso, ma serve anche una quantità non soffocante per avvicinare all'arte ragazze e ragazzi: l'esperienza mi ha insegnato che accumulazione di oggetti e di informazioni impediscono un'osservazione reale e un dialogo profondo con i contesti culturali. Il mio riferimento a una mostra d'arte contemporanea si può applicare anche a una collezione demo-etno-antropologica, a un museo della scienza o della tecnica, o altro, fatta salva una ragionata individuazione degli elementi esposti su cui fissare l'attenzione e organizzare il processo riflessivo.

Qui, quindi, a parità di setting e opere, sono stati condotti due percorsi rivolti a ragazzi che, partendo dall'opera, hanno stimolato le persone coinvolte ad attivare delle connessioni tra il pensiero di artisti e artiste e il proprio contesto di vita, di esperienze, di speranze e anche di frustrazioni.

Il primo progetto ha coinvolto 392 studentesse e studenti di III, IV e V superiore, iscritti all'ITC Turistico Statale Vittorio Emanuele II di Bergamo. Secondo una pratica consolidata da due anni, partita come idea pilota e poi messa a tema, abbiamo accompagnato le classi ad esplorare il luogo, ci siamo fatti mediatori delle opere esposte, raccontandole, sollecitando domande, aprendo finestre di riflessione, e poi abbiamo chiesto, nell'ambito delle attività di educazione civica, di comporre dei testi che incrociassero opere, esperienze biografiche, e testi fondanti come la Costituzione e l'Agenda 2030. Tutti hanno potuto avvalersi delle schede storico critiche in quanto, proprio a San Lupo, ho dato l'avvio lo scorso anno ad un percorso di formazione rivolto a mediatrici e mediatori umanistici, attivi nel campo della giustizia riparativa; ne è nato un testo, reso disponibile open access[3], che documenta gli step che hanno portato a questa pratica, le ragioni del legame tra opere e percorsi riparativi, che racconta le opere e contiene le valutazioni delle mediatrici e dei mediatori umanistici che hanno avviato percorsi riparativi collegandosi ai lavori esposti.

Visione diretta, quindi, materiale a corredo per portare avanti il confronto, e tempo. Molto tempo. L'idea di somministrare verifiche subito dopo le visite ai musei è forse uno strumento di silenzioso sadismo in voga tutt'ora, che rende le esplorazioni dei luoghi della cultura delle occasioni meramente valutative, impedendo di vivere l'incontro con l'arte come un'occasione vivace, curiosa, libera da logiche prestazionali. Come invocava il poeta Peter Handke, sarebbe bello che ci fosse stato un Dio della lentezza. Serve tempo per dialogare con le opere – Ettore Guatelli infatti diceva che un museo non si visita, perché non è malato. Scegliamo allora verbi che evochino una partecipazione – guardiamo alle opere domandandoci quale ci racconta meglio, come la nostra vita ci si rispecchia e come può essere un faro per illuminare anche le bussole etiche dell'umano. Ognuno ha avuto quindici giorni per consegnare il proprio testo, con la libertà anche di confrontarsi con altri, parenti, amici, persone più grandi, perché l'educazione civica è questione di relazione, di confronto, anche di dibattito, e il lavoro poteva nascere anche da una condivisione con questi referenti.

Ne sono nati dei testi di varia qualità, ovviamente, alcuni magari prevedibili, altri spiazzanti, alcuni che sono scivolati sulla superficie della vita, altri che hanno messo a nudo, nella riservatezza della correzione, ferite, luoghi di vulnerabilità esposti alle fatiche dell'esistenza, coscienza affinata sulla sostenibilità, impegno silenzioso per arginare le derive omofobe e razziste. Un universo di cui, da docenti, c'è certamente da andare fieri. Nulla a che vedere con le macchie di Rorschach, o con voli pindarici, ma riflessioni serrate e coerenti, che hanno consentito a studentesse e studenti di capire alcuni punti fondamentali di un dialogo attivo con la cultura: l'ascolto, perché ogni artista dedica tempo a progettare, creare, mettere al mondo un'opera, e in questo merita rispetto e merita che non ci esprima senza prima avere fatto spazio a una comprensione reale. In secondo luogo la capacità di arginare le secche di un'osservazione passiva, perché poter scegliere cosa colpiva di più porta a comprendere e argomentare. Infine la creazione di un ecosistema interpretativo in cui ha spazio anche un'acquisizione delle leggi e degli obiettivi di sviluppo sostenibile che non hanno più il suono di litanie mandate a memoria ma di coordinate importanti nell'ottica di uno sguardo a volo d'uccello che esca dal proprio microcosmo.

Il secondo progetto, che si è snodato tra i mesi di aprile e maggio 2024, sempre nell'Oratorio di San Lupo, ne ha fatto il teatro di una serie di incontri del progetto regionale "*Gioco di Squadra 4*" per l'inclusione sociale delle persone (minori e adulti) sottoposte a provvedimenti dell'autorità giudiziaria, principalmente, per i minori, con la misura penale della messa alla prova, che prevede la sospensione del processo con percorsi educativi che, all'esito positivo, portano all'estinzione del reato[4]. Per questo

progetto regionale ho pensato a una proposta laboratoriale, coinvolgendo anche il fotografo Federico Casu e la regista e attrice di teatro Chiara Magri, che prevede tre momenti legati al guardare dentro di sé e al raccontarsi. La prima fase, con me, è avvenuta a contatto con l'arte; la seconda, con Federico Casu, in corso, si sta avvalendo della Street photography; la terza, con Chiara Magri, lavorerà sull'espressione attraverso il teatro, con una progressione elaborata con cura.

A parità di contesto espositivo, quindi, grazie alla suggestione del luogo, alla contrapposizione architettonica e percettiva di interno ed esterno, si è avuto lo spunto proprio per lavorare su come ciò che pensiamo di cogliere a un primo sguardo poi contraddica le impressioni affrettate, spingendoci a metterci in ascolto e a prendere tempo. Siamo passati così alle opere dell'interno, raccontandole, privilegiando degli aspetti chiave che potessero avere presa, chiamare un coinvolgimento diretto. Il gruppo di cinque ragazzi, di età e percorsi scolastici e lavorativi differenti, aveva poca o nulla familiarità con l'arte, soprattutto con quella contemporanea che ha però il vantaggio di usare un alfabeto spesso riconosciuto come affine. Il tema del pensare prima di fare, tipico della poetica di ogni artista, quello della necessità di una relazione tra opere e persone, che va a ricadere a cascata sulla necessità di costruire relazioni positive con chi è altro da noi, il tema del limite – imposto dalla committenza, dallo spazio, dalla tecnica – vissuto con come frustrazione ma come opportunità, così come la scelta di esporre che, per l'artista, significa esporsi, e quindi accettare una certa vulnerabilità, allo sguardo e ai commenti dei visitatori, sono stati alcuni degli aspetti su cui si è lavorato di più, anche grazie alla presenza e alla collaborazione esperta di Francesco Pandolfi, educatore che coordinava e conosceva bene il gruppo, visto che lo segue nell'intero percorso della messa alla prova.

Anche qui, dialogando, appuntando pensieri, stimolando i ragazzi a tirare fuori le loro riflessioni, con l'obiettivo di accompagnarli a scegliere un'opera in cui vedere riflessi se stessi e la loro scelta di aderire alla messa alla prova – una procedura giuridica che può attivarsi solo con l'ammissione di colpevolezza – è iniziato un lavoro di scavo a volte non semplice, non per le competenze del gruppo ma per le questioni che era necessario affrontare con rigore e onestà; tutto ciò, lentamente, ha preso forma in una serie di testi. Ognuno ne ha scritto uno, creando un ponte tra la propria vita e l'opportunità di riprenderla in mano, da una parte, e l'intento e il pensiero dell'artista, dall'altra parte.

Come si chiude il cerchio? Con la restituzione alla collettività, in quanto il foglio che raccoglie questi scritti, accompagnati dalle immagini delle opere da cui essi hanno preso spunto, verranno messi a disposizione di chi entrerà a San Lupo, non solo per proporre una lettura inedita, ma anche per dare vita a una narrazione che illumina un luogo della cultura con una sua funzione non solo culturale ma anche sociale, etica, a beneficio della collettività.

Spero queste proposte riescano a incuriosire chi lavora con gli adolescenti – educatrici ed educatori professionali, docenti, mediatori museali – e invogliare a sperimentare nuove modalità di fruizione della cultura. Una delle testimonianze che sono emerse più spesso, in entrambi questi percorsi, grazie ai feedback di chi ha partecipato, è che nessuno pensava che l'opera potesse essere vissuta a doppio senso, ovvero non come un oggetto inanimato da studiare e conoscere, ma anche come un dispositivo interrogante e interrogabile, che aiuta a farsi domande su di sé, a guardarsi, e a diventare anche interlocutore attivo di un dialogo che carica l'opera di un significato nuovo, non in competizione con la sua origine, il suo senso, la sua percezione estetica, ma a completamento, certo soggettivo, ma non per questo meno prezioso. A questa scoperta si è accompagnato, anche qui in entrambi i gruppi, un ringraziamento per il tempo dedicatogli. Era necessario avere pause, silenzi, possibilità di ritornare sui propri

passi, di guardare con la mediazione di un sapere esterno ma anche di poter osservare in autonomia.

Spazi a dimensione umana, opere rigorosamente scelte, tempi lunghi, abbandono dell'ottica prestazionale, incoraggiamento della creatività accompagnata alle maglie rigorose del pensiero: non credo che queste siano condizioni difficili da creare. Quando mi chiedo "a cosa serve la cultura", se guardo all'esperienza di una cultura che accompagna ragazzi e ragazze a confrontarsi con il pensiero complesso, a trovare strade diverse da quelle che abitualmente percorrono, orientandosi al percorso e non al risultato, e se leggo brani come quello che allego, la risposta che mi do è che serve a scrivere, a pensare, e anche a crescere così.

Note:

1
Susan Sontag, Contro l'interpretazione e altri saggi, Milano, nottetempo, 2022, pp. 50 e 54.

2
G. Zanchi, Prefazione, in Opere di Conciliazione. Arte e mediazione umanistica in museo, a cura di G. Brambilla, Milano Vita e Pensiero, 2023, p. 10. Giuliano Zanchi, prete di Bergamo dal 1993, licenziato in Teologia fondamentale presso la Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale, è direttore della «Rivista del Clero Italiano» e docente di Teologia presso l'Università Cattolica di Milano. A Bergamo è stato direttore del Museo Diocesano (2008-2019) e ora è direttore scientifico della Fondazione Adriano Bernareggi. Membro del comitato di redazione della rivista «Arte Cristiana», si occupa di temi ai confini tra estetica e teologia.

3
Opere di Conciliazione. Arte e mediazione umanistica in museo, a cura di G. Brambilla, Milano Vita e Pensiero, 2023.

4
Il progetto fa parte del Programma Regionale Fondo Sociale Europeo Plus 2021-2027 Priorità 3 - Inclusione Sociale - Progetto Gioco Di Squadra 4, Id 4505341 – Cup E11b23000190007 - Area Penale Minori.

Voci per un teatro accessibile
L'esperienza e il racconto di Spazio Kor

di Flavia Dalila D'Amico [Studiosa e curatrice delle arti performative]

in dialogo con Chiara Bersani, Giulia Traversi, Giorgia Ohanesian Nardin, Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello, Diana Anselmo, Elia Covolan, Francesca Cortese, Alice Delorenzi

Allora io supplico
Che non smetta mai il suono della pioggia
Che sia sempre l'attrito ad alimentarmi
Che ci sia chiarezza e non distinzione
Che io non abbia più bisogno di sentirmi creduta per sentirmi presente
Che ardore e pazienza non si estinguano vicendevolmente
Come non si annientano l'acqua e il fuoco che mi compongono
e non sto parlando di opposti

Queste parole, tratte da Anahit, spettacolo di Giorgia Ohanesian Nardin, ci conducono per risonanza al cuore di questo articolo, dedicato alle forme di accessibilità sperimentate a Spazio Kor, un teatro della città di Asti gestito dall'Associazione CRAFT con la direzione organizzativa di Fabiana Sacco e artistica dell'autrice Chiara Bersani e della drammaturga Giulia Traversi. È qui che *Anahit* ha debuttato a Marzo 2024, nell'ambito della stagione Music Non Stop, la prima interamente accessibile per comunità sorde, cieche e neurodivergenti. Anahit nella tradizione armena pagana è la divinità custode dell'acqua e di tutto ciò che è fluido. Continua a essere celebrata in Armenia e nelle diaspore ogni 24 Luglio nella giornata del Vardavar, ricorrenza durante la quale le persone si regalano acqua e rose in segno di buona sorte e tutte le strade delle città vengono lavate da secchiate d'acqua. La performance di Giorgia Ohanesian Nardin guarda alla relazione tra sedimenti e detriti, geografie inscritte nel corpo, alla vibrazione come metodo mediante un formato ad appunti che oscilla tra parola, movimento e paesaggio sonoro. Una stratificazione di piani, assonanze e riverberi che sono stati resi accessibili a diverse soggettività attraverso le esperienze di disabilità degli artisti e artiste

dell'associazione Al.di.Qua Artists che operano in continuo dialogo e verifica con le comunità di riferimento di Asti, a configurare una sorta di grande laboratorio di co-design.

Le pratiche generative condotte in questo bacino sperimentale interrogano ciò che consideriamo cultura e i sistemi di credenze in cui si articolano meccanismi di esclusione e privilegi che scandiscono di volta in volta chi ha il permesso di accedervi o meno e, come le secchiate d'acqua del Vardavar, sciolgono detriti e attriti sugli stereotipi legati al termine accessibilità. Nel corso di questo anno ho avuto il piacere di approfondire per cheFare il metodo messo a punto a Spazio Kor per reinventare l'immaginario del potere, garantire una maggiore pluralità alla platea che si stringe attorno al teatro e ripensare il sistema abilista in cui viviamo. Qui prende forma un dialogo con figure legate a diverso titolo a Spazio Kor: le co-direttrici artistiche Chiara Bersani e Giulia Traversi; l'artista Giorgia Ohanesian Nardin; Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello, Diana Anselmo e Elia Covolan dell'associazione Al.di.Qua Artists; Francesca Cortese, Responsabile Accessibilità e Pubblici di Associazione CRAFT, e Alice Delorenzi, Vicepresidente.

FDD: Cosa significa rendere accessibile uno spettacolo come *Anahit*?

Giorgia Ohanesian Nardin: Lavorando con Elia Covolan di Al.di.Qua Artists, abbiamo capito che rendere accessibile Anahit a persone neurodivergenti fosse complesso, perché è una performance che non segue una narrazione lineare, ma procede per risonanze e associazioni. Per me è stato importante lavorare con lui perché mi ha permesso di guardare al cuore del lavoro e restituirlo attraverso modalità che non sono le mie. Il kit realizzato, che adesso circuiterà insieme al lavoro, contiene ad esempio degli approfondimenti sui riferimenti teorici o immaginifici da cui sono partita che, anche se non collimano sulla scena, aiutano ad entrarvi maggiormente. Questo processo mi ha concesso di operare una grande sintesi di contenuti del lavoro, mantenendone il tono stratificato e consentendomi di metterne in luce le dinamiche e le traiettorie. Rispetto all'audiodescrizione, fruita in cuffia dalla comunità cieca e non, è stato sorprendente trovare una corrispondenza davvero puntuale con il timbro dello spettacolo, che è evocativo e non dichiarativo e perciò non facilmente traducibile a parole. Ma Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino hanno avuto il merito di riuscirci.

FDD: Facciamo un passo indietro per capire da dove sia nata l'idea di Spazio Kor di affidare la direzione artistica a Chiara Bersani e Giulia Traversi e avventurarsi in questo viaggio

Alice Delorenzi: l'incontro con Chiara Bersani e Giulia Traversi è avvenuto nel 2020 quando abbiamo ospitato lo spettacolo Gentle Unicorn della Bersani. In quel periodo ci trovavamo a dover immaginare una nuova direzione artistica per lo spazio. L'incontro con Chiara e Giulia è stato folgorante e abbiamo subito intuito una possibile collaborazione. Da tempo nutrivamo il desiderio di trasformare il nostro spazio in un luogo di cura, dove le persone potessero trovare benessere. La loro direzione ci ha permesso di esplorare nuovi linguaggi artistici contemporanei, multidisciplinari e di sperimentare l'accessibilità degli spettacoli. Siamo stati in grado di sviluppare nuove forme di interazione con il pubblico e di rendere gli spettacoli più permeabili. Siamo grati per questa opportunità e per il contributo che hanno dato al nostro Spazio.

FDD: Quali sono stati i risultati in termini di accessibilità in questi tre anni, quali le sfide, quali le criticità ancora da risolvere?

Francesca Cortese: I primi due anni con la co-la direzione di Chiara Bersani e Giulia Traversi sono stati fondamentali per verificare quali strumenti e azioni potessero concretamente promuovere l'accessibilità di un pubblico più ampio e delle persone con disabilità e per capire cosa significasse realmente sviluppare un approccio integrato all'accessibilità, sia dal punto di vista dell'organizzazione interna del personale, sia da quello del dialogo, dell'interazione e della richiesta agli artisti ospiti in stagione. Ad oggi, sono stati realizzati 16 spettacoli accessibili con 35 azioni di accessibilità sperimentate e 13 incontri post-spettacolo con i pubblici. Gli artisti coinvolti sono stati 38, gli enti partner 13 e i consulenti e collaboratori 8. Complessivamente sono 126 gli spettatori con disabilità che hanno preso parte alle sperimentazioni.

Inoltre sono state definite di alcune linee guida: rispettare il linguaggio estetico e poetico dell'opera; utilizzare le parole e le immagini dell'autore nello sviluppo di diversi percorsi di accesso; pensare a pratiche di accessibilità che possono essere attraenti anche per un pubblico che non ha disabilità, ma è semplicemente meno abituato ad alcuni particolari linguaggi artistici; e, per ultimo, fornire all'artista ospite un piccolo "kit accessibilità" da allegare al portfolio, utilizzabile in altri spazi e teatri.

Rispetto alle criticità, posso dire che non è facile aprire un dialogo con un nuovo pubblico che è stato emarginato ed escluso dalla partecipazione alle arti per molto tempo. Richiede un lungo processo di cura e di costruzione di una fiducia fiducia che va coltivata nel tempo. Ecco perché abbiamo scelto un approccio trasparente, indicando quando è possibile "intervenire" su una performance e quando non è possibile rendere piacevole lo spettacolo. Ora, iniziamo a progettare dall'idea che non tutti gli spettacoli possono essere resi godibili oltreché accessibili e che la cura è un tema che deve prendere in considerazione molti punti di vista: per esempio quello del pubblico che vuole vedere nuovi linguaggi artistici, ma anche quello degli spettatori con disabilità che desiderano vedere opere accessibili, e poi del pubblico che preferisce vedere prosa e di quello che ricerca la danza contemporanea.

FDD: Facciamo degli esempi per capire come operano i diversi referenti di Al.di.Qua Artists per rispondere alla complessità di mantenere fedeltà all'estetica delle opere e contemporaneamente “decodificarla” sulla base delle esigenze specifiche delle comunità interessate. Iniziamo da Diana Anselmo, referente per la comunità Sorda. Qual è il tuo lavoro a Spazio Kor?

Diana Anselmo: Si tratta di curare l'accessibilità del pubblico Sordo, occupandosi di quella che chiamiamo messa in accessibilità dello spettacolo. Parlo di "messa in accessibilità" perché la quasi totalità degli spettacoli non inizia con un impianto drammaturgico già dichiaratamente antiabilista, e nei casi di direzioni artistiche che si pongano la questione della diversificazione di chi accede al teatro occorre rivolgersi a professionistə che si occupino di traslare lo spettacolo in una forma accessibile. Questo è anche quello che faccio io. Sono un performer e artista visivo Sordo, membro co-fondatore di Al.Di.Qua., e accessibility manager. Per quest'ultima professione mi impegno a far sì che lo spettacolo sia fruibile ad un pubblico segnante, perciò curo l'adattamento dello spettacolo con la presenza di interpreti LIS - laddove la performance abbia del testo.

Un esempio all'interno di Spazio Kor è stato *Abracadabra* di Irene Serini, spettacolo per quattro performer tradotto da due interpreti LIS. In questo caso, come anche negli altri, il

procedimento consiste non solo nel servire un servizio di interpretariato di qualità e curarne la traduzione, ma anche nell'entrare in dialogo con l'artista/autrice per trovare la forma che meglio coniughi estetica del lavoro e presenza di interpreti; evitando così l'effetto "stampella" di qualcosa di denaturato appiccicato ai bordi della scena. Ogni spettacolo richiede un ripensamento ad hoc, e i gradi di interazione dei corpi dei performer con i corpi delle interpreti LIS anch'esse sul palco variano per natura dello spettacolo e per disponibilità d'interesse dell'artista.

Va anche detto che benché ogni spettacolo possa potenzialmente essere reso accessibile, non sempre è il caso di percorrere questa strada. Se per esempio abbiamo davanti uno spettacolo che per sua natura drammaturgica richiede lunghi bui in scena, la LIS avrebbe un compromesso faticoso perché bisognerebbe trovare il modo di illuminare le interpreti senza che questo denaturi il lavoro. Pertanto è necessaria a monte una scelta dell'accessibility manager su ciò che ha senso rendere accessibile, così da evitare al pubblico Sordo un'esperienza frustrante. Va da sé che spettacoli che già prevedono la LIS giocando in maniera bimodale con le lingue sono decisamente più apprezzati dalla comunità Sorda, anche se la richiesta di fondo è solo una: più spettacoli fatti da Sordi. Questo è stato il caso della performance *You Have to Be Deaf to Understand*, di cui firmo la regia, spettacolo con tre performer Sordə. In quell'occasione il pubblico Sordo non solo era appagato dell'esperienza, ma ha anche detto che per moltə di loro fosse la prima volta a teatro.

FDD: Qual è invece il lavoro pensato per la comunità neurodivergente curato da Elia Covolan?

Elia Covolan: Per mettere in accessibilità gli spettacoli per il pubblico neurodivergente intervengo in due momenti: durante il primo creo dei materiali di supporto che abbiamo chiamato “kit” e nel secondo sono presente allo spettacolo come persona di riferimento, creando dei momenti di incontro, approfondimento e supporto durante tutti i momenti che ruotano intorno alla visione.

Per la creazione del kit, dopo aver scelto lo spettacolo e visionato i materiali, comincio a spacchettarlo: da un lato valuto quali aspetti potrebbero essere pericolosi, problematici o iperstimolanti per il pubblico e lo comunico con dei warning sia nel testo che di persona. Nel corso del 2023 ho sviluppato un set di icone che attualmente viene utilizzato per comunicare tali aspetti a tutto il pubblico, non soltanto quello neurodivergente. Un esempio è la presenza delle luci stroboscopiche o lampeggianti o la presenza della macchina del fumo (utilizzata ad esempio in maniera ingente nello spettacolo *L’isola di Bouvet* di Marco D’Agostin).

Dall’altro traduco in linguaggio semplificato i concetti ed i passaggi più ostici, di modo che la visione possa essere più fruibile. Lavoro, inoltre, su degli approfondimenti per dare maggiore contesto allo spettacolo. Alcuni esempi possono essere la rete di nastro adesivo presente a terra durante lo spettacolo di Eva Geatti “*La vaga grazia*” che ho trasposto e raccontato nel dettaglio all'interno del kit, fornendo una mappa di lettura ed interpretazione visiva e testuale dello spettacolo, oppure alcuni approfondimenti sull’Armenia o su Santa Teresa D’Avila per lo spettacolo Anahit di Giorgia Ohanesian Nardin. È importante ricordare che questo percorso viene svolto in stretta collaborazione con l’artista, e che è la disponibilità dell* stess* a fare la differenza.

La grafica del kit è costruita per essere accessibile sia al pubblico neurodivergente che a quello con ipovisione. Anche la presenza dal vivo è un aspetto fondamentale del mio lavoro, in quanto permette alle persone neurodivergenti di avere un riferimento in loco

che conosce non soltanto lo spettacolo ma anche il luogo e gli spazi attrezzati come "più sicuri" e permette di tenere il gruppo lontano dai momenti più a rischio di saturazione oltre ad approfondire insieme gli aspetti più interessanti dello stesso. Durante lo spettacolo *Trespass – Tales of the unexpected* di Marta Olivieri ho collaborato alla costruzione di uno spazio in scena dedicato appositamente al pubblico neurodivergente. Il riscontro da parte dei e delle partecipanti neurodivergenti è stato molto positivo, in quanto si sono sentit* inclus* e hanno viste tenute in considerazione le proprie necessità per una fruizione non sfinente o stressante.

FDD : Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino, voi ricercate modalità poetiche di incontro tra pubblici ciechi e ipovedenti e la danza. C'è uno spettacolo particolarmente emblematico per comprendere il vostro metodo a Spazio Kor?

Comuniello - *Guarino: Trespass di Marta Olivieri* è riuscito a integrarsi creando un'altra performance, *Trespass – Tales of the unexpected* in cui l'utilizzo della descrizione diventa parte drammaturgica del lavoro, necessaria e udibile sia dal pubblico cieco e ipovedente che vedente. Non è quindi una cosa in più o un servizio per il pubblico cieco ma materiale artistico intrinseco al lavoro stesso. In *La vaga grazia* di Eva Geatti è stata creata per la prima volta una mappa tattile della scena e abbiamo creato un lavoro che non segue sempre i tempi visivi della performance. Essendo uno spettacolo molto astratto e basato su regole nascoste al pubblico, il pubblico cieco che ascolta l'audiodescrizione ha molte più informazioni del pubblico vedente: sa i nomi dei performer con una descrizione che si mescola alla loro biografia, gli vengono svelate gradualmente tutte le regole del gioco, conosce il nome degli spazi scenici (che ritrova nella mappa con una legenda) usati solo internamente dai performer. Il risultato finale è stato apprezzato dalle persone cieche ma molte persone vedenti che hanno ascoltato la descrizione hanno trovato un appoggio alla visione e apprezzato maggiormente il lavoro di Geatti. Per questo motivo è stato proposto, in altre date successive, anche al pubblico vedente (facoltativamente): è successo ad esempio a Invisible cities e Bassano del Grappa.

FDD: Chiara Bersani e Giulia Traversi, da dove nasce la decisione di creare una stagione interamente accessibile?

Bersani - Traversi: Più che una decisione è stato un desiderio. Quando abbiamo iniziato a lavorare insieme, più o meno dieci anni fa, quasi nessuno era attentə alle questioni dell'accessibilità o anche solo propositivə nel pensare al teatro e alla danza come luoghi di incontro tra comunità, tra persone diverse che partono da un assunto: il valore unico e meraviglioso del proprio corpo. Da manager e artistə abbiamo cercato di sensibilizzare le strutture che programmavano i lavori della nostra compagnia, così quando ci è arrivata la proposta di co-dirigere Spazio Kor è stato un processo naturale quello di pensare e sperare che Asti potesse essere la città per la sperimentazione. Sappiamo che c'è un pubblico con disabilità che è stato per secoli fuori dal teatro, ora è il momento in cui essere presenti, insieme.

FDD: Quali sono i principi fondamentali che vi siete date e quali invece le criticità?

Potremmo rispondere dicendo che principi e criticità sono la stessa cosa per noi. Come punto di partenza abbiamo deciso che queste stagioni sono processi di ricerca e di sperimentazione, di nuove esperienze, dunque le criticità – gli errori (anche se non amiamo questa parola) fanno parte del percorso che ci porterà, chi lo sa quando, alla piena accessibilità di ogni appuntamento culturale. L'ascolto reciproco tra noi, la comunità della città e del mondo dello spettacolo è il cardine, potremmo dire il perno del nostro fare. Uno degli aspetti più complessi è però sicuramente quello delle risorse economiche: ne servono molte di più, anche banalmente per gli strumenti tecnici, come le radioline – audioguide per la descrizione degli spettacoli per pubblico cieco e ipovedente. È possibile pensare a nuovi dispositivi? Come e in che modo? Ci piacerebbe implementare i processi di traduzione in LIS degli spettacoli per pubblico sordo con più attori o performer in scena. Questo lavoro però ha dei tempi lunghi, di riflessione condivisa e di tentativi, e se non è supportato dalle giuste sovvenzioni economiche rischia di dover sempre essere limitato. Allo stesso tempo crediamo che sia importante fare formazione, uno degli aspetti più complessi è stato il dialogo con alcuni artisti. Non tutti sono disposti a cambiare, modificare, riscrivere in alcune parti il proprio lavoro artistico per renderlo accessibile. Ci siamo chieste dunque se, nel momento della creazione, sia possibile per gli artisti avere consapevolezza rispetto all'accessibilità del proprio lavoro, allo stesso tempo non vogliamo limitare la creatività o la genialità di un'idea artistica. È però stimolante poterne parlare e provare a trovare delle soluzioni che mettano d'accordo tutt3.

FDD : Quali sono i desideri per il futuro?

Sono speranze! Di non essere le uniche curatrici o Spazio Kor l'unico luogo di cultura che fa dell'accessibilità un metodo di lavoro e di pratica quotidiana. Ci piacerebbe anche poter vedere più artisti con disabilità nelle stagioni dei grandi teatri, come quelli Nazionali, o nei centri di produzione di teatro e danza. Speriamo di poter essere delle facilitatrici e dei punti di riferimento. Continueremo a promuovere e diffondere quello che facciamo con dedizione, passione e un po' di follia: non si può fare una rivoluzione senza rischiare, tentare, questa è la rivoluzione per un diritto, quello dell'accesso al mondo umano, emotivo, politico della cultura. Ci piacerebbe vedere i centri di produzione mobilitarsi per comprendere cosa significhi creare uno spettacolo accessibile, quali sono le domande in campo e come l'accessibilità possa diventare anche un ulteriore mezzo di ricerca ed espressione artistica. Vorremmo assistere ad un processo collettivo di educazione, formazione e sensibilizzazione all'accessibilità come parte integrante di un'opera e quindi qualcosa su cui ci si interroga dal giorno zero della sala prove. Questo va ovviamente affrontato con intelligenza ed elasticità, non con postura impositiva e castratante. Vorremmo anche assistere all'accendersi di un dibattito su questi temi. Vorremmo che sempre più persone ed enti si rendessero conto che il tema riguarda tutte e tutti e pertanto contribuissero alla creazione di una tavola di confronto e discussione semi permanente. Vorremmo borse di studio, sostegni universitari. A costo di spingerci fino all'utopico, il tema dell'accessibilità è così ampio e articolato che deve restare continuamente in movimento. Non verranno mai raggiunte soluzioni definitive e pertanto o si resta nello studio e nel dibattito costante o il rischio di cronicizzare strategie, che diventano così destinate a invecchiare presto, diventa molto alto.

P.S. Le declinazioni di genere nel testo rispettano le scelte di ciascuna delle persone intervistate.

Uno spazio di desiderio
A te cosa piace leggere?

di Federica Verona [Architetta e Urbanista]

È estate – e all'interno di un cortile, parte di un fatiscente caseggiato di edilizia popolare della periferia ovest milanese – si sta svolgendo uno spettacolo teatrale. Lo spettacolo porta tra la gente le storie ironiche e anche drammatiche di quattro anziani che si ritrovano in balera a capodanno. Il linguaggio è semplice e le storie raccontate potenzialmente vicine ad un abitante di una casa popolare. Ma il pubblico non è composto per la maggioranza da abitanti. Gli abitanti di quel caseggiato non scendono, stanno alla finestra, nascosti dietro alle tende, oppure attraversano il cortile frettolosamente con il cellulare in mano, interrogandosi sul perché sia necessario il teatro più di un intervento strutturale che migliori le loro case.
Portare la cultura nei territori densi di complessità, che sia questa in forma di teatro, arte, poesia, musica non è mai facile, anzi è cosa molto complessa e anche ambiziosa che ha a che vedere con il fatto che la cultura, come la intendiamo noi privilegiati che possiamo permetterci di rimanere aggiornati accedendo a programmi, festival, cinema, concerti e iniziative di livello, è inaccessibile alle persone più povere, italiane o straniere che siano e che vivono forti complessità sociali. A partire dal fatto che, per la nostra società, essere poveri spesso è una colpa.
Di certo, in questa disparità gioca un ruolo importante la questione geografica: il divario Nord-Sud rimane ancora marcato. Le regioni settentrionali mostrano tassi di partecipazione culturale molto più elevati rispetto al Sud e alle Isole.
Poi conta anche il titolo di studio, chi possiede un livello d'istruzione superiore o universitario partecipa significativamente di più ad attività culturali rispetto a chi ha livelli di scolarizzazione più bassi. I giovani tra i 18 e i 34 anni sono i più attivi culturalmente, ma la fascia over 60 mostra un interesse crescente per alcune forme di cultura come musei e teatri.

Il reddito, inoltre, è uno dei fattori principali che determina l'accesso a cinema, concerti, mostre e altri eventi culturali da cui rimangono escluse le famiglie a basso reddito: circa il 60% delle famiglie con difficoltà economiche non può infatti permettersi attività culturali. Nelle zone rurali, come nelle periferie profonde delle città, vi è una notevole mancanza di infrastrutture e servizi culturali adeguati, soprattutto nel Sud Italia.
A questo si aggiunge la questione legata agli immigrati e alle minoranze: nonostante alcune iniziative di integrazione culturale, la partecipazione delle comunità migranti resta bassa, spesso a causa di barriere linguistiche ed economiche.
E non aiuta l'aumento dei prezzi dei biglietti di cinema, teatri e musei, che è un deterrente per molti. Nonostante la crescita delle offerte culturali online, l'accesso è limitato per alcune fasce di popolazione che non dispongono di dispositivi o connessioni adeguate. Infine le attività scolastiche extracurriculari legate alla cultura (visite a musei, spettacoli teatrali) sono ridotte, in particolare nelle scuole di periferia.
Molte sono le iniziative, anche promosse dalle amministrazioni stesse, che vengono incentivate nelle pieghe delle città, non c'è dubbio. Ci sono bandi – purtroppo molto rigidi e con linee guida molto precise – per incentivarle, il rischio però è che attraggano pubblici altri che non vengono da quelle parti di città e che, date le complessità di quei bandi, favoriscano strutture culturali consolidate invece di promuovere realtà minori e meno strutturate dal punto di vista formale, anche se più capaci di aggregare comunità territoriali. D'altra parte, tante sono anche le realtà dal basso: associazioni, reti, organizzazioni che sempre più faticano a stare nel territorio. In città come Milano ad esempio, dove il costo della vita è molto alto a fronte di stipendi sempre uguali, le realtà underground nate nelle periferie per promuovere cultura dal basso sono costrette a chiudere oppure, per rientrare dei debiti per ristrutturazioni o per co-finanziamenti anticipati e sostenere costi fissi, ad alzare i prezzi di bevande e cibo, di fatto escludendo parte della popolazione per cui quelle realtà si sono costituite.
A questo si aggiunge il fatto che tanti di quei centri sociali che mantenevano un'offerta più popolare sono stati chiusi, invece di diventare parte di un progetto culturale diffuso, coraggioso e riconosciuto, come accade ad esempio in posti come Rotterdam o Berlino dove gli spazi occupati possono diventare luoghi di risorsa per biennali d'arte, residenze d'artista, concerti.
D'altra parte, per costruire un scena culturale adatta a tutti, non solo per chi ha il privilegio di poterla vivere, serve porsi delle questioni anche politiche, oltre che sociali. Cesare Moreno, maestro di strada con base a San Giovanni Barra (periferia napoletana ai piedi del Vesuvio), da anni lavora per costruire un'alternativa alla scuola, fuori dalla scuola, e rispetto a questo ha un pensiero molto lucido. Lui sostiene che la periferia si riferisca solo a se stessa. E che ci sia un nucleo di piccola e media borghesia che si è arrogata il diritto di parlare a nome della città e lo ha fatto con le canzoni, con la letteratura, il cinema.

Il problema fondamentale della periferia, secondo il suo pensiero, è quello di non avere voce propria nella scena pubblica e di stare in quella scena solo per le cose negative. "Pensa se la borghesia stesse sulla scena pubblica tutte le volte che uno ammazza la moglie o la picchia, tutte le volte che va in galera perché ha rubato, tutte le volte che sta sotto inchiesta. Se noi parlassimo della borghesia solo quando fa cose negative la borghesia risulterebbe senza voce. Invece viceversa la borghesia parla perché scrive le poesie, fa le mostre d'arte, fa le sculture, fa le canzoni".

Quello delle periferie, in sostanza, è secondo lui un problema narrativo. Se la periferia potesse, attraverso i suoi strumenti, le proprie capacità e il proprio linguaggio riprendere voce, anche l'offerta culturale sarebbe più equamente redistribuita.

La scuola ha un ruolo fondamentale. Sempre Moreno sostiene che l'idea di molti insegnanti o dirigenti che la periferia possa diventare importante nella misura in cui riesce ad imitare i ricchi è profondamente sbagliata. La sua riflessione è importante perché dobbiamo interrogarci sui linguaggi che, senza volerlo, rischiamo di imporre pensando che, siccome sono i nostri, sono quelli giusti. Pensando che quei format vadano bene ovunque, colonizzando. Dimenticandoci che una parte sociale meno agiata diventa importante nel momento in cui è capace di parlare di sé, affermando il proprio sguardo, la propria visione, il proprio linguaggio e i propri mezzi. Anche quando quei mezzi sono come TikTok, sono i mezzi più democratici da osservare.
Avremmo inoltre un grande bisogno di attivare spazi di formazione diffusi, dove mettere a disposizione competenze, strumenti, attivare scambi semplici e umani basati su un'idea diversa di "scuola popolare", creando dinamiche di scambio tra il dentro e il fuori, attivando la vita tra le case incoraggiando talenti, passioni e desideri.
E forse dovremmo iniziare da un gesto molto semplice, facendo un po' come Mario Soldati, che alle feste di paese si metteva a distribuire libri discutendo con donne e uomini di età differenti, e rivolgeva loro una semplice domanda: "a te cosa piace leggere?".

È solo così che la cultura può tornare ad essere una grande azione libera e politica, al di fuori da regole, capace di vivere anche oltre gli spazi istituzionali. Tornando ad essere uno spazio di desiderio per tutti, dalla portinaia all'avvocato.

Marco Mancuso

La cultura è un processo, un dispositivo, nel passato e oggi ancor di più oggi, funzionale a comprendere la complessità del mondo e della società nella quale viviamo. Se ampia, inclusiva, scevra da influenze intellettuali specifiche, lontana da nicchie omogenee di pensiero, da condizionamenti, politici e sociali, sempre più invisibili, se quindi coltivata in modo libero, è un importantissimo sistema di conoscenza e un altrettanto importante motore di cambiamento.

Biografie

Bertram Maria Niessen

Presidente e Direttore Scientifico di *che*Fare, di cui è stato tra i fondatori nel 2012. Come ricercatore, progettista, docente, autore e advisor si occupa di come la cultura trasforma lo stato delle cose. I temi principali di cui si interessa sono la città, la progettazione culturale, le politiche e l'economia della cultura, le forme culturali collaborative, il rapporto tra cultura e tecnologia. Lo fa al crocevia tra discipline diverse: sociologia urbana, metodologia, cultural studies, scienze della comunicazione, arte elettronica. Al cuore di tutto c'è un forte interesse per l'intersezione tra cultura, tecnologia e società, e la convinzione che ci sia bisogno di nuove forme di azione sociale e politica. È stato tra i fondatori del premio cheFare (2012-2014), nel 2014 ne ha seguito la mutazione in agenzia di trasformazione culturale e oggi si occupa dello sviluppo delle sue diverse branche: progettazione culturale, curatela di incontri dal vivo, processi collaborativi on-line e off-line, empowerment di organizzazioni culturali dal basso, advisory per le istituzioni. Il suo ultimo libro è Abitare il Vortice. Come le città hanno perduto il senso e come fare per ritrovarlo (UTET 2023).

Ivan Carozzi

Ivan Carozzi è stato caporedattore di Linus e ha lavorato per la tv. Ha scritto per diversi quotidiani e periodici. È autore di "Figli delle stelle" (Baldini e Castoldi, 2014), "Macao" (Feltrinelli digital, 2012), "Teneri violenti" (Einaudi Stile Libero, 2016) e "L'età della tigre" (Il Saggiatore, 2019).

Elena C. Patacchini

Drammaturga, autrice ed esperta di comunicazione. Si dedica per oltre un decennio alla creazione e all'implementazione di strategie di comunicazione nei settori dell'innovazione sociale e culturale e in campo artistico (in particolare, musica e teatro). Segue progetti in tutta Italia e in Europa. Ha pubblicato racconti per la collana Compagnia Extra della casa editrice Quodlibet e per altri editori italiani. Nel 2018 pubblica il suo primo romanzo "52 hertz – Manuale d'istruzioni per anima danneggiata". Laureata in Economia e diplomata Autore Teatrale alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi di Milano.

Alberto Cossu

Esperto in sociologia dei media e cultura digitale, ricerca e insegna presso la School of Arts, Media and Communication dell'Università di Leicester, dove dirige il Master in Digital Media

& Society. La sua attività accademica ha esplorato le intersezioni tra arte e attivismo, le economie creative urbane e, più recentemente, le culture digitali della cripto-finanza. È autore della monografia Autonomous Art Institutions: Art Disrupting the Creative City (Rowman and Littlefield, 2022). Ha pubblicato su riviste internazionali come Social Media + Society, European Journal of Cultural Studies, Sexualities, International Journal of Cultural Policy, e riviste italiane quali Sociologia del Lavoro e Sociologia Culturale. Collabora con istituzioni accademiche e culturali in Europa e coordina progetti interdisciplinari su questi temi. È anche Senior Fellow presso l'Institute for Digital Culture dell'Università di Leicester dove sta conducendo studi sulle nuove culture digitali 'sensoriali'.

Ippolita

Siamo un gruppo di ricerca indipendente e interdisciplinare e ci occupiamo di tecnologie digitali e filosofia della tecnica. I nostri libri sono diffusi in modo trasversale: dalle comunità hacker alle aule universitarie. Proponiamo laboratori, formazione, incontri di critica della rete, hacking del sé e autodifesa digitale per i centri antiviolenza, accademie, giornalisti, l'accompagnamento psicologico, gruppi di affinità e persone curiose.

Tiziano Bonini

Tiziano Bonini (PhD in Media, Comunicazione e Sfera pubblica nel 2008, Università di Siena) è professore associato in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università di Siena. Si occupa di radio, social media, cultura digitale ed economia politica delle piattaforme digitali.

Il suo ultimo libro è Algorithms of Resistance. The Everyday Fight against Platform Power (MIT Press), con Emiliano Treré. Pubblica regolarmente per riviste internazionali di media studies (come: Media, Culture & Society; European Journal of Communication; The Radio Journal; European Journal of Cultural Studies, Information, Communication & Society). Ha pubblicato libri sulla radio (Radio Audiences and Participation in the Age of Network Society, Routledge, 2015, La Radio nella rete, Costa & Nolan 2005; Vedi alla voce Radio Popolare, Garzanti ed. 2006 (con Ferrentino e Gattuso); La Radio in Italia, Carocci 2013;) e su media e globalizzazione (Così lontano, così vicino. Tattiche mediali per abitare lo spazio, Ombre Corte, 2010). Ha iniziato a fare radio da studente all'Università di Siena. Tra il 2004 e il 2019 ha lavorato per Radio Svizzera Italiana, Radio2 Rai, Radio24, Radio3 Rai.

Marianna d'Ovidio

Esperta in Studi Urbani, fa ricerca e insegna al Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'università di Milano-Bicocca, dove è anche membro del dottorato URBEUR. I suoi interessi di ricerca riguardano l'economia della cultura, la creatività, l'innovazione sociale e culturale, in particolare la loro interazione con le trasformazioni urbane e lo sviluppo locale delle città. Ha pubblicato su riviste internazionali e italiane, tra cui City, Culture and Society, Rassegna Italiana di Sociologia, Sociologia Urbana e Rurale, Sociologica, Territorio ed è autrice del libro The creative city does not exist, Milano: Ledizioni, 2016. È coinvolta nella ricerca CICERONE, finanziata nell'ambito del programma H2020 dell'EU, focalizzata sullo studio delle imprese culturali e delle loro reti di produzione del valore.

Giovanna Brambilla

Storica dell'arte, esperta in educazione e mediazione del patrimonio culturale, lavora con particolare cura sulle tematiche dell'accesso e dell'inclusione nei musei e alla relazione con i visitatori, con il pubblico potenziale e il non pubblico. Già Responsabile dei Servizi Educativi della GAMeC di Bergamo, attualmente si occupa di Progetti Territoriali e Audience Development presso la Direzione regionale Musei Lombardia. Attualmente è docente del Master "Economia e Management dei Beni Culturali", della Business School de Il Sole24Ore, del Master "Servizi Educativi per il patrimonio artistico, dei musei storici e di arti visive", dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, e docente di Iconologia all'Accademia di Belle Arti di Siracusa. Socia ICOM, tra i suoi interessi di ricerca ci sono gli intrecci tra arte e società, letti attraverso le immagini. La relazione tra musei e pubblici è stata affrontata nel saggio "Soggetti Smarriti. Il museo alla prova del visitatore", Editrice Bibliografica, Milano, 2021. Ai temi della relazione tra iconografia, religione e società sono invece dedicate due recenti pubblicazioni: "Inferni. Parole e immagini di un'umanità al confine", EDB, Bologna, 2020, e "Mettere al mondo il mondo. Immagini per una rinascita", Vita & Pensiero, Milano, 2021.

Flavia Dalila D'Amico

Studiosa e curatrice nel campo delle arti performative. I suoi interessi di ricerca si rivolgono alle intersezioni tra corpi, soggettività politiche e tecnologie nell'ambito delle arti performative. Nel 2022 ha pubblicato il volume Lost in Translation. Le disabilità in scena (Bulzoni Editore) che indaga la relazione tra le disabilità e il teatro. Fa parte dell'associazione Al. Di. Qua. Artists e cura la comunicazione di ORBITA| Spellbound Centro Nazionale di Produzione della Danza.

Federica Verona

Dal 2004 svolge attività di ricerca, come architetta e urbanista, nell'ambito delle tematiche relative al disagio abitativo. Attraverso la diretta esperienza sul campo, le interviste e la mappatura elabora progetti e riflessioni sul territorio e le popolazioni che lo abitano. Dapprima studiando lo spazio urbano usato dalla popolazione homeless sul territorio milanese, con la ricerca relativa alla popolazione rom che abita le baraccopoli poi, e con la progettazione per dodici centri di prima accoglienza notturna, si avvicina alla conoscenza delle difficoltà delle popolazioni immigrate e non solo italiane.