



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Economia Sociale, Cultura e Sviluppo di Comunità

I festival e il volontariato culturale

a cura di
Silvia Sacchetti, Matteo Gaudiello e Marco Di Stasio

Atti della Tavola Rotonda - 25 ottobre 2024



DIPARTIMENTO DI SOCIOLOGIA E RICERCA SOCIALE

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale

Economia Sociale, Cultura e Sviluppo di Comunità

I festival e il volontariato culturale

a cura di
Silvia Sacchetti, Matteo Gaudiello e Marco Di Stasio

Atti della Tavola Rotonda - 25 ottobre 2024



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**

Pubblicato da

Università degli Studi di Trento

Via Calepina, 14 - 38122 Trento - Italia

casaeditrice@unitn.it

Quaderni del Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale (Online)

<https://teseo.unitn.it/quaderni-dsrs>

www.sociologia.unitn.it/quaderni

Comitato scientifico-editoriale:

Paolo Boccagni

Emanuela Bozzini

Andrea Mubi Brighenti

Natalia Magnani

Katia Pilati

Progetto grafico e impaginazione: Paola Capuana

Segreteria di redazione: quaderni.dsrs@unitn.it

Quaderni del Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale (Online), n. 10

Copyright © 2025 le autrici / gli autori

Prima edizione: 2025

ISSN 2465-0161

ISBN 978-88-5541-136-3

[Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Sommario

1. Gli eventi culturali come organizzazioni di comunità. Vitalità, partecipazione e bene comune nei festival del Trentino	5
<i>di Silvia Sacchetti</i>	
2. Il festival Contavalle in Val di Cembra	21
<i>di Tommaso Pasquini</i>	
3. Ennesimo Film Festival	23
<i>di Federico Ferrari</i>	
4. Il Cantiere Internazionale d'Arte e il programma educativo Orchestra in Classe a Montepulciano	27
<i>di Lorenzo Bui</i>	
5. Istruzione musicale e uguaglianza. Valutazione di impatto del programma educativo Orchestra in Classe a Montepulciano	31
<i>di Luca Piccoli</i>	
6. Festival come luoghi di innovazione	39
<i>di Lorenzo Mizzau</i>	
7. Il RAM film festival - Rovereto, Archeologia, Memorie	49
<i>di Alessandra Cattoi</i>	
8. Volontariato culturale come connettore sociale	53
<i>di Mario Diani</i>	
9. La funzione delle compagnie non professionistiche in Trentino. Osservazioni e spunti di riflessione	59
<i>di Gino Tarter</i>	
10. Volontariato culturale: diritti del pubblico e dell* artist*	63
<i>di Chiara Chiappa</i>	
11. Attivazione degli spazi e delle menti. Il caso di una dismissione militare creativa con nuove destinazioni d'uso a fini sociali e culturali in una zona rurale dell'Alto Adige	65
<i>di Federica Viganò</i>	

12. Economia sociale e beni relazionali	71
<i>di Andrea Salustri</i>	
13. Il ruolo delle reti nella gestione delle risorse culturali: il caso dei Cammini Escursionistici	75
<i>di Matteo Gaudiello</i>	
14. Conclusioni sulla tavola rotonda	79
<i>di Claudio Martinelli</i>	

Indice figure

Figura 1: Il continuum della vitalità su cui possono essere posizionate le attività culturali. .	7
Figura 2: Maturità e rinnovamento dei festival.	10
Figura 3: Chi e quali valori di riferimento controllano gli indirizzi dei festival.	12
Figura 4: Hans Werner Henze con i giovani e le giovani di Montepulciano, 1980	27
Figura 5: Impatto dell'OIC sulla probabilità di aver frequentato l'università per livello di istruzione dei genitori	35
Figura 6: Impatto dell'OIC sulla probabilità di aver frequentato l'università per classe di reddito.	35
Figura 7: La rete della società civile creata dagli associati ai circoli culturali	54
Figura 8: La rete della società civile creata dagli associati ai cori	54
Figura 9: La rete della società civile creata dagli associati alle compagnie del teatro amatoriale.	55
Figura 10: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai circoli	56
Figura 11: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai cori	56
Figura 12: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai teatri amatoriali.	57
Figura 13: Il Cammino Naturale dei Parchi e le Aree Protette attraversate	76
Figura 14: Locandina dell'evento.	86

Indice tabelle

Tabella 1: I festival (campione)	10
Tabella 2: "Perifericità" e "periferizzazione" dei festival.	14
Tabella 3: Si ritiene che il festival crei dei benefici per il territorio e la comunità locale, in termini di: (Esprima per ciascuna affermazione un valore da 1 "per nulla" a 5 "molto").	16
Tabella 4: Differenze nelle medie	34

Economia Sociale, Cultura e Sviluppo di Comunità. I festival e il volontariato culturale¹

Atti della tavola rotonda, 25 ottobre 2024

a cura di

Silvia Sacchetti, Matteo Gaudiello, Marco Di Stasio

Abstract

Il focus dell'evento è il ruolo dei festival e del volontariato culturale come possibili strumenti di sviluppo per i territori e le comunità locali. L'analisi approfondisce il valore dei festival come imprese di comunità, interrogandosi sulla loro capacità di attenuare le disparità centro-periferia, favorendo l'accesso alla cultura, la connettività, la creazione di beni relazionali, il coinvolgimento delle persone nell'identificazione dei bisogni e di obiettivi di sviluppo desiderabili. Questi fattori rendono i festival e il volontariato culturale catalizzatori di "vitalità" delle persone e dei territori, nonché di innovazione sociale, capaci di stimolare forme di partecipazione culturale e di sostenibilità sociale che passano anche dalla società civile. La pubblicazione si articola in due parti, raccogliendo contributi di accademici, operatori culturali e amministratori pubblici che hanno contribuito alla tavola rotonda il 25 ottobre 2024. Tutte le presentazioni della giornata di lavori sono disponibili a questo indirizzo: <https://vitalita-culturale-trentino.soc.unitn.it/festival-culturali/risultati-di-ricerca/>

The focus of the event is the role of festivals and cultural volunteering as potential tools for the development of local areas and communities. The analysis explores the value of festivals as community enterprises, questioning their ability to reduce center-periphery disparities by promoting access to culture, connectivity, the creation of relational goods, and the involvement of people in identifying needs and desirable development goals. These factors make festivals and cultural volunteering catalysts of "vitality" for people and territories, as well as of social innovation, capable of fostering forms of cultural participation and social sustainability that also involve civil society. The publication is divided into two parts, bringing together contributions from academics, cultural practitioners, and public administrators who took part in the round table on October 25, 2024. All the presentations from the day's proceedings are available at this address: <https://vitalita-culturale-trentino.soc.unitn.it/festival-culturali/risultati-di-ricerca/>

Keywords: Festival culturali; Volontariato culturale; Sviluppo di comunità; Economia sociale; Vitalità culturale. Cultural festivals; Cultural volunteering; Community development; Social economy; Cultural vitality.

Ringraziamenti: Si ringraziano il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'Università di Trento per aver ospitato l'evento e la Segreteria di Dipartimento per il supporto amministrativo.

1 Questa raccolta di interventi nasce nell'ambito del progetto di ricerca sostenuto dalla Fondazione Caritro sul ruolo delle organizzazioni culturali e dei festival artistici nello sviluppo di comunità, coordinato dalla professoressa Silvia Sacchetti, presso il Dipartimento di Sociologia e ricerca sociale dell'Università di Trento. Si inserisce nell'ambito del programma di ricerca sulla vitalità culturale condotta dalla professoressa Sacchetti. Maggiori informazioni sono disponibili qui: <https://vitalita-culturale-trentino.soc.unitn.it/>. Gli interventi rientrano nelle attività di tavola rotonda sostenute da Unicità, nell'ambito del programma Trento, Capitale Europea del Volontariato. Rientra inoltre nei seguenti progetti di rilevanza nazionale: sMarT cities CHallenges and opportunities: a participatory approach to the design of sustainable, creative and connected cities (MATCHA) (2022ZCM5MY) – CUPE53D23010490006, PRIN 2022; NextGenerationEU; Interconnected Northeast Innovation Ecosystem (iNEST), ECS000043, CUP E63C22001030007, UE – NextGenerationEU.

Inoltre, ringraziamo Fondazione Caritro e Unicità per il finanziamento del progetto di ricerca e dell'evento. Infine, un ringraziamento a tutti e tutte coloro che hanno partecipato e contribuito con i loro interventi, arricchendo il dibattito sul tema dell'Economia sociale nel contesto culturale.

Lorenzo Bui, Montepulciano (SI). Dal 2012 Coordinatore generale della Fondazione Cantiere Internazionale d'Arte, è responsabile della direzione amministrativa, del fundraising e della gestione organizzativa degli eventi culturali. Dal 2024 ricopre la carica di Assessore esterno del Comune di Montepulciano con deleghe all'Ambiente, Transizione ecologica, personale, protezione civile e raccolta fondi. È inoltre direttore di produzione e coordinatore dei volontari nel Live Rock Festival di Acquaviva, Siena.

Alessandra Cattoi, Rovereto (TN). Storica e giornalista, ha maturato esperienza nella comunicazione scientifica e nella gestione istituzionale. Ha lavorato nel Senato della Repubblica e come assessora a Roma, occupandosi di servizi scolastici e politiche comunitarie. Dopo esperienze internazionali a Parigi e presso UPMC, ha collaborato con *Ansa*, *Il Sole 24 Ore* e *L'Espresso*. Dal 2017 lavora con la Fondazione Museo Civico di Rovereto, dirigendo la Rassegna internazionale del Cinema Archeologico e promuovendo collaborazioni culturali. E' direttrice della Fondazione Museo Civico di Rovereto.

Chiara Chiappa, Fondazione Centro Studi DOC (VR). Presidente della Fondazione Centro Studi Doc dal 2018, dove promuove ricerca e formazione nel settore del lavoro, con particolare focus sulla cooperazione, l'arte e la cultura. È socia fondatrice di STEA per la sicurezza sul lavoro nel settore artistico e culturale. Inoltre, ha ricoperto ruoli di responsabilità in Legacoop Cultura, occupandosi di lavoro e contratti nel settore dello spettacolo. È anche attivamente coinvolta in progetti di formazione e innovazione nelle imprese culturali e creative.

Marco Di Stasio, Università di Trento (TN). Studente del corso di laurea magistrale in Sociologia e Ricerca Sociale presso l'Università di Trento. Fa parte dell'unità di ricerca CIVES (Istituzioni Economiche e Bene Comune) e svolge attività di assistente di ricerca nel progetto Vitalità culturale in Trentino, finanziato dalla Fondazione Caritro. Il progetto analizza la presenza e il ruolo dei festival culturali sul territorio provinciale, con l'obiettivo di ricostruirne la struttura organizzativa, il contesto di riferimento e l'impatto sociale, inteso come creazione di spazi di capacitazione, attivazione di reti e forme di compartecipazione. L'attività di ricerca integra metodologie qualitative e quantitative.

Mario Diani, Università di Trento (TN). Ordinario di Sociologia a Trento dal 2001. Ha insegnato anche alla University of Strathclyde in Glasgow (1996-2001) e alla Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (2010-2012). I suoi studi sull'azione collettiva e le reti sociali sono apparsi presso case editrici come Cambridge University Press e Oxford University Press e riviste come *American Sociological Review*, *American Journal of Sociology* e *Social Networks*.

Federico Ferrari, Modena (MO). Giornalista, laureato in Scienze Storiche, si è occupato di comunicazione istituzionale e politica per diversi Enti tra cui Provincia di Reggio Emilia, Fondazione ex Campo Fossoli, Fondazione E35. Docente di cinema, concentra la sua ricerca sull'educazione all'immagine in ambito giovanile, ha collaborato con numerosi Istituti scolastici di ogni ordine e grado e con le Università di Modena e Reggio Emilia, Università di Parma e Università Cattolica di Milano. Ha fondato Ennesimo Film Festival e dato vita a Ennesimo Academy (www.ennesimoacademy.it). Ricopre oggi il ruolo di Assessore alla Cultura nel Comune di Sassuolo.

Matteo Gaudiello, Università di Trento (TN). Dottorando presso l'Università degli Studi di Trento, dove sta perseguendo un corso di Dottorato in "Sustainability: Economics, Environment, Management and Society". Ha svolto il Servizio Civile presso il Parco Regionale dei Castelli Romani (Regione Lazio), durante il quale ha avuto modo di lavorare sui cammini escursionistici e sulle loro potenzialità in ambito di sviluppo ambientale, economico e sociale. Il suo progetto di dottorato ha lo scopo di approfondire questi aspetti, cercando di coniugare nella ricerca gli aspetti di sostenibilità con le dinamiche di management e di rete tra stakeholders. (matteo.gaudiello@unitn.it)

Claudio Martinelli, Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda (TN). Laureato in Sociologia, si è occupato del settore delle attività culturali (musei, biblioteche, spettacolo, scuole musicali, associazionismo culturale) come funzionario prima e come dirigente poi della Provincia autonoma di Trento. Attualmente ricopre la carica di Presidente del Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda e Presidente della società consortile Clio servizi per la cultura e il territorio.

Lorenzo Mizzau, Università di Genova (GE). PhD in Management presso l'Università di Bologna, è professore associato di Organizzazione Aziendale presso il Dipartimento di Economia dell'Università di Genova. Precedentemente è stato ricercatore presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha progettato e insegnato Urban Cultural Studies nel master MaTAM (Methods and Topics for Arts Management). Ha svolto periodi di ricerca post-dottorale all'Università Ca' Foscari di Venezia e all'Università di Modena e Reggio Emilia studiando l'organizzazione locale nell'audiovisivo e i fattori geografici nelle carriere creative. Collabora dal 2013 con diversi master in gestione dell'arte e della cultura, tra cui il Double Master's Degree in Management of Cultural Assets and Activities (ESCP Europe-Paris e Ca' Foscari) e il MSc in Luxury; Creative Industries di Excelia Business School (Francia). Dal 2020 è corresponding chair della Standing Track "Management and governance of culture, heritage and tourism" nella European Academy of Management (EURAM) Annual Conference. Nel 2022 ha collaborato al report "Culture and the creative economy in Emilia-Romagna, Italy", pubblicato dal centro LEED (Local Economic and Employment Development) dell'OCSE con sede a Trento. Si occupa di organizzazione dei settori culturali e di lavoro creativo e culturale, utilizzando prospettive geografiche e sociologiche, e di nuove modalità di lavoro in ambito organizzativo. (lorenzo.mizzau@unige.it)

Tommaso Pasquini, Festival di Contavalle, Val di Cembra (TN). Laureato in Scienze Politiche all'Università di Siena, si specializza in studi europei tra Parigi e Strasburgo. Giornalista pubblicista dal 2007, si dedica prima a tematiche legate ai fenomeni migratori e alla videodocumentazione, per specializzarsi poi, grazie al master Propart in co-progettazione presso la IUAV, al community working e alla generatività sociale. Dal 2023 è presidente di Whow! Energie partecipative ETS. Collabora con la Fondazione Museo Storico di Trento, contribuendo alla promozione della storia e della cultura, e con Contavalle, un progetto che unisce il teatro alla comunità nelle aree interne del Trentino, valorizzando il territorio attraverso attività culturali.

Luca Piccoli, Università di Trento (TN). Professore Associato di Politica Economica presso il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'Università di Trento. La sua ricerca si concentra sull'analisi delle disuguaglianze e povertà (anche di genere, dentro e fuori della famiglia), genitorialità e sviluppo del capitale umano, analisi dei comportamenti a rischio

e valutazione di politiche pubbliche. I suoi lavori sono pubblicati su riviste internazionali come Journal of Health Economics, Journal of Economic Inequality, Labour Economics, ed Economica. (luca.piccoli@unitn.it)

Silvia Sacchetti, Università di Trento (TN). Ha conseguito una laurea presso l'Università di Bologna e un PhD presso l'Università di Birmingham (Regno Unito) e prestato servizio presso diversi atenei del Regno Unito (Birmingham University, Stirling University, The Open University). Attualmente è professore ordinario di politica economica presso il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'Università degli Studi di Trento. La sua ricerca affronta il tema di come lo sviluppo economico può andare verso obiettivi socialmente desiderabili attraverso l'azione dell'impresa e di strutture di governance inclusive degli interessi di molteplici pubblici. Applicazioni recenti riguardano la produzione di servizi culturali e sociali. La sua ultima pubblicazione sul tema delle sfide di un sistema di produzione di servizi culturali di base legati alla musica è in uscita con Carocci editore. (silvia.sacchetti@unitn.it)

Andrea Salustri, Università "La Sapienza" (RM). Ricercatore e docente di scienza delle finanze presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Ha conseguito il PhD in teoria economica e istituzioni nel 2011. La sua ricerca si concentra su resilienza, paesaggio, turismo, economia sociale, sviluppo sostenibile e innovazione spaziale. È membro di CIRIEC International e partecipa a gruppi di ricerca su economia sociale e beni comuni globali. Ha collaborato con varie università e centri di ricerca, tra cui l'ESA Centre for Earth Observation. (andrea.salustri@uniroma1.it)

Gino Tarter, Federazione del Teatro Amatoriale Trentino (TN). Attore e presidente della Cofas (Compagnie Filodrammatiche Associate), ricopre la carica dal 1996, affrontando il suo decimo mandato. La Cofas promuove la crescita culturale collettiva in Trentino attraverso il teatro, supportando le compagnie locali. Sotto la sua guida, ha organizzato eventi significativi come il convegno "Ritorno alle radici" e "Il Territorio dei Teatri". Ha promosso la "Carta dei diritti del teatro amatoriale", la "Rassegna del 50°" e il progetto "Giovani a Teatro - Teatro a Scuola".

Federica Viganò, Free University of Bolzano-Bozen (BZ). Assistant Professor presso la Facoltà di Scienze della Formazione della Libera Università di Bolzano. Attualmente è affiliata al Competence Center for Mountain Innovation Ecosystems e al Competence Center for Sustainability. I suoi interessi di ricerca transdisciplinari spaziano in diversi ambiti connessi ai temi della sostenibilità e della transizione eco-sociale: il settore energetico, l'agricoltura e le industrie creative, con un focus particolare sulle aree rurali. Le sue pubblicazioni sono apparse in riviste internazionali e nazionali, tra cui Journal of Rural Studies, Sociologia Urbana e Rurale e City, Culture and Society. (federica.vigano@unibz.it)

1. Gli eventi culturali come organizzazioni di comunità. Vitalità, partecipazione e bene comune nei festival del Trentino

di Silvia Sacchetti

Hanno collaborato alla raccolta e discussione dei risultati Marco Di Stasio, Valentina Mustaffi e Alicia Chiodi. Nello specifico Marco di Stasio ha contribuito all'indagine rivolta alle associazioni e ad una prima sistematizzazione dei dati, Valentina Mustaffi e Marco Di Stasio hanno provveduto alla codifica delle interviste, Alicia Chiodi ha lavorato alla fase iniziale di raccolta e sistematizzazione dei dati secondari e alla realizzazione delle interviste.

Il progetto è finanziato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto (Caritro) nell'ambito di contributi rivolti alla ricerca nelle scienze socioeconomiche e umanistiche.

1.1. Il tema

Questo studio esplora il potenziale delle organizzazioni culturali dell'economia sociale (OCES) nel contribuire allo sviluppo di comunità, siano esse localizzate in aree centrali o rurali. Si osservano a tale proposito gli assetti istituzionali, di governance delle attività e i possibili esiti. Tra gli elementi chiave considerati vi sono le specificità del contesto culturale, i valori che orientano le attività, la partecipazione pubblica, le competenze di implementazione e la loro distribuzione. Le OCES offrono alcuni potenziali benefici collettivi, tra cui la diffusione di comportamenti e preferenze per processi inclusivi e partecipativi (Borzaga e Sacchetti, 2021), la produzione di beni relazionali (Uhlener, 1989; Gui e Stanca, 2010), il rafforzamento dei legami sociali (Granovetter, 1983), nonché l'ampliamento di spazi di libertà e di capacitazioni individuali (Sacchetti, 2025). Tutti insieme questi vantaggi - se effettivamente presenti - possono contribuire a migliorare la vitalità delle comunità, che si definiscono qui come la capacità di scoprire e identificare gli obiettivi ai quali le persone attribuiscono valore, nonché di coordinare coerentemente le risorse, affinché la comunità e i suoi componenti possano muoversi verso gli obiettivi identificati. In quest'ottica si studiano assetti di governance delle attività culturali e potenziali esiti. La ricerca dalla quale questa tavola rotonda ha origine è orientata a capire se le OCES del Trentino svolgano un ruolo nell'attivazione della vitalità dei territori e delle loro comunità. Il metodo comprende sia un'analisi delle organizzazioni che sottendono ai festival culturali di matrice artistica, attraverso una rilevazione organizzativa rivolta a tutti i festival mappati sul territorio e tre casi studio, che approfondiscono il ruolo dei festival attraverso interviste agli stakeholder principali e rilevazioni realizzate con gli spettatori nel corso degli eventi. In questa occasione mi concentrerò sulla presentazione di alcuni risultati preliminari che emergono dalla rilevazione organizzativa rivolta ai festival culturali di matrice artistica mappati sul territorio. I dati includono le informazioni puramente descrittive fornite da 16 festival nel corso del primo round di rilevazione avvenuta attraverso un questionario strutturato durante i primi 6 mesi del 2024. Data la limitata base dati, il lavoro intende offrire principalmente un approccio metodologico piuttosto che risultati generalizzabili.

1.2. La sfida della Vitalità

Gli approcci dominanti allo sviluppo di comunità tendono a riflettere obiettivi o priorità predeterminati, comprendendo tutte quelle scelte economiche che spingono le comunità a migliorare le prestazioni su una serie di indicatori dominanti a livello universale. Priorità

predefinite, tuttavia, possono andare contro la possibilità di autodeterminare ciò che ha valore per le persone e, di conseguenza, rischiano di allontanare le comunità da obiettivi di sviluppo che, in assenza di priorità eterodirette, sarebbero potuti emergere. A questo proposito, si osservi che il declino di alcuni contesti territoriali è stato a volte associato al degrado del patrimonio naturale e culturale che, pur rappresentando una fonte di prosperità – monetaria e non monetaria – è stato spesso minato dalla promozione di attività (comprese quelle culturali e turistiche) definibili come “estrattive” o “non sostenibili” (si vedano, tra altri, Choi e Sirakaya, 2006; Inskeep, 1991; McCool, 1995). Una conseguenza facilmente immaginabile è la cosiddetta “tragedia dei beni comuni,” come identificata da Hardin (1968) e successivamente rivalutata da Ostrom (1990), la quale ha indicato che tale tragedia potrebbe essere evitata se, oltre allo scambio di mercato per la massimizzazione del profitto e agli approcci top-down coordinati dalle pubbliche amministrazioni, le soluzioni produttive includessero – ove socialmente efficiente – anche la cooperazione e l’autogestione da parte delle comunità di utenti. A fronte del rischio di insostenibilità delle scelte e dei percorsi di sviluppo, le organizzazioni dell’Economia Sociale e Solidale (ESS) che producono servizi culturali possono rappresentare, tra gli altri, un elemento utile ed efficace nella composizione del puzzle dello sviluppo. Contrariamente agli approcci eterodiretti, esse si caratterizzano esplicitamente attraverso qualità inclusive, con l’obiettivo di produrre “valore netto” per le comunità (Santos, 2012), ovvero valore materiale e immateriale superiore a quello appropriabile, ad esempio, attraverso il solo meccanismo di mercato. D’altro canto, le politiche pubbliche orientate alla produzione diretta della cultura potrebbero essere efficacemente integrate da iniziative di “amministrazione condivisa” per la co-programmazione con le OCES (Arena, 2002; Becchetti et al., 2022; Sacchetti e Salvatori, 2022). L’utilità di tali approcci risiede nel fatto che le organizzazioni della società civile possono completare i meccanismi politici top-down specializzandosi nello sviluppo di risorse specifiche ovvero di capacità organizzative inclusive o prosociali (Sacchetti, 2023a). Queste risorse organizzative, o capacità specifiche, sono di interesse in quanto favoriscono la partecipazione, il confronto e dunque l’identificazione e la scoperta degli obiettivi di sviluppo emergenti della comunità. Gli aspetti legati alla “scoperta” e “identificazione” di ciò che ha valore sono centrali nell’idea di vitalità che propongo come guida di questo percorso di ricerca. Seguendo Sacchetti (2023b), e riprendendo l’idea di “capabilities” di Sen (1992), definisco la “vitalità” di una comunità in base alla capacità delle persone identificare o scoprire ciò che esse hanno ragione di valorizzare, nonché in base alla capacità di coordinare coerentemente le risorse, affinché la comunità e i suoi membri possano muoversi verso gli obiettivi identificati (si veda Sacchetti e Sugden 2025 per un approfondimento). La funzione di “identificazione” e “scoperta” che combina – a livello istituzionale – gli spazi di opportunità creati dalle politiche culturali con gli spazi deliberativi e creativi delle organizzazioni della società civile, può rappresentare un’alternativa all’approccio che incentrato sull’implementazione di programmi tendenzialmente standard orientati da priorità predefinite.



Figura 1: Il continuum della vitalità su cui possono essere posizionate le attività culturali.

1.3. Perché considerare le organizzazioni culturali dell'economia sociale?

La rilevanza delle OCES rispetto ai problemi di “perifericità” e “periferizzazione” (il primo relativo alle distanze territoriali, il secondo alle distanze sociali, cfr. Kühn, 2015) risiede nel fatto che esse possono essere un veicolo ideale per studiare in che misura le istituzioni economiche enfatizzano l'inclusione di “pubblici” (à la Dewey) diversi nei processi decisionali². Le ragioni sono due. Primo, le OCES possono essere definite esplicitamente per perseguire interessi pubblici attraverso modalità inclusive come loro principale obiettivo d'azione. Secondo, la cultura rimanda a ciò che può essere manifestato a livello collettivo quando l'essere umano si realizza e può quindi rappresentare un punto di osservazione privilegiato per capire il suo ruolo nell'attivazione della creatività e della capacità di identificare ciò che – a ragione – le persone ritengono debba essere perseguito. A seconda del livello di inclusività e di partecipazione dei diversi pubblici – tra cui artisti, volontari e gruppi comunitari – le OCES sono in grado di attivare percorsi di vitalità per le comunità. Questo approccio si allinea, ad esempio, con il modello del teatro di comunità, che privilegia la creazione collettiva basata sulle esperienze vissute, piuttosto che su un'autorialità rigida o sulla commercializzazione (Dalla Palma, 2001; Malini, 2020).

1.4. Voce e Ascolto

Le OCES possono offrire un contesto in cui le persone possono esprimere e ascoltare reciprocamente idee, esperienze e bisogni, amplificando gli spazi di deliberazione e la capacità di identificare obiettivi desiderabili. In precedenti riflessioni (Sacchetti e Sugden, 2021), si è sottolineata l'importanza dell'inclusione e della partecipazione, facendo riferimento al concetto di “voce” di Hirschman (1970). A questa prospettiva si è affiancato l'ascolto, per completare l'idea di un processo partecipativo essenzialmente basato sulla comunicazione. Voce e ascolto sono una questione di reciprocità: affinché qualcuno possa esprimere la propria voce, deve esserci qualcun altro disposto ad ascoltare, e viceversa.

1.5. Dai benefici privati ai benefici pubblici

La maggior parte degli studi si concentra sugli effetti individuali dell'educazione artistica e della partecipazione culturale, spesso trattando la dimensione collettiva come un'esternalità positiva. Le attività culturali, tuttavia, e in particolare quelle organizzate dalle OCES, mirano esplicitamente a generare valore sociale, oltre che benefici individuali. In Italia, le bande

2 Il “pubblico”, in questo contesto, non è un'entità unica, ma è costituito da una varietà di gruppi che possono ricevere passivamente decisioni prese altrove, senza esserne consapevoli o senza essere inclusi nei processi decisionali (Dewey, 1927).

musicali, i cori, le filodrammatiche, i circoli culturali di comunità ne sono un esempio piuttosto emblematico, operando come associazioni volontaristiche. In Trentino, le associazioni del volontariato culturale coinvolgono musicisti, coristi, attori volontari che generano eventi per la comunità offrendo, nel contempo, momenti di deliberazione e incontro, nonché programmi di educazione di base in campo artistico (ad esempio musica e recitazione). Queste attività generano tre effetti principali:

- Generano bene comune, arricchendo gli eventi locali con la propria arte, supportando l'amministrazione pubblica nel raggiungimento degli obiettivi di sviluppo culturale e rafforzando i beni relazionali della comunità;
- Generano benefici individuali, come le competenze, il soddisfacimento personale dei volontari e degli allievi e il rafforzamento del senso di appartenenza;
- Questi benefici individuali vanno a rafforzare ulteriormente il benessere collettivo.

Viene ribaltata così la tradizionale prospettiva secondo cui il beneficio pubblico è solo un effetto secondario della ricerca dell'utilità individuale. Esso è piuttosto il tema e l'esito principale, dal quale segue il beneficio individuale (Sacchetti, Salustri e Sugden, 2025).

1.6. Vitalità e servizi culturali

Nel complesso, le considerazioni sopra esposte sono coerenti con un ambiente produttivo in cui diverse categorie di persone, con diversi gradi di periferizzazione, possono essere e rimanere vitali. L'idea di "vitalità" è stata definita in Sacchetti (2023) e successivamente affinata in Sacchetti (2025) come la capacità delle istituzioni economiche e delle organizzazioni di permettere alle persone di identificare e perseguire ciò che hanno ragione di valorizzare, riflettendo sulla propria esperienza e motivazione, deliberando e condividendo con gli altri, per sviluppare iniziative, evidenziare bisogni, offrire sostegno reciproco e realizzare attività che promuovano il benessere e generino valore per la comunità. Ciò può essere facilitato attraverso processi di "contaminazione" che avvengono all'interno di spazi deliberativi e creativi, nei quali i pubblici possono scoprire e identificare ciò che è ritenuto significativo. Per comprendere il potenziale delle OCES nell'attivare la vitalità, così come definita in questo contesto di ricerca, mi concentro su alcune caratteristiche specifiche delle OCES, affrontando tre domande fondamentali: "Chi controlla la cultura?", "A chi è destinata la cultura?" e "Con quali effetti complessivi?".

- La prima domanda, "Chi controlla la cultura?", riguarda la sfida dell'identificazione, ossia chi ha il diritto di stabilire ciò che ha valore e deve essere perseguito;
- La seconda domanda, "A chi è destinata la cultura?", si concentra sui beneficiari diretti della cultura, con una risposta che dipende dalle strutture istituzionali e dai processi identificati nella prima domanda;
- La terza domanda, "Con quali effetti?", esamina la capacità generativa³ di bene comune delle attività culturali.

3 Si vedano Becchetti e Bellucci (2021) sul tema della generatività.

1.7. Metodologia

Per rispondere a queste tre domande, gli strumenti di rilevazione utilizzati (interviste con gli stakeholder, una survey organizzativa, una survey rivolta al pubblico partecipante agli eventi) si sono concentrati sulla presenza, nell'attività culturale promossa dalle OCES, di:

- Spazi di deliberazione: spazi formali e informali in cui gli stakeholder interagiscono (ad esempio, consigli di amministrazione, riunioni, conversazioni informali, eventi);
- Inclusione e partecipazione del pubblico;
- Qualità deliberativa: indicatori di dialogo autentico e reattività, grado di ascolto reciproco, soddisfazione nei confronti dei processi decisionali.

Gli accordi istituzionali con la pubblica amministrazione sono stati studiati concentrandosi su:

- I diversi paradigmi di coordinamento economico utilizzati per produrre il servizio, evidenziando i flussi di risorse sia monetari che non monetari di rete, tra la pubblica amministrazione, i festival e le loro organizzazioni, i diversi attori socioeconomici coinvolti e la comunità;
- Il modo in cui le interazioni tra stakeholder generano apprendimento reciproco, con particolare attenzione all'evoluzione istituzionale e degli obiettivi perseguiti;
- Il modo in cui le organizzazioni culturali facilitano o limitano la vitalità (scoperta e identificazione degli obiettivi).

In questa sede ci limitiamo a presentare alcuni dati di contesto relativi alla politica culturale trentina, nonché i primi risultati, parziali, dell'indagine organizzativa somministrata nel corso del 2024 a tutte le organizzazioni di festival artistici mappate nella provincia di Trento nel 2023. Questi dati saranno utili in una ulteriore fase della ricerca per collocare i risultati provenienti dai tre casi studio e altri approfondimenti qualitativi. Ai tre casi studio si farà in questa sede soltanto un accenno con riferimento ad alcuni passaggi, al fine di chiarire e illustrare meglio il significato dei dati quantitativi emersi dall'indagine rivolta alle organizzazioni dei festival. L'indagine ha riguardato sette aspetti: (a) organizzazione e governance dei festival, (b) valori fondamentali (ciò che motiva il festival), (c) coinvolgimento degli stakeholder, (d) radicamento locale, (e) competenze e apertura alle reti esterne, (f) ruolo delle politiche nell'innovazione culturale, (g) benefici per la collettività.

Festival	Anno di fondazione
Pergine Festival	1976
Oriente Occidente Dance Festival	1981
Ram Film Festival	1990 (Nuova Edizione)
Smarano Academy Music Festival	1993
25 Aprile - Festa Della Liberazione	2004
Festival Cinemazero	2007
Montagneracconta - Festival Del Teatro Di Narrazione	2011
Festival Dei Piccoli	2014
Agosto Degasperiano	2015
Poplar Festival	2017
Teatro Della Meraviglia	2017
Festival Settenovecento	2017
Educa Immagine	2019
Festival Bosco 'Dove Le Radici Hanno Le Ali'	2019
Mountain Future Festival	2019
Poè - Festival Delle Parole	2019

Tabella 1: I festival (campione).

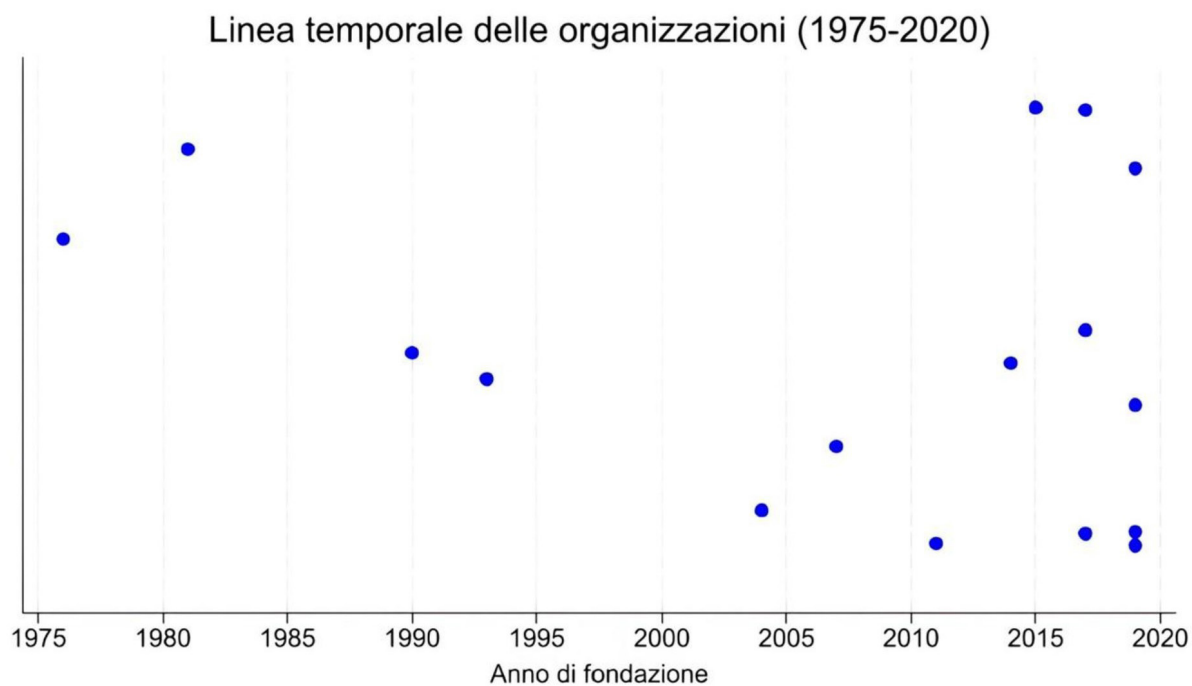


Figura 2: Maturità e rinnovamento dei festival.

1.8. L'offerta culturale e competenze organizzative

Gli ambiti tematici dei festival presi in considerazione sono prevalentemente legati alle arti di performance, alla musica e all'audiovisivo. Oltre alle attività principali, offrono anche attività di gestione di attività culturali o creative e realizzazione di contenuti. Le competenze ritenute come più necessarie per la realizzazione delle attività sono:

- economiche e organizzative (4,31 in media, range 1-5);
- di comunicazione e marketing (3,92 in media);
- connesse alla partecipazione a procedure selettive comunitarie e nazionali (3,92 in media).

Le difficoltà maggiori, percepite come potenzialmente ostative nella realizzazione delle attività riguardano:

- i costi elevati dell'investimento iniziale in termini economici e organizzativi (3,31 in media, range 1-5);
- le difficoltà a sostenere le anticipazioni economiche ed a reperire le quote di cofinanziamento necessarie alla gestione di progetti finanziati (3,69 in media, range 1-5).

Nonostante i limiti percepiti, le organizzazioni rispondenti si dichiarano fiduciose nella loro capacità di ottenere e gestire finanziamenti (pubblici e/o privati) per l'attuazione dei progetti e la sostenibilità economica delle attività, con una media di 8,62 su 10. Le esperienze specifiche evidenziate dai dati raccolti relativamente ai tre casi studio, a conferma di quanto evidenziato dall'indagine, indicano che le organizzazioni culturali che si occupano dei rispettivi festival hanno operato nel tempo intensificando le attività di reperimento fondi, attraverso bandi e opportunità di finanziamento locali e nazionali. I finanziamenti ottenuti sono stati fondamentali per sostenere economicamente le attività e gli eventi, che non si limitano al periodo culminante legato al festival. Le iniziative si svolgono spesso durante tutto l'anno. Queste attività fanno parte di una strategia più ampia volta a rafforzare le comunità locali, a creare connessioni tra diverse realtà associative sul territorio di riferimento, contribuendo a creare un tessuto sociale coeso sul territorio (Sacchetti e Diani, 2022). La ricerca di fonti di finanziamento permette inoltre di rafforzare le sinergie con gli enti e di aumentare le opportunità di coinvolgere partner locali ed extra locali nei vari progetti.

1.9. Chi controlla la cultura?

Abbiamo analizzato chi modella gli obiettivi e le attività dei festival e su quali valori si basano gli orientamenti dei decisori. Da questi elementi si potrà poi inferire anche a quali pubblici o gruppi sociali si rivolgono le attività culturali. Attraverso scale Likert con un range da 1 a 10, abbiamo valutato il contributo alle decisioni di: dipendenti e volontari, dei leader (direttori) e del management. Abbiamo altresì considerato quali valori influiscono sulle scelte: le istanze e iniziative della comunità locale, piuttosto che le esigenze di mercato (i flussi di cassa). Gli indicatori utilizzati comprendono due questioni relative a chi controlla:

- “Quanto influiscono i dipendenti e i volontari nelle scelte dell’organizzazione e del festival?”;
- “Quanto ha influito la dirigenza nella guida dell’indirizzo del festival?”.

E due questioni relative ai valori che guidano gli indirizzi dei festival:

- “Quanto hanno influito le esigenze di mercato (necessità di cassa) sulla guida dell’indirizzo del festival?”;
- “Le istanze della comunità locale trovano spazio nell’indirizzo del festival?”.

I risultati mostrano che le influenze più significative provengono dai leader (7,85 su 10) e prendono spunto dalle istanze della comunità locale (7 su 10) piuttosto che dalle esigenze di mercato. I proventi di biglietteria, infatti, non sono determinanti per queste associazioni, i cui bilanci sono prevalentemente sostenuti da Enti o da contributi filantropici (un ruolo specifico è coperto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto). Queste due categorie risultano altamente correlate, suggerendo che la leadership dei festival pare non avere valori in contrasto con quelli della comunità ma, mediamente, interpreta le istanze da essa emergenti. I leader, dunque tendono a coniugare le proprie scelte a ciò che ha valore per la comunità, collocando i festival su un piano di vitalità.

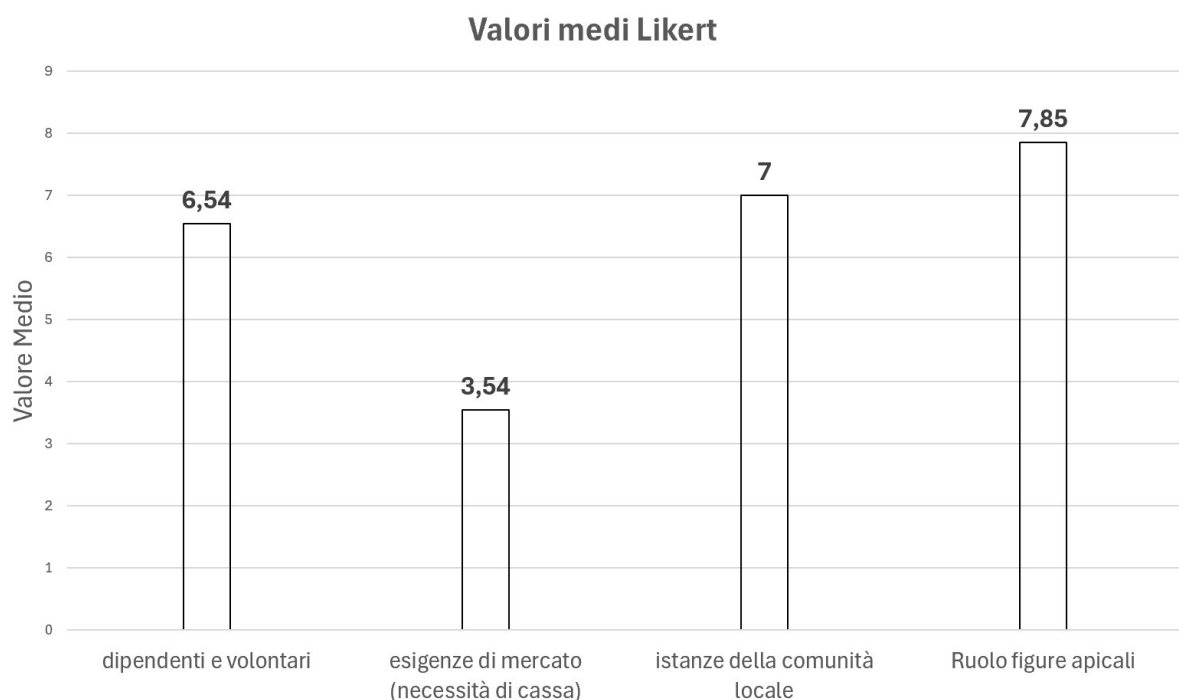


Figura 3: Chi e quali valori di riferimento controllano gli indirizzi dei festival.

In questo contesto, i casi di studio e le interviste ci permettono di distinguere meglio i valori “non medi.” Per illustrare e spiegare meglio, faccio riferimento ai risultati che provengono dalle interviste di uno dei casi di studio che sono stati approfonditi nel corso della ricerca. Nel caso dell’associazione Puntodoc, ad esempio, che coordina il Festival Contavalle in Val

di Cembra, questo risultato viene raggiunto combinando un programma ufficiale con iniziative di teatro partecipativo, promuovendo l'inclusione attraverso attività annuali come le assemblee cittadine settimanali estive, in cui vengono definiti i temi e le attività del festival (si veda l'intervento di Tommaso Pasquini in questa stessa raccolta). Le collaborazioni spaziano dai cittadini volontari alle associazioni e alle imprese locali. Il festival beneficia di finanziamenti e supporto da parte dei comuni, delle istituzioni regionali e del contributo artistico di partner nazionali. Alcuni di questi condividono strettamente i valori di Puntodoc, mentre altri, come la fondazione della banca locale, mantengono un coinvolgimento più finanziario che relazionale o contenutistico. Tale sistema di supporto multilivello consente un equilibrio tra il radicamento locale e la connettività su scala più ampia. I legami, che possono essere più o meno incardinati nel territorio o distanti, sia geograficamente che in termini di valori, costituiscono il "capitale sociale" che sostiene l'approccio comunitario del festival. Dal 2011, l'associazione Puntodoc ha coltivato questi valori, in particolare nell'alta Val di Cembra, sotto la guida del suo direttore. Un socio di Puntodoc osserva che il direttore artistico possiede la capacità e l'umiltà di partire dal basso, coinvolgendo le persone nelle loro stesse storie e portandole in scena. Un altro artista aggiunge che senza di lui, nulla di tutto questo sarebbe accaduto. Gli altri casi studio che sono stati approfonditi tramite interviste con gli stakeholder sono RAM, festival di cinema di matrice antropologica e archeologica, e Oriente Occidente, festival di danza internazionale. Diversamente da Contavalle, sia RAM, sia Oriente Occidente nascono e rimangono legati a gruppi di esperti o a ristrette comunità artistiche o scientifiche che si propongono un obiettivo educativo partendo da aree e interessi disciplinari specifici. Oriente Occidente, ad esempio nasce e rimane legato all'iniziativa di un gruppo di professionisti e industriali roveretani mossi dalla passione per la danza e il teatro, con l'intento di introdurre nel contesto trentino le arti performative di matrice orientale. Il progetto, che prende il via nel 1981 con l'organizzazione di un evento notturno dedicato al teatrodanza e alla musica indiana, si sviluppa nel tempo portando in scena artisti e compagnie di fama internazionale su tematiche ampie di sviluppo sostenibile quali l'ambiente, le migrazioni, i diritti e la libertà, il genere, le disabilità. Su questi temi, Oriente Occidente opera come impresa culturale che ad oggi ha assunto la qualifica di impresa sociale, accede ai finanziamenti governativi previsti dal Fondo Unico per lo Spettacolo e partecipa a bandi europei con diversi progetti.

1.10. Per chi è la cultura?

Per quanto riguarda la diffusione e l'accessibilità territoriale, in 9 casi gli eventi si svolgono in un solo comune, mentre in 5 casi in più comuni. La distribuzione tra aree centrali e periferiche risulta equilibrata: 6 festival si tengono nei centri urbani, 2 nelle periferie e 6 in entrambe le zone. I festival sono quindi destinati sia agli abitanti dei centri che delle zone al margine. In termini di stratificazione sociale, 9 festival abbracciano sia la cultura cosiddetta "popolare" che quella "alta," ossia si rivolgono a quel tipo di cultura che richiede un retroterra specifico per essere pienamente fruibile ed accessibile. Al contrario, 4 festival sono esclusivamente rivolti alla cultura "alta."

Dimensione	Indicatore	N. Festival
Perifericità	<i>Il festival è "diffuso" sul territorio in cui si svolge?</i>	
	Unico Comune	9
	Più Comuni	5
	<i>In quali quartieri si svolgono le attività del festival?</i>	
	Centro/centri storici	6
	Periferie o frazioni del comune	2
Periferizzazione	Entrambi	6
	<i>Come classificherebbe l'offerta culturale del festival?</i>	
	Cultura "alta"	4
	Una combinazione di cultura "alta" e cultura "popolare"	9

Tabella 2: "Perifericità" e "periferizzazione" dei festival.

Sempre a titolo illustrativo, si consideri il Festival Contavalle in Val di Cembra. Esso ricade tra i festival diffusi che combinano cultura alta e popolare. Quest'ultima viene raggiunta con un'opera di condivisione di esperienze e processi decisionali che si articola su un arco temporale lungo e che attiva percorsi di apprendimento nella comunità. Si caratterizza anche tramite percorsi di ascolto da parte degli artisti che utilizzano le esperienze e il vissuto dei locali come input per spettacoli che divengono fruibili e portatori di senso per i partecipanti al festival. Esso, infatti, evita l'etichetta di festival, proponendosi come una serie di eventi guidati dalla comunità nei piccoli borghi della Val di Cembra. Queste iniziative esplorano la storia locale, la conoscenza intima dei luoghi e le visioni per il futuro. Come afferma un amministratore locale, l'obiettivo principale è raccontare la storia della valle. Gli "estranei" spesso aiutano gli abitanti a vedere aspetti che potrebbero trascurare. Gli eventi mirano a generare conoscenza, stimolare il dialogo e incoraggiare la riflessione sulla memoria collettiva e sulle realtà attuali. I contributi di visitatori esterni e di migranti che tornano occasionalmente nella valle ampliano la prospettiva, arricchendo la narrazione della comunità.

Il caso di Oriente Occidente si connota per un'impronta di cultura alta, ossia per un orientamento verso pratiche artistiche rivolte ad una comunità di interesse specifica e ad un pubblico spesso percepito come di élite. Tali dinamiche si inseriscono in un quadro più ampio di distinzione sociale, in cui il consumo e la produzione artistica assumono un valore simbolico di status (Bourdieu e Passeron, 1977). L'interesse iniziale del festival per l'arte orientale potrebbe del resto essere letto alla luce di preferenze rivolte all'esotismo e di un gusto per l'alterità culturale. Per illustrare quanto detto, si consideri che nel 2003 l'associazione amplia il proprio raggio d'azione, affiancando alla programmazione del Festival l'attività di produzione, formazione e diffusione della cultura della danza. Nello stesso anno nasce a Rovereto il CID - Centro Internazionale della Danza, oggi noto come Oriente Occidente Studio, uno spazio dedicato al perfezionamento di danzatori e danzatrici attraverso workshop e masterclass con grandi maestri del panorama internazionale. Il centro ospita inoltre residenze artistiche per compagnie di danza e si propone come luogo di aggregazione e costruzione di comunità attraverso l'arte. A partire da gennaio 2022, Oriente Occidente entra a far parte della prestigiosa rete internazionale EDN - "European Dancehouse Network," che riunisce 48 case della danza in 27 paesi europei. A questo si affianca però anche un progetto di "sconfinamento"

e esplorazione del territorio in cui si approfondisce attraverso la danza il rapporto tra uomo e natura, il coinvolgimento delle scuole di danza locali, piuttosto che di progetti in cui sono coinvolti giovani coreografi trentini. Un confronto con il festival Contavalle in Val di Cembra suggerisce, almeno in questa fase, come Oriente Occidente adotti un approccio transnazionale, anche nella scelta degli indirizzi, slegato dalle dinamiche locali e comunitarie. Ad esempio, pur condividendo tematiche come quelle della migrazione o della memoria storica, il progetto Contavalle, le affronta adottando un approccio che emerge dalla comunità, Oriente Occidente si distingue per una visione orientata ad obiettivi identificati a livello internazionale, ponendo l'accento sulle interconnessioni culturali che possono essere sviluppate su scala globale.

Una posizione intermedia, rispetto ai due casi fin qui presentati, caratterizza invece il RAM film festival - Rovereto Archeologia Memorie. Il festival è organizzato dalla Fondazione Museo Civico di Rovereto, i cui socio principale è il Comune di Rovereto. L'archeologia e la valorizzazione del patrimonio culturale occupano un ruolo centrale all'interno del RAM. Anch'esso si rivolge dunque ad un pubblico di appassionati ai temi, ma non richiede competenze culturali specifiche in termini di accessibilità. Anch'esso, come gli altri due, assume le caratteristiche del festival diffuso, che accoglie circa 3000 spettatori all'anno. Le edizioni recenti hanno proposto un'ampia gamma di attività, tra cui visite guidate, rievocazioni storiche in sito, incontri informali con gli ospiti, presentazioni letterarie durante gli "archeo book brunch" e masterclass tematiche. Un'attenzione speciale è stata rivolta al coinvolgimento degli studenti: circa 1000 giovani hanno partecipato a tre intense giornate di laboratori e workshop organizzati in collaborazione con il museo, approfondendo il rapporto tra cinema e patrimonio culturale. Inoltre, gli studenti hanno avuto l'opportunità di ricoprire il ruolo di critici cinematografici, esprimendo valutazioni sui film proiettati durante il festival. L'evento sembra configurarsi come un'iniziativa capace di intercettare pubblici eterogenei, con l'intento non solo di offrire spettacoli e incontri culturali, ma anche di favorire un'esperienza partecipativa su più livelli. Il festival si distingue, in parallelo, per la sua dimensione internazionale, accogliendo personalità di rilievo provenienti da tutto il mondo: l'edizione 2022 ha visto la presenza di rappresentanti di 20 diversi paesi.

1.11. Con quali esiti collettivi?

I festival tendono mediamente ad utilizzare la cultura come uno strumento di formazione e sviluppo di competenze da un lato, e di partecipazione, relazionalità e promozione dell'identità della comunità dall'altro. Si interessano quindi di creare benefici sia di carattere personale che collettivo, soprattutto di tipo immateriale.

Tipologia di beneficio	Media (range 1-5)
Benefici personali	
Formazione, sviluppo di competenze	4.57
Benefici comuni di tipo immateriale	
Miglioramento della partecipazione attiva di comunità	4.43
Riduzione dell'isolamento delle persone	3.85
Tradizione e cultura locale, identità della comunità	3.64
Benefici di tipo economico per il territorio	
Turismo, artigianato e commercio locale	3.21
Occupazione	2.29
Attrattività del territorio come scelta abitativa	2.07

Tabella 3: Si ritiene che il festival crei dei benefici per il territorio e la comunità locale, in termini di: (Esprima per ciascuna affermazione un valore da 1 “per nulla” a 5 “molto”).

1.12. Discussione e considerazioni finali

L'analisi dei casi di studio arricchisce la possibilità di interpretare i dati per ora principalmente descrittivi, evidenziando che le attività culturali attivano la vitalità di una comunità in vari modi e a seconda del contesto territoriale e sociale in cui si trovano. Nei contesti rurali, osserviamo il carattere adattivo ed emergente delle iniziative culturali, insieme a formule che esplicitamente nascono dalla partecipazione attiva nella definizione del festival e delle sue attività. L'approccio è compatibile con quello della vitalità, che richiede una prospettiva evolutiva, favorendo attività guidate dalle dinamiche di voce e ascolto, anziché da agende definite in modo tendenzialmente esclusivo. Nei contesti urbani, parallelamente, i festival sono definiti in modo maggiormente esclusivo da gruppi di esperti e rivolti a comunità di interesse più specifiche, ambendo comunque attraverso la diversificazione delle attività ad attivare contaminazioni ampie, almeno nella fruizione degli eventi. Nel complesso, gli obiettivi e la direzione dei festival, mediamente, non sono determinati esclusivamente dalle intenzioni dei direttori artistici e degli organizzatori, ma emergono soprattutto come strumento di creazione di valore e catalizzatori di tematiche che stanno a cuore alla comunità della locale. Vi sono tuttavia tipologie di festival più inclusive di altre, dal punto di vista di chi partecipa allo sviluppo degli orientamenti delle attività. Da un lato, vi sono festival prevalentemente inclusivi, in cui le comunità contribuiscono attivamente o vengono consultate nell'identificazione dei contenuti. Questo non implica, solitamente una caduta nel localismo, ma un utilizzo della cultura alta come strumento per valorizzare la cultura popolare e le necessità locali. D'altro canto, vi sono festival che hanno fin dall'inizio assunto un taglio internazionale, e il cui obiettivo è fare impresa culturale per essere riconosciuti come punto di riferimento nel settore. Si rivolgono a gruppi ristretti attraverso la promozione di cultura cosiddetta alta e privilegiano la creazione di vitalità per gruppi specifici e, indirettamente, di effetti esterni positivi per la collettività. Le capacità sviluppate in questo ambito permettono di creare competenze e progettualità di avanguardia per categorie di persone specifiche. La caratteristica di un sistema culturale vitale è quella di creare spazi di identificazione di ciò che ha valore e di promuovere la creazione di opportunità in tal senso. Ciò necessita di mantenere un equilibrio tra tipologie di festival, ovvero

valorizzare le esperienze che attraverso l'apertura a sperimentazioni e stimoli esterni possono rivitalizzare le comunità locali con modalità ed esiti prevalentemente condivisi, ma anche quelle che pur partendo da interessi di nicchia aprono a dinamiche culturali internazionali, nella consapevolezza, tuttavia, che queste produrranno primariamente benefici per gruppi specifici, e indirettamente, generare però anche nuove consapevolezze e spunti per pubblici nuovi.

Riferimenti

Becchetti, L., e Bellucci, D.

2021 *Generativity, aging and subjective well-being*, in “International Review of Economics”, 68, pp. 141-184.

Becchetti, L., Bobbio, E., Raffaele, L., e Semplici, L.

2022 *Teoria e strumenti per un'amministrazione condivisa efficiente, innovativa e generativa*, in “Impresa Sociale”, 3, pp. 7-21.

Borzaga, C., e Sacchetti, S.

2021 “Inclusive organizations as agents of democracy” (pp. 227-255), in Enrica Chiapero M. (a cura di) *Social justice in a global society. Toward new forms of social innovation and economic democracy for a sustainable development*, Feltrinelli, Milano.

Bourdieu, P. e Passeron, J.-C.

1977 *Reproduction in education, society and culture*, London, Sage.

Choi, H.C., e Sirakaya, E.

2006 *Sustainability indicators for managing community tourism*, in “Tourism Management”, 27(6), pp. 1274-1289.

Dewey, J.

1927 *The Public and its Problems*, 2016 edition, Ohio, Ohio University Press.

Granovetter, M.

1983 *The strength of weak ties: A network theory revisited*, in “Sociological Theory”, 1, pp. 201-233.

Gui, B., e Stanca, L.

2010 *Happiness and relational goods: well-being and interpersonal relations in the economic sphere*, in “International Review of Economics”, 57, pp. 105-118.

Hardin, G.

1968 *The tragedy of the commons: the population problem has no technical solution; it requires a fundamental extension in morality*, in “Science”, 162(3859), pp. 1243-1248.

Hirschman, A.O.

1970 *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Inskeep, E.

1991 *Tourism planning: An integrated and sustainable development approach*, Danvers (Mass.), Wiley.

Kühn, M.

2015 *Peripheralization: Theoretical Concepts Explaining Socio-Spatial Inequalities*, in “European Planning Studies”, 23(2), pp. 367-378.

McCool, S.F.

1995 “Linking tourism, the environment, and concepts of sustainability: setting the stage”, in McCool S. F., e Watson A. (a cura di) *Linking tourism, the environment, and concepts of sustainability*, United States Department of Agriculture Forest Service, General Technical Report, Minneapolis (MN), pp. 3-7.

- Mohan, G., e Stokke, K.
 2000 *Participatory development and empowerment: The dangers of localism*, in “Third World Quarterly”, 21(2), pp. 247-268.
- Ostrom, E.
 1990 *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pasquini, T.
 2024 “The Contavalle festival”, in Sacchetti S. (a cura di), *Proceedings of the roundtable on Social economy, culture and community development*, 25 October 2024, Department of Sociology and Social Research, University of Trento.
- Sacchetti, S., e Diani, M.
 2022 *Il senso di fare banda: Le bande musicali all'interno della comunità trentina*, in “Euricse Working Papers”, 123/22, Trento.
- Sacchetti, S., e Salvatori, G.
 2022 *Amministrazione condivisa come nuova relazione tra il settore pubblico e l'economia sociale*, in “Impresa Sociale”, 4/2022, pp. 76-83.
- Sacchetti, S.
 2023a *Prosocial organizational capabilities in the work-integration social enterprise*, in “VOLUNTAS”, 34(5), pp. 1036-1049.
- 2023b *The Vitality of People and Places*, in “Euricse Working Papers”, No. 132/23, Trento.
- 2024 *La sfida della vitalità: istituzioni economiche e persone. L'educazione musicale di base e le scuole di musica del Trentino*, Roma, Carocci, in corso di stampa.
- Sacchetti, S., Salustri, A., e Sugden, R.
 2025 *Local SSE public policies for culturally sustainable local development: Vitality, diversification and publics in remote areas. In Local SSE public policies for sustainable development*, in “Global Social Economy Forum (GSEF) and United Nations Task Force on the Social and Solidarity Economy (UNTSSE)”, in press.
- Santos, F.M.
 2012 *A positive theory of social entrepreneurship*, in “Journal of Business Ethics”, 111(3), pp. 335-351.
- Uhlener, C.J.
 1989 “Relational goods” and participation: Incorporating sociability into a theory of rational action, in “Public Choice”, 62(3), pp. 253-285.

2. Il festival Contavalle in Val di Cembra

di Tommaso Pasquini

2.1. Cosa distingue Contavalle

Quello che oggi possiamo definire con un certo livello di consapevolezza (restituito non solo dalla nostra volontà di direttori artistici e organizzatori, ma anche da alcuni dati reali, di fatto ormai anche misurati attraverso ricerche universitarie) uno strumento di generatività sociale, un organismo attivatore di rivitalizzazione sociale e culturale locali, come è appunto la rassegna Contavalle, non nasce già ben strutturato e definito, consapevole appunto di queste funzioni. Quello che oggi ci permette di individuarci con un qualche interesse nell'ambito dell'innovazione sociale e culturale in contesti d'area montana e di piccoli paesi, non costituiva una premessa così chiara ed evidente nove anni fa, nemmeno per chi vi ha creduto per primo. Le sue funzioni attuali sono il frutto di un percorso non troppo lungo ma nemmeno così breve, visto che stiamo lavorando alla nona edizione del festival: nove anni durante i quali sono cambiate vision e mission del progetto, oltre che le cornici materiali e territoriali stesse entro cui contenerle. In questo senso a me piace molto parlare di Contavalle come di un processo vero e proprio, un work in process, in cui l'obiettivo primo non è arrivare assolutamente e in ogni modo, o il prima possibile, a un risultato o a un'identità compiuti e finali, ma mantenersi in una dinamica adattiva, di cambiamento rispetto alle dinamiche sociali e culturali del territorio di riferimento. Tutte quelle che oggi sono le funzioni e gli obiettivi ben evidenti e caratterizzanti la nostra rassegna, insomma, non erano così chiare e definite quando tutto questo è nato. E qui sta proprio una delle caratteristiche a mio avviso più interessanti di Contavalle: la sua duttilità come strumento di organizzazione culturale, la sua disposizione continua all'ascolto attivo di esigenze e proposte che arrivano dai principali soggetti territoriali, dalle associazioni ai cittadini fino agli amministratori. Il saper mantenere e curare un vero dialogo con tutti i soggetti sociali del territorio ha permesso a Contavalle di mantenersi in una dinamica di processo che, ad oggi, costituisce a mio avviso l'ingrediente più prezioso di Contavalle: il suo essere, concretamente, una piattaforma collaborativa.

2.2. Precondizioni, congiunture e cambiamenti

Ora, affrontando il tema di come è nato Contavalle e di come in questi anni sia diventato lo strumento cui accennavamo prima, ci soffermeremo su alcune delle caratteristiche precipue di questa rassegna, che a mio avviso restituiscono una direzione utile e un'indicazione per realtà analoghe. Abbiamo detto di quanto il dialogo e l'ascolto attivo del territorio attraverso i suoi vari soggetti costituisca una caratteristica forte e innovativa di Contavalle. Ora, questa specificità, per quanto non "anticipata" da studi e ricerche specifici, non è frutto del caso, ma di una serie di fattori che mescolati insieme hanno creato una congiuntura favorevole al delinearsi delle caratteristiche specifiche di Contavalle. Innanzitutto, la sua provenienza da un altro esperimento "collettivo", ovvero il teatro partecipato/narrazione polifonica. Risale al 2013 infatti l'avvio di un percorso attivato con la Comunità di Grumes (allora ancora un comune autonomo) sulla chiusura della scuola locale, accentrata nei due abitati più grandi e centrali di Cembra e Faver. Risale a quegli anni il mio avvicinamento alla valle di Cembra, sull'onda di una ricerca sull'emigrazione trentina in Francia e in Belgio che portavo avanti per

il Museo Storico di Trento. Già ai tempi il mio interesse per i processi partecipativi era vivo e in pieno dispiegamento, anche dal punto di vista dei metodi e delle tecniche, e quando mi imbattei in questa Comunità, ancora così unita, forte e determinata, anche nel chiedere spazi di dialogo per manifestare con forza il proprio pensiero rispetto alla chiusura della scuola, credetti di aver trovato le precondizioni per la sperimentazione di un percorso partecipativo di narrazione polifonica che potesse rispondere a quelle che in quel momento erano le richieste dei cittadini. Grazie all'appoggio attivo degli amministratori, sinceramente interessati e disposti a scommettere nel percorso, si arrivò quindi alla prima rappresentazione pubblica di un testo collettivo sulla scuola locale. La partecipazione di pubblico fu quanto di più inaspettato ci si potesse attendere: sia nel piccolo teatro di Grumes che nella suggestiva piazza del Dos, qualche settimana dopo, l'affluenza fu enorme.

2.3. Nuove professionalità per nuove esigenze

Su quell'esperimento primo si sono impiantate le fondamenta del Contavalle che conosciamo oggi. Perché, come è stato per la scuola, è stato per la nuova strada, per la fusione amministrativa del 2015, e ancora per la chiusura delle locali filiali bancarie, e così via. Man mano che il progetto cresceva, si faceva strada il bisogno di un confronto, magari con chi aveva tentato delle sperimentazioni analoghe o già le portava avanti da anni. E così nacquero le relazioni prima con il Teatro Povero di Monticchiello e poi con il Gruppo Teatro Angrognà. All'inizio il festival è stato fatto per accogliere queste compagnie amiche, invitandole a presentare i loro spettacoli e per proporre confronti pubblici sulle loro esperienze. Ospitammo questi momenti in luoghi particolari del paese: piazzette dimenticate, vicoli fuori mano, parchi abbandonati. Vista l'attenzione del pubblico, soprattutto locale, decidemmo di contornare questi meeting con altri spettacoli, sempre improntati al teatro civile, estendendoci alle piazze degli altri paesi di Altavalle e poi della val di Cembra. Il passaggio dalla dimensione "di paese" (Grumes poi Altavalle) a quella "di valle" (val di Cembra) è stato il cambiamento più importante avvenuto in itinere, e pone il festival di fronte a nuove mission ma anche davanti a nuove sfide di tipo organizzativo e gestionale. Ma mi interessa soffermarmi su un punto in particolare: uno dei punti di forza di questa rassegna è la sua elasticità e la sua duttilità di piattaforma collaborativa, in grado di tenere insieme oltre all'associazione organizzatrice altre realtà associative locali. È su questo lavoro costante di relazione che Contavalle fa la differenza.

2.4. Opportunità e rischi

Le opportunità sono molte e importanti, soprattutto se la sinergia tra progetti già esistenti sul territorio saprà svilupparsi. I rischi, però, sono ancora di più: tutti legati all'abbandono di questi progetti e alla non conservazione di quanto di buono realizzato fin qui. Quello che più ci fa paura è che quanto creato in questi anni sia esposto senza protezione al primo cambio di vento politico-amministrativo. È importante concentrarsi sulla creazione di veri e propri organismi in grado di trattenere e gestire quanto fino ad oggi realizzato, attraverso una vera e propria "cabina di regia" che permetta a Contavalle, come ad altri progetti, di andare avanti dopo: dopo il suo direttore artistico, dopo i suoi volontari di oggi, dopo gli amministratori che ci hanno creduto, ma sempre per e con la cittadinanza locale.

3. Ennesimo Film Festival

di Federico Ferrari

Nell'area definita come Distretto Ceramico modenese e reggiano, uno dei principali distretti economici e industriali del Paese, un bacino di utenza di 144.000 abitanti che conta oltre 250 imprese e 40.000 addetti, TILT Associazione Giovanile APS è uno dei player culturali e del terzo settore, nonché l'unica realtà che organizza un Festival cinematografico e si occupa di attività di educazione all'immagine sia in modo laboratoriale che prettamente pedagogico. L'Associazione, nata nel 2012 e che ha sede a Fiorano Modenese (MO), organizza oggi Ennesimo Film Festival (www.ennesimofilmfestival.com) Festival internazionale di cortometraggi giunto alla decima edizione, la scuola di educazione all'immagine Ennesimo Academy⁴ e Sfide, Festival della Sconfitta⁵, un evento per confrontarsi sulla paura di non essere all'altezza delle sfide quotidiane e per fare di ciò che è andato storto uno strumento di rilancio personale, collettivo e territoriale. L'Ennesimo, focus di questo articolo, è un Festival popolare e inclusivo. Ovvero aperto a tutti senza distinzioni, che unisce la dimensione internazionale a quella locale per rendere Fiorano Modenese (MO) un luogo dove nasce il cinema.

Viviamo in un periodo storico in cui foto e video fanno parte di tutti i momenti della nostra quotidianità e sono lo strumento per eccellenza di connessione e scambio di emozioni. Per questo educare i bambini e i ragazzi al mondo delle immagini è necessario per fornire loro una cassetta degli attrezzi per decodificare i filmati a cui sono sottoposti, ma soprattutto stimolarne la creatività e creare occasioni di confronto collettivo e di dialogo. Partendo da un'analisi dei dati, vagliati ogni anno da OPERA, l'unità del centro di ricerca GIUnO del Dipartimento di Comunicazione ed Economia dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, diretto dal Prof. Fabrizio Montanari, il trend positivo innescato nelle precedenti edizioni di una crescita costante e graduale nel numero di spettatori (da 450 del 2016 ai 10.000 del 2024), l'incremento di budget (15.000 € nel 2016 fino a un assestamento intorno ai 140.000 €), gli studenti e insegnanti partecipanti ai corsi scolastici dell'Ennesimo Academy e un cospicuo numero di opere proiettate (che si attesta intorno alle 200 provenienti da tutti i continenti). Si tratta di elementi fondamentali per l'andamento del Festival che attestano lo sviluppo positivo, offrono ulteriori possibilità di crescita e certificano come l'investimento di partner pubblici e privati nell'iniziativa sia ampiamente ripagato dai risultati fin qui ottenuti. L'Ennesimo può definirsi un Festival partecipato che ogni anno riesce a rinnovare sinergie positive fra Amministrazioni pubbliche, privati, terzo settore e comunità del Distretto Ceramico, ma anche a porsi in dialogo e in collaborazione Università, Enti e Festival regionali e internazionali. Un'attenzione particolare è rivolta alla comunità locale che è parte integrante della realizzazione del Festival e coinvolta a più livello: dalla selezione dei film alle Giurie fino al rilancio di luoghi e spazi della città.

Il Festival ha donato alla Biblioteca comunale una sezione di libri dedicata al cinema, prima assente, e attrezzato una sala studio per diventare una sala di proiezione utilizzabile durante tutto il corso dell'anno e nei giorni della kermesse. L'attenzione per i luoghi del territorio passa anche

4 www.ennesimoacademy.it

5 www.festivaldellasconfitta.it

attraverso alla rigenerazione di spazi abbandonati come La Sosteria⁶, il progetto Gonfialone⁷ per portare il cinema nei luoghi più periferici della città, il coinvolgere i negozi del centro cittadino nell'esporre le locandine dei film finalisti della Selezione Ufficiale in vetrina e nel coinvolgere la comunità in una sorta di couchsurfing cinematografico per ospitare a casa propria i registi in concorso al Festival con il progetto Non è l'Ennesimo Ospite⁸. Nel 2016 TILT Associazione Giovanile APS ha dato vita ad Ennesimo Academy (www.ennesimoacademy.it) con l'obiettivo di aiutare il mondo della scuola a integrare l'audiovisivo all'interno della didattica tradizionale, attraverso corsi di educazione all'immagine che offrono agli studenti una cassetta degli attrezzi per decodificare i filmati a cui sono sottoposti quotidianamente e analizzarli in modo critico e collettivo.

Il progetto prevede corsi specifici per gli studenti degli Istituti di ogni ordine e grado, dalle scuole d'infanzia all'Università, sottoposti quotidianamente a immagini statiche e in movimento in ogni momento della loro giornata. Le immagini rappresentano infatti l'attualità in ogni ambito della vita di uno studente, ma in quanti le sanno leggere? Che storia può raccontarci una fotografia? Quale narrazione si cela dietro ad un filmato su YouTube? Che uso pubblico viene fatto di queste immagini? Tutti i corsi coinvolgono direttamente il corpo docente per personalizzarli in base alle esigenze della classe e trovare spunti di riflessioni e obiettivi condivisi da proporre agli studenti che già utilizzano quotidianamente l'audiovisivo come strumento di intrattenimento, approfondimento e informazione. I corsi, che si svolgono prevalentemente in orario scolastico, sono accompagnati da una parte laboratoriale che guida gli studenti alla realizzazione di prodotti proto-cinematografici stimolandone la creatività e l'espressione personale, affiancata dalla conoscenza della strumentazione tecnica e degli aspetti comunicativi, pubblicitari e scenografici: script, sceneggiature, storyboard, recensioni, video di sensibilizzazione civica e ambientale. Tutte le espressioni artistiche degli studenti al termine dell'anno scolastico contaminano positivamente le comunità coinvolte in momenti di restituzione pubblica: mostre negli spazi comunali, proiezioni nei cinema e teatri cittadini, momenti dedicati all'interno di un'appendice festivaliera (www.ennesimofilmfestival.com) che vede gli studenti protagonisti di giurie, masterclass e laboratori. Un momento per valorizzare i risultati dei percorsi degli studenti e offrire loro un'occasione di condivisione con le proprie famiglie.

Nel corso degli anni, il progetto ha ottenuto numerosi riconoscimenti a partire dall'Alto Patrocinio del Parlamento Europeo per il valore culturale e di formazione ai valori europei che il Festival svolge nei confronti delle giovani generazioni, fino al sostegno ministeriale attraverso i Bandi di Cinema e Immagini per la Scuola che hanno permesso un importante sviluppo all'iniziativa. Ad oggi il progetto ha coinvolto oltre 17.000 studenti e docenti, dalle scuole di infanzia all'Università, frequentanti gli Istituti di oltre 30 Comuni tra Emilia-Romagna (principalmente nelle Province di Modena e Reggio Emilia) e per la prima volta nel 2024 anche nelle Marche e in Calabria. Il progetto ha avuto una crescita costante nel corso degli anni: nell'a.s. 2015/2016 gli studenti coinvolti furono 150, mentre nell'attuale sono circa 7.000.

6 ennesimofilmfestival.com/la-sosteria

7 ennesimofilmfestival.com/gonfialone

8 ennesimofilmfestival.com/ennesimoospite

Un altro dato, il cuore del progetto qui presentato: nell'anno scolastico in corso sono 37 gli educatori e docenti contrattualizzati in modo temporaneo e retribuiti attraverso fatture o collaborazioni occasionali con compensi legati al numero di ore di lezioni svolte e ai servizi di progettazione corsi e momenti di restituzione pubblica che vedono coinvolti gli studenti e le comunità afferenti ai territori coinvolti. Grazie a queste progettualità che non si limitano alla settimana del Festival, ma che abbracciano il territorio durante tutto il corso dell'anno, Ennesimo ha raggiunto all'interno della comunità del Distretto Ceramico un alto grado di riconoscibilità e ha oggi un forte impatto sociale e culturale reso possibile da una base di spettatori affezionati e coinvolti, dalla diffusione dei progetti di educazione all'immagine dell'Academy, dalla capacità di networking che ha dato vita a collaborazioni attive con 30 Comuni su tre differenti Regioni e numerosi eventi culturali di rilievo fino alla capacità di generare, per quanto possibile, una crescita economica e culturale del territorio.

La crescita del Festival descritta in precedenza è collegata ad un aumento della consapevolezza nel territorio, sviluppatasi nel corso degli anni, che eventi culturali e cinematografici possono portare un beneficio a più livelli (socio-economico, turistico) per l'intera comunità. "Non esiste una ricetta segreta che non sia quella di lavorare tutti i giorni al progetto coinvolgendo direttamente la comunità per dare vita a nuove sinergie fra Amministrazioni pubbliche, privati e terzo settore, per arrivare a conoscere a pieno il proprio pubblico, spiega Federica Ferro, Presidente di TILT Associazione Giovanile APS: Abbiamo provato a raccogliere la sfida di colmare un vuoto sul territorio, con l'obiettivo sì di divertirci, ma di provare a costruire una palestra di formazione per nuove professionalità e opportunità ancora sconosciute al Distretto Ceramico: il cinema, e più in generale tutte le forme di comunicazione e di intrattenimento legate all'immagine, hanno oggi una grande valenza educativa e pedagogica, soprattutto per gli adolescenti. L'attività cinematografica, sia in forma di laboratorio attivo sia in forma di visione partecipata, può rispondere a bisogni urgenti che bambini e ragazzi si trovano ad affrontare nelle diverse situazioni che la società impone loro quotidianamente. Nelle nostre attività, soprattutto quelle legate alle fasce più giovani della comunità, proviamo ad unire critica, produzione, creatività, gioco e arte. Da un lato per aiutare gli studenti a diventare spettatori in grado di sperimentare le emozioni della creazione artistica, come teorizza Alain Bergala. Ovvero porsi gli stessi interrogativi che sono stati risolti durante le fasi di produzione, per comprendere le scelte artistiche. Dall'altro integrare alla creatività la conoscenza della strumentazione tecnica e gli aspetti comunicativi, pubblicitari e scenografici che segnano la nostra quotidianità. E progetti come questo sono fondamentali per stimolare il mondo della scuola a integrare il mondo delle immagini e dell'audiovisivo all'interno della didattica tradizionale. L'obiettivo ultimo è arrivare ad avere nel piano di studio delle scuole di ogni ordine e grado, un'ora settimanale dedicata all'educazione all'immagine. Potrebbe sembrare un sogno ad occhi aperti, ma alcuni anni fa lo era anche pensare di insegnare cinema a scuola".

Lo staff del Festival, durante l'ultima edizione del 2024, era composto da oltre 70 persone, di cui solamente 5 appartenenti alla categoria degli over 35. Oltre al team di educatori, coinvolti per tutto il corso dell'anno come descritto in precedenza, quasi tutte le mansioni necessarie sono svolte internamente per poter investire le risorse pubbliche e private che costituiscono il budget del Festival sul territorio e nella crescita professionalizzante dei collaboratori: grafica, comunicazione social, ufficio stampa, traduzione cortometraggi e materiali di stampa, webmaster, videomaking e fotografia. Nel corso degli anni si sono aggiunte altre figure professionali che nello

specifico si occupano di welcoming, accomodation, selezione dei cortometraggi, allestimento sedi e altro ancora. Il Festival ha infatti contribuito negli anni a creare una piccola comunità di lavoratori e professionisti che, ognuno nel proprio settore, trovano nell'Ennesimo una palestra professionale e formativa per migliorare capacità e competenze. Il tutto grazie a un'autonomia nello svolgimento dei compiti, un'adeguata retribuzione e una pianificazione costante che dura tutto l'anno grazie ai corsi dell'Academy. Il metodo utilizzato nel corso degli anni è quello del learning by doing, che consiste nel seguire lo staff in tutti i suoi compiti da parte della Direzione, lasciando però l'autonomia necessaria per integrare le proprie conoscenze personali a quelle collettive, punto fondamentale per la riuscita dell'evento. Nell'ottica di formare un ricambio generazionale, fondamentale per l'ingresso di nuove idee e prospettive è ovviamente il lavoro a stretto contatto con gli studenti universitari provenienti da diverse facoltà (Comunicazione, Marketing, Cinema, Lingue, Design) delle Università di Modena e Reggio Emilia, Bologna, Parma e Milano che sono entrati a far parte in modo stabile del team del Festival, partendo dal proprio tirocinio curriculare. Uno sviluppo dunque costante nel corso degli anni che ha cercato da subito di mettere al centro la comunità del Distretto Ceramico per rendere l'evento partecipato in tutte le sue forme.

Già dalla prima edizione il Festival non ha cercato di puntare la propria offerta culturale sulla presenza di ospiti e personaggi di rilievo nazionale (il cui coinvolgimento sarebbe innegabilmente stato legato alle disponibilità economiche, spesso elevate, per coprire le spese di cachet), ma di costruire un percorso condiviso, dal basso, per portare anzitutto a Fiorano Modenese la cinematografia internazionale in tutte le sue forme. Tutto questo ha contribuito a realizzare una proposta culturale distintiva nelle forme e nelle modalità e soprattutto l'aver creato un'atmosfera e uno stile riconoscibile nell'organizzazione dell'evento e nell'accoglienza degli spettatori.

4. Il Cantiere Internazionale d'Arte e il programma educativo Orchestra in Classe a Montepulciano

di Lorenzo Bui

Trascrizione dell'intervento di Lorenzo Bui, a cura di Marco Di Stasio

Ringrazio l'Università di Trento e il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, in particolare la professoressa Sacchetti per l'invito. Io sono qua in rappresentanza della Fondazione Cantiere Internazionale dell'Arte che è il soggetto operativo che organizza e gestisce Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano. e l'Istituto di musica Hans Wener Henze.

Questa foto (riferito a powerpoint dietro di sé, figura 4) a voi chiaramente non dirà niente, ma parte tutto da qua. Hans Werner Henze è uno dei compositori più influenti del Novecento, ehm viene a Montepulciano nel 1976. Montepulciano non è questo mondo, non era la cittadina che in questo momento tutti magari conoscete. Siamo in provincia di Siena, in una zona rurale, Valdichiana Senese, a sud della Toscana. Montepulciano è il comune che ha più abitanti, e che è una sorta di capofila anche come un dell'unione dei comuni della Valdichiana Senese. Fra l'altro abbiamo presentato la candidatura su Valdichiana 2026 come capitale della cultura, siamo riusciti ad arrivare comunque nella short list finale, è stato sicuramente un grande orgoglio.



Figura 4: Hans Werner Henze con i giovani e le giovani di Montepulciano, 1980.

Henze arriva nel '76 a Montepulciano, questa è la prima foto del primo allestimento in piazza del Don Chisciotte. Incontra un sindaco molto erudito che lo incarica di creare un festival. Henze ci tiene subito a precisare che non è un festival, ma sarà un cantiere, quindi un workshop permanente destinato alla comunità. Vi ho descritto prima semplicemente Montepulciano.

Montepulciano era una cittadina dove il centro storico era abitato da 6.000/7.000 abitanti, in questo momento ce ne sono rimasti 700. Quindi era pieno di attività, di servizi commerciali, artigianato. Quindi una cittadina, un borgo della Toscana sperduto, perché possiamo dire che in quegli anni era sperduto, nel sud della provincia di Siena.

Cosa aveva però Montepulciano? Secondo Henze, questo compositore visionario. Faccio un esempio, Henze era molto influente, poteva chiamare il ministro degli esteri tedesco oppure la BMW per farsi arrivare dei soldi. Quindi era tra i compositori considerato uno Stravinsky, insomma, nel Novecento, per capire la portata di questo personaggio intellettuale. Vede in Montepulciano una città incontaminata, vergine, che ha bisogno di emancipazione culturale. Lui vede questo progetto in questa ottica. Montepulciano è anche una città di cultura, aveva all'attivo un teatro del Settecento e un istituto di musica che contava 7 allievi. Territorio rurale, economia agricola, turismo assolutamente non sviluppato, esisteva poco associazionismo culturale, i ritrovi erano i circoli di paese, oppure nei circoli politici. C'era però una biblioteca funzionante, l'istituto di musica ha radici storiche che risalgono al Settecento, una tradizione culturale e un importante passato storico.

Henze inizia questo percorso di appunto emancipazione culturale. Lui chiama il Cantiere come un festival di tipo non commerciale, ma si trattava invece di animazione politica, sociale e culturale. Henze crea questo festival, che io non chiamerò da ora in poi più festival, ma cantiere, con artisti provenienti da tutto il mondo. accio un esempio tra tutti, nei primi anni, Riccardo Chailly partecipava attivamente alla manifestazione. Sono passati per il Cantiere artisti di fama mondiale che dirigono anche in epoca odierna dalla Scala o al Metropolitan. Henze guida con i linguaggi artistici un'esperienza di animazione sociale. Ha questa ambizione di emancipare una cittadina che ancora non era matura o pronta a un progetto culturale di questo genere, per educare, cioè una sorta di educazione culturale della comunità, quindi di emancipazione. Come fonda questo principio? Il principio di interazione fra i grandi professionisti e i residenti della zona, Montepulciano e dei paesini limitrofi.

Quindi grandi professionisti si sono messi a disposizione, e si mettono ancora a disposizione di questo progetto per tramandare alle giovani generazioni o alla comunità che partecipa direttamente alle produzioni artistiche, di trasmettere delle conoscenze che riguardano l'ambito artistico. Fonda un manifesto, dove dichiara apertamente di garantire l'uguaglianza: "che noi intendiamo attuare tra tutti i partecipanti". Quindi Riccardo Chailly era allo stesso livello del facchino o del musicista dell'orchestra.

Parte questo progetto, che si sviluppa, sempre con questi principi, con il principio anche della gratuità delle prestazioni: tutti gli artisti hanno lo stesso trattamento, ricevono vitto, alloggio e rimborso viaggi ma non ricevono nessun tipo di cachet. Questa formula resiste da cinquant'anni, perché quest'anno nel 2025 c'è la cinquantesima edizione del Cantiere.

Quindi che cos'è questo messaggio di uguaglianza? Questa frase mi piace citarla e ve la leggo: "qui noi tutti siamo insegnanti e al tempo stesso studenti". Dal '76 ad oggi che cosa c'è stato? C'era stata una grande evoluzione del progetto, una grande evoluzione di pari passo anche nella cittadina. Montepulciano chiaramente si è trasformata, penso che sia un luogo abbastanza conosciuto e in questo momento rinomato anche a livello anche internazionale. Quindi Henze con il Cantiere fa crescere anche l'istituto di musica che serviva a far partecipare i residenti, la comunità all'interno delle produzioni artistiche e la fase performativa di spettacolo dal vivo e cresce insieme al cantiere anche l'istituto di musica.

Importanti risultati sono stati ottenuti, nei primi anni, ma ancora ad oggi sono la formazione di tanti talenti in campo artistico, l'accrescimento delle giovani generazioni, l'attività di animazione sociale continua a muoversi tra la didattica musicale e lo studio musica, lo spettacolo dal vivo e la formazione degli istituti musica partecipano attivamente al Cantiere Internazionale d'Arte. Ha realizzato la proposta culturale di un territorio intero, nuove politiche culturali riguardo a una prospettiva internazionale del cantiere, ho citato un paio di nomi prima, ma è di dimensione internazionale, con artisti di livello internazionale; quindi, con fama mondiale e un'offerta artistica e culturale che fino a quel momento non esisteva. Per fare un esempio un po' "goliardico": prima da noi, nel '75, il vino si vendeva a damigiane, adesso ci sono tanti imbottigiatori e ehm etichette rinomate.

Che cosa ha trasformato? Allora, il cantiere di pari passo, mi sono permesso e forse anche azzardato, a dire che ha trasformato una comunità. Tramite il cantiere, la comunità partecipa allo spettacolo dal vivo, sono residenze artistiche e attività collaterali che impegnano la comunità, e quindi questo assetto di forma, ha cambiato l'assetto di formazione culturale intera di una comunità. L'istituto di musica intitolato ad Henze che in questo momento è funzionante e molto attivo parla alle scuole primarie, con un progetto nelle scuole primarie, inizia un percorso didattico di avvicinamento alla musica e all'arte. Quindi la comunità cosa che cosa ha potuto avere in questi anni? Fruisce della proposta culturale diviene, o è divenuta il pubblico del futuro, ha l'opportunità di una formazione professionale nel campo artistico e nello spettacolo dal vivo. Tanti talenti sono usciti da questo percorso, in questo momento sono professionisti o tecnici o anche musicisti.

Per farvi capire i numeri del Cantiere: 400 sono gli artisti che vengono ospitati sostanzialmente ogni anno, su musica, su progetti di danza, musica contemporanea, venti commissioni hanno i compositori con venti/trenta sedute all'anno. Un festival contemporaneo di sperimentazione anche un po' provocatoria. Il Cantiere non è un festival commerciale, quindi faccio un esempio del 2020: fu uno dei primi festival a ripartire anche perché anche se poi i conti devono quadrare alla fine per i bilanci, non essendo un festival commerciale non conta lo sbrigliettamento, ma contano altre forme di sostegno, e quindi è ripartito investendo, facendo un cantiere con 40 spettacoli anche del 2020, nell'epoca del Covid con il distanziamento. 50 sono sostanzialmente gli spettacoli dal vivo, 40 i lavoratori assunti con contratto che lavorano tra maestranze, tecnici e organizzativi. Partecipano, artisti, orchestre internazionali, sono stati attivati partenariati con soggetti importanti, del sistema culturale italiano e internazionale. Ad esempio, abbiamo fatto l'anno scorso una coproduzione con l'orchestra Haydn di Bolzano che è qui accanto.

Nello stesso tempo è stato sviluppato un segmento didattico, quindi l'istituto di musica, con dei progetti particolari. Da sette studenti del '76, siamo passati a mille. Trecento nei corsi individuali e settecento dalle scuole. Sono stati attivati dei corsi sperimentali di orchestra classica. Le scuole primarie sostanzialmente in un paese di 13.200 abitanti si conta che ogni famiglia venga a contatto diretto con la fondazione Cantiere. Questo significa una continua interazione tra la comunità, la cultura, lo spettacolo dal vivo e la musica. Trenta sono i corsi di insegnamento, poi anche agli insegnanti assunti con regolare contratto o libera professione.

Che cosa ha generato questo? All'interno di questa scuola si sono create delle comunità di musicisti che formano un'orchestra, una corale, un coro di voci bianche, un ensemble di archi, un ensemble di fiati, un'orchestra junior, un'orchestra dei piccoli. Quindi tutte compagini che

sono formate all'interno della scuola e che partecipano attivamente al Cantiere Internazionale d'Arte mischiati con grandi artisti e professionisti proprio in virtù di quel concetto iniziale di cui si parlava, di uguaglianza.

L'orchestra in classe, l'ho detto poco fa, i bambini vanno a scuola con il violino, il violoncello il clarinetto, strumenti a fiato come se fosse il libro di matematica per supplire con i nostri docenti alle classiche carenze che ci sono nelle scuole primarie. Quindi dalla terza, quarta elementare settecento, settecento persone su 13.200 abitanti partecipano attivamente un'ora a settimana a questo percorso didattico.

Che cos'è nato con il Cantiere? Una struttura professionale, quella che rappresento e che coordino ormai da qualche anno. Io sono di Montepulciano, quindi quello che affermavo delle professionalità che sono sul territorio e che riescono a rimanere sul territorio, io lo vivo. Professionalità che si trovano a lavorare in un mondo dello spettacolo nella comunità nella quale sono nati e costruire un progetto culturale di livello internazionale. La fondazione è un soggetto professionale, una compagine istituzionale formata anche da accordo comune da Valdichiana Senese. È sostenuta dal ministero della cultura, da regione Toscana e soprattutto anche dal comune Montepulciano che ha sempre creduto e ancora crede nei progetti culturali.

Il percorso fatto da Henze fa da motore anche di sviluppo della città e ha creato un bene comune. Questo è un bene comune, soprattutto l'istituto di musica che poi confluisce nel Cantiere. Non voglio dare sempre delle risposte affermative, però credo che sia almeno incanalato in quello che erano gli obiettivi di questa giornata. Luogo di orgoglio di rivendicare l'esistenza, luogo di orgoglio, la comunità di Montepulciano è orgogliosa chiaramente di avere una struttura professionale che riesce a gestire in contemporanea tante attività di questo tipo e soprattutto progetti di formazione didattica come l'istituto di musica.

Quindi, da un festival come portatore di identità per la comunità e per un confine, oltre ad essere un progetto che ha sicuramente sancito l'emancipazione culturale di Montepulciano e dei suoi abitanti dal '76 ad oggi, ha dato anche le chance di vita a molti professionisti che in questo momento stanno lavorando in orchestre stabili in teatri di tutto il mondo come tecnici o come personale artistico. Questa è la storia di Henze iniziata nel '76 e che si ricollega a quella foto dove Henze porta per mano i ragazzi di Montepulciano.

5. Istruzione musicale e uguaglianza. Valutazione di impatto del programma educativo Orchestra in Classe a Montepulciano⁹

di Luca Piccoli

5.1. Premessa

In un articolo pubblicato su *The Musical Times* nel 1980, Hans Werner Henze descrive l'esperienza dell'opera Pollicino, interpretata dai bambini di Montepulciano. Dal suo saggio emerge chiaramente che il Pollicino è stato scritto per i bambini e con il coinvolgimento dei bambini, al fine di dare loro un'esperienza musicale inclusiva. Il suo obiettivo principale era educativo, offrire l'opportunità di esperienze artistiche e musicali con professionisti altamente qualificati a bambini che vivevano in un'area caratterizzata da una società prevalentemente rurale e da un livello relativamente basso di capitale umano e sociale. Utilizzando un lessico economico contemporaneo, oggi diremmo che Henze ha sfruttato la musica, e in particolare un'esperienza musicale collettiva, come strumento per ridurre le disuguaglianze di opportunità, fornendo a tutti i bambini coinvolti un insieme comune di competenze che ha favorito in loro un più intenso sviluppo di capitale umano e sociale. Quaranta anni dopo, la Fondazione Cantiere Internazionale d'Arte e l'Istituto di Musica Henze lavorano ancora alacremente al progetto di Henze sui bambini, offrendo un'esperienza musicale altamente qualificata a Montepulciano, dove la disponibilità di attività formative per l'infanzia sarebbe altrimenti più scarsa rispetto a centri urbani di maggiori dimensioni.

5.2. Introduzione

Mentre le proposte di Henze per i bambini di Montepulciano erano molto innovative e rappresentavano un'esperienza rara alla fine degli anni '70, oggi i progetti musicali integrati nelle scuole pubbliche o finanziati con fondi pubblici sono sempre più comuni in tutto il mondo. Questi progetti hanno in genere l'obiettivo di migliorare le opportunità educative, in particolare per i bambini e i giovani le cui famiglie hanno un livello socio-economico relativamente basso. Gli studi empirici sui bambini ci dicono che, da un lato i progetti educativi accessibili a tutti, soprattutto quelli rivolti a bambini in età prescolare o della scuola primaria, riducono le disuguaglianze socio-economiche, dall'altro i programmi di educazione musicale sono un ottimo strumento per stimolare lo sviluppo di abilità cognitive e sociali fin dalla prima infanzia. La prima affermazione si fonda sugli enormi progressi empirici compiuti negli ultimi vent'anni in ambito economico, soprattutto grazie al lavoro dell'economista del lavoro e premio Nobel James Heckman: investire nello sviluppo delle competenze dei bambini (quanto prima possibile) comporta un uso estremamente efficiente e produttivo delle risorse pubbliche. Questo tipo di investimento precoce sullo sviluppo del capitale umano ha il pregio di essere fortemente efficace nell'aumentare la mobilità sociale e nel prevenire l'aumento delle disuguaglianze socioeconomiche tra gli adulti (Heckman, 2013; Mangiavacchi e Piccoli, 2024).

⁹ La presente pubblicazione è finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU, nell'ambito del bando PRIN 2022 PNRR, progetto “The Equalizing effect of universal Music school PrOgrams (TEMPO)” (P20225RFWZ) – CUP E53D23019280001.

Se da un lato l'analisi dell'accumulazione del capitale umano si è tradizionalmente concentrata sull'acquisizione di capacità cognitive, che a loro volta determinano istruzione e redditi futuri, Heckman e altri ricercatori hanno dimostrato che anche le abilità non cognitive, come ad esempio la perseveranza o la pazienza, le abilità sociali e relazionali, o altri tratti della personalità e del comportamento, sono altrettanto importanti nel determinare i risultati lavorativi. L'investimento precoce in queste aree di sviluppo del bambino ha un effetto persistente fino all'età adulta, contribuendo in modo sostanziale all'accumulazione di capitale umano e sociale (Heckman et al., 2006). Per quanto riguarda l'effetto della musica sullo sviluppo cognitivo, secondo la letteratura psicologica, gli anni di studio della musica risultano essere positivamente correlati al quoziente intellettivo e ai risultati accademici, e questa associazione sembra generalmente di lunga durata (Schellenberg, 2004; Schellenberg, 2006; Okley et al., 2022). Inoltre, sia le capacità cognitive che i risultati scolastici possono beneficiare dell'influenza della pratica musicale sui tratti della personalità, come coscienziosità, apertura mentale e controllo comportamentale percepito. Infine, suonare in un'orchestra o in una banda può promuovere lo sviluppo delle abilità sociali e il senso di appartenenza a un gruppo (Schumacher, 2009). La correlazione statistica riportata in questi studi non dimostra necessariamente un nesso causale fra musica e sviluppo del bambino, per verificare il quale generalmente sono necessari dati longitudinali a livello individuale e un metodo di valutazione sperimentale. In questo caso occorre confrontarsi con il problema che la decisione di impegnarsi nell'apprendimento di uno strumento può non essere presa in modo casuale. Ad esempio, è più probabile che i bambini che frequentano lezioni di musica abbiano genitori con un elevato livello di istruzione. Inoltre, gli studenti migliori scelgono con più frequenza di suonare uno strumento musicale. Entrambe queste condizioni possono falsare il nesso di causalità. Senza adeguati strumenti statistici e dati campionari è difficile dimostrare che le maggiori capacità cognitive osservate siano dovute proprio alla pratica musicale e non ad altri fattori come l'istruzione o il reddito dei genitori, o alle caratteristiche dei bambini stessi (Angrist e Krueger, 1999). Alcuni studi recenti in ambito economico hanno cercato di risolvere questo problema utilizzando un'indagine longitudinale rappresentativa della popolazione tedesca che offre informazioni dettagliate sull'uso del tempo (compreso lo studio di strumenti musicali) e sulle abilità cognitive e non cognitive dei bambini. Ad esempio, Hille e Schupp (2015) hanno stimato con questi dati l'impatto causale di lungo periodo dell'apprendimento di uno strumento musicale durante l'infanzia e l'adolescenza. I risultati suggeriscono che l'apprendimento di uno strumento musicale aumenti significativamente i voti in matematica, il livello di coscienziosità, l'apertura mentale e le ambizioni accademiche e lavorative. È importante sottolineare che l'impatto osservato è maggiore fra i figli di genitori con livelli di istruzione basso. Partendo da queste nuove domande di ricerca, e in linea con il progetto originario del Maestro Henze per il Cantiere, stiamo conducendo un progetto di ricerca che intende valutare una proposta didattica, l'Orchestra in Classe, un programma di apprendimento musicale finanziato con risorse pubbliche e attualmente offerto a tutti gli alunni delle scuole primarie di Montepulciano. Il programma è caratterizzato da attività di gruppo come l'apprendimento di uno strumento musicale in ambito orchestrale, la recitazione e il canto in una dimensione operistica. Tutte le attività sono realizzate all'interno dell'orario scolastico e sono completamente gratuite per le famiglie. L'obiettivo principale della ricerca è quello di fornire ulteriore supporto empirico all'ipotesi che lo studio della musica abbia un effetto causale positivo sullo sviluppo del bambino e sulla riduzione delle disuguaglianze educative.

La valutazione empirica si basa su dati primari raccolti tra i giovani di Montepulciano e su una metodologia quantitativa che permette di superare i problemi di identificazione causale sopra descritti.

5.3. Raccolta dati

Per poter analizzare l'impatto del programma Orchestra in Classe, implementato a partire dall'anno scolastico 2007/08, avevamo bisogno di organizzare una raccolta di dati primari, che è stata implementata attraverso un questionario compilabile online o da telefonino. La popolazione di riferimento è composta da bambini e bambine iscritti alla classe prima della scuola primaria di tutte le scuole del Comune di Montepulciano nei primi 3 anni di implementazione del progetto e nei 3 anni precedenti, ovvero gli anni scolastici dal 2004/05 al 2009/10. Il risultato è stato un campione di 236 individui su una popolazione complessiva di 636 ex alunni, con una rappresentazione equilibrata per quanto riguarda il genere, e una leggera sovra-rappresentazione delle scuole del capoluogo e delle prime coorti, risolte mediante il calcolo di pesi post-stratificazione. Le informazioni raccolte consentono di analizzare l'impatto dello studio della musica su numerosi outcomes di medio-lungo periodo, come: risultati scolastici, uso del tempo libero (sport, strumento, volontariato), tratti economici (attitudine al rischio, preferenze intertemporali, fiducia, altruismo), aspirazioni lavorative, dipendenza da smartphone, tratti di personalità, social skills, intelligenza emotiva (emotività, autocontrollo, socievolezza, benessere), salute mentale (depressione, ansia, stress), procrastinazione, norme di genere, capitale civico e culturale. Inoltre, grazie a informazioni dettagliate sulle caratteristiche personali e situazioni economiche e familiari presenti e passate, sugli stili genitoriali, sul percorso scolastico, eccetera, è possibile controllare per numerosi fattori che potrebbero aver influenzato sia lo sviluppo del capitale umano sia la probabilità di continuare la pratica strumentale anche dopo l'Orchestra in Classe, permettendo di analizzare anche l'impatto cumulativo dello studio della musica.

5.4. Risultati preliminari

Una prima analisi dei dati raccolti evidenzia notevoli potenzialità, da confermare successivamente attraverso un'analisi statistica più robusta dal punto di vista causale. Già dalla Tabella 4, che mostra la semplice differenza fra la media degli outcomes dei partecipanti all'Orchestra in classe rispetto agli altri bambini emergono delle significatività statistiche rilevanti. Le aree con differenze rilevanti includono i risultati scolastici, l'intelligenza emotiva, le social skills, la salute mentale e la dipendenza da smartphone, tutti aspetti che sono migliori se gli alunni hanno frequentato l'orchestra in classe. Non emergono differenze significative nella media dei tratti di personalità, nei tratti economici, nelle misure di capitale sociale e civico. Nonostante queste differenze non abbiano valenza causale, indicano comunque delle correlazioni significative sia per quanto riguarda le competenze cognitive che quelle non cognitive. Quando si va poi ad analizzare la stratificazione dell'impatto per classe sociale (reddito dei genitori durante l'infanzia e livello educativo dei genitori), troviamo che i benefici dell'Orchestra in Classe sono particolarmente rilevanti per bambine e bambini che partono da situazioni svantaggiate. A titolo esemplificativo, le figure 5 e 6 evidenziano come la correlazione fra l'aver frequentato l'Orchestra in Classe e la probabilità di essere iscritto all'università o di avere un titolo universitario è molto maggiore quando i genitori hanno un basso livello di

istruzione e per la classe di reddito più bassa. Questi risultati, se confermati da un'analisi statistica volta ad ottenere relazioni di tipo causale, indicano non soltanto l'importanza che la musica può avere nel migliorare lo sviluppo di molte funzioni cognitive e non nei bambini, ma soprattutto, agendo maggiormente sui bambini che provengono da situazioni svantaggiate, può contribuire in modo sostanziale a colmare quei gap educativi che possono emergere fin dalla più tenera età e condizionare il profilo salariale.

Outcome	Mean (OIC)	Mean (Control)	Diff.
High school grade	81.96	82.33	-0.365
Enrolled or attained univ. degree	0.80	0.65	0.146**
EI: Factor Emotionality	0.01	0.00	0.013
EI: Self-Control	0.25	-0.09	0.334**
EI: Sociability	0.23	-0.08	0.306*
EI: Well-Being	0.13	-0.05	0.175
Social Skills	0.26	-0.10	0.357**
Extraversion	0.14	-0.05	0.191
Agreeableness	0.09	-0.03	0.124
Conscientiousness	0.09	-0.03	0.117
Neuroticism	-0.16	0.06	-0.222
Mental openness	-0.18	0.06	-0.249
DASS: Depression	-0.21	0.08	-0.288*
DASS: Anxiety	-0.22	0.08	-0.296*
DASS: Stress	-0.11	0.04	-0.148
Career Advancement Aspirations	0.01	0.00	0.011
Social Impact Aspirations	-0.09	0.03	-0.114
Work-Life Balance	-0.09	0.03	-0.12
Embodied Cultural Capital	0.08	-0.03	0.102
Institutional Cultural Capital	-0.08	0.03	-0.103
Youth Social Scene	0.02	-0.01	0.026
Gender Attitudes	0.06	-0.02	0.084
Civic Capital: Public Integrity	-0.12	0.04	-0.159
Civic Capital: Personal Responsibility	0.07	-0.02	0.09
Std Economic Measure: Risk	0.10	-0.04	0.135
Std Economic Measure: Altruism	0.05	-0.02	0.066
Std Economic Measure: Trust	0.15	-0.05	0.198
Std Economic Measure: Patience	-0.15	0.05	-0.2
SAS: Induced Disruption	0.00	0.00	-0.005
SAS: Dependency	-0.15	0.05	-0.198*
Play Instrument	0.54	0.34	0.193**
Play Sport	0.96	0.92	0.039
Volunteer	0.63	0.60	0.028

*** Significant at 1%; ** Significant at 5%; * significant at 10%

Tabella 4: Differenze nelle medie.

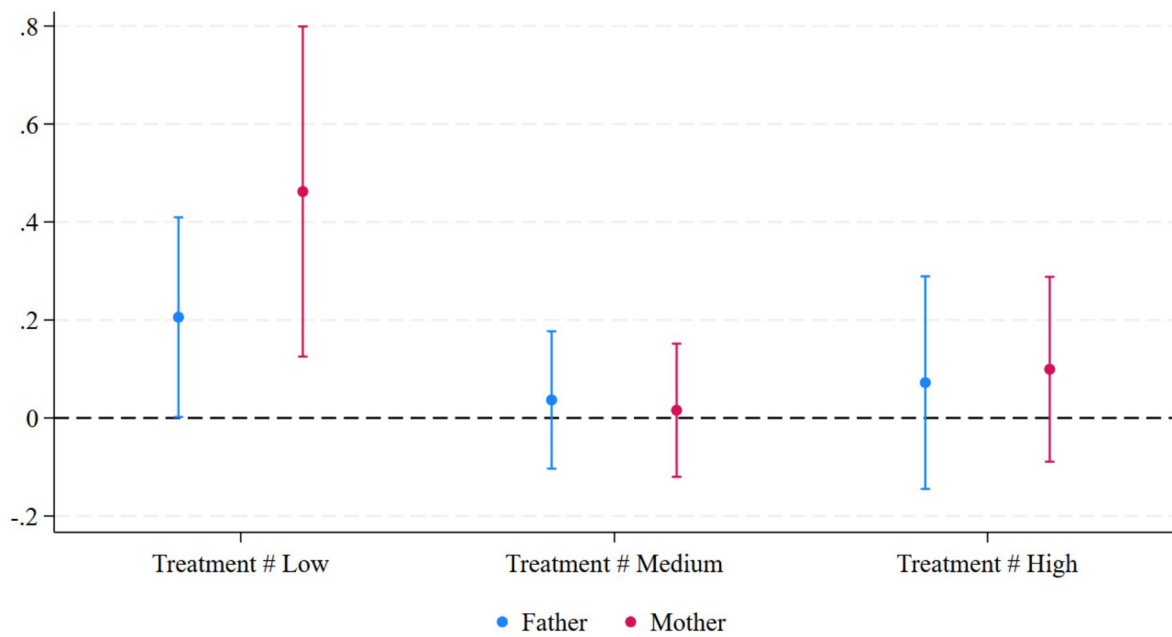


Figura 5: Impatto dell'OIC sulla probabilità di aver frequentato l'università per livello di istruzione dei genitori.

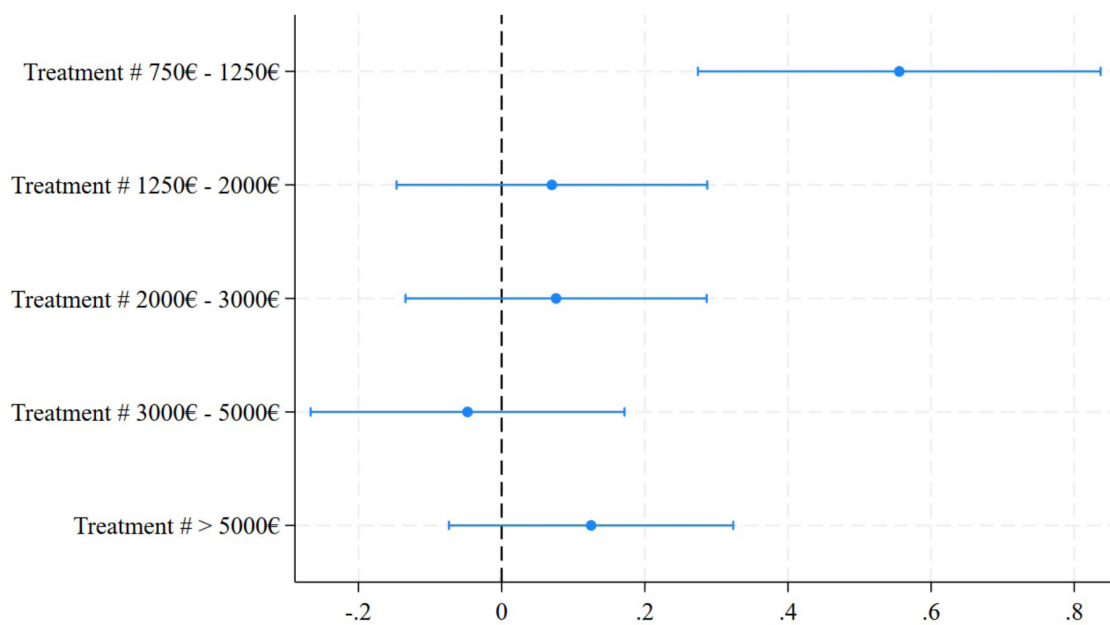


Figura 6: Impatto dell'OIC sulla probabilità di aver frequentato l'università per classe di reddito.

Riferimenti

- Angrist, J.D., e Krueger, A.B.
1999 *Empirical strategies in labor economics*, in “Handbook of labor economics”. s.l.: Elsevier, pp. 1277-1366.
- Cabane, C., Hille, A., e Lechner, M.
2016 *Mozart or Pele? The effects of adolescents’ participation in music and sports*, in “Labour Economics”, 41, pp. 90-103.
- Champeaux, H., Mangiavacchi, L., Marchetta, F., e Piccoli, L.
2022 *Learning at home: distance learning solutions and child development during the COVID-19 lockdown*, in “Review of Economics of the Household”.
- Cunha, F., e Heckman, J.J.
2007 *The technology of skill formation*, in “American Economic Review”, 97, pp. 31-47.
2008 *Formulating, identifying and estimating the technology of cognitive and noncognitive skill formation*, in “Journal of Human Resources”, 43, pp. 738-782.
- Heckman, J.J.
2013 *Giving kids a fair chance*. s.l.: MIT Press.
- Heckman, J.J., Stixrud, J., & Urzua, S.
2006 *The effects of cognitive and noncognitive abilities on labor market outcomes and social behavior*, in “Journal of Labor Economics”, 24, pp. 411-482.
- Henze, H.W.
1980 *Pollicino: an opera for children*, in “The Musical Times”, 121, pp. 766-768.
- Hille, A., e Schupp, J.
2015 *How learning a musical instrument affects the development of skills*, in “Economics of Education Review”, 44, pp. 56-82.
- Lechner, M.
2011 *The estimation of causal effects by difference-in-difference methods*, in “Foundations and Trends in Econometrics”, 4(3), pp. 165-224.
- Mangiavacchi, L., e Piccoli, L.
2022 “Parenting and Children’s Outcomes”, in Zimmermann K.F. (a cura di), *Handbook of Labor, Human Resources and Population Economics*, Cham, Springer International Publishing, pp. 1-35.
- Mangiavacchi, L., Piccoli, L., e Pieroni, L.
2021 *Fathers matter: Intrahousehold responsibilities and children’s wellbeing during the COVID-19 lockdown in Italy*, in “Economics & Human Biology”, 42, p. 101016.
- Mangiavacchi, L., Piccoli, L., e Rapallini, C.
2021 *Personality traits and household consumption choices*, in “The BE Journal of Economic Analysis & Policy”, 21, pp. 433-468.
- Okley, J. D., Overy, K., e Deary, I.J.
2022 *Experience of Playing a Musical Instrument and Lifetime Change in General Cognitive Ability: Evidence From the Lothian Birth Cohort 1936*, in “Psychological Science”, 33(9), pp. 1495-1508.

Schellenberg, E.G.

2004 *Music lessons enhance IQ*, in "Psychological Science", 15, pp. 511-514.

2006 *Long-term positive associations between music lessons and IQ*, in "Journal of Educational Psychology", 98, pp. 457-468.

Schumacher, R.

2009 *Pauken mit Trompeten: lassen sich Lernstrategien, Lernmotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern?*. s.l.: BMBF, Referat Bildungsforschung.

Yang, P.

2015 *The impact of music on educational attainment*. in "Journal of Cultural Economics", 39, pp. 369-396.

6. Festival come luoghi di innovazione

di Lorenzo Mizzau

6.1. Introduzione

Questo breve intervento ha l'obiettivo di riflettere sul potenziale di creatività e innovazione insito nelle pratiche organizzative e di gestione e partecipazione¹⁰ dei festival. Nella letteratura economico-manageriale e organizzativa, i festival sono stati definiti come (il prodotto di) organizzazioni temporanee, ovvero di un gruppo di persone che collaborano alla realizzazione di un evento che si realizza in un luogo e in un tempo specifico (normalmente limitato e ricorrente) (cf. Salvador e Pedersen, 2022). In questo ambito, si sono analizzati i festival dal punto di vista della gestione degli eventi e dei progetti culturali, prendendo in esame i fattori di successo dei festival in termini economici e organizzativi¹¹ – ad esempio in termini di efficiente coordinamento delle risorse, motivazione dei collaboratori, creazione dell'atmosfera più adatta per i partecipanti, ecc. (Getz, Andersson e Carlson, 2010; Volgger e Pfister, 2019). Tuttavia, è oggi disponibile una letteratura interdisciplinare sensibile ai processi attivati da diversi stakeholder, alle relazioni con l'ambiente sociale e materiale, agli stimoli in termini di creazione di senso e riflessione sull'identità delle comunità coinvolte dai festival, ed è su questa che ci si concentrerà in questo contributo. Alcuni studi in ambito organizzativo prendono le mosse da una prospettiva sociale e antropologica, secondo cui i festival sono definiti come “momenti di festeggiamento caratterizzati da particolari riti” (Falassi, 1982, p. 2)¹², approfondendo come l'organizzazione dei festival – la “miscela” di motivazioni e valori, coinvolgimento di diversi attori, utilizzo di risorse locali ed extra-locali – in un contesto di economia dell'esperienza influisca in modi anche molto diversi sugli esiti a livello di diversi stakeholders. In questo solco, Toraldo e Islam (2019) hanno articolato tre diversi ambiti che studiare l'organizzazione dei festival permette di illuminare: una tensione tra tempo lineare e tempo ciclico, l'interazione tra istituzioni formali e comunità informali, e lo stimolo all'attivazione di processi riflessivi (all'interno della comunità) contrapposto a una tendenza alla “spettacolarizzazione” e “commodificazione” delle culture che i festival si propongono di celebrare. Elaborando questa ed altre riflessioni, in questo contributo ci si soffermerà sul potenziale dei festival come luoghi di creatività ed innovazione. Il termine “luoghi” è qui inteso non solo in senso geografico-spaziale ma più ampio, come “momenti”, “occasioni”, “oggetti”, “interfacce”, ecc. Per creatività ed innovazione si intendono,

10 Per brevità, il focus sarà sui partecipanti all'organizzazione e alla gestione dei festival, più che sulla partecipazione alle attività e all'offerta culturale o educativa degli stessi.

11 Anche questa nozione può essere declinata in diversi modi; un festival può essere di successo quando raggiunge i suoi obiettivi potendo contare su un adeguato set di risorse, e non solamente quando è gradito dai “consumatori”.

12 Citato in Toraldo e Islam (2019, p. 310).

rispettivamente, l'unione di elementi esistenti in nuove combinazioni, e l'applicazione di tali nuove combinazioni in prodotti, processi e pratiche che sono generative in termini psicologici e sociali, stimolanti e utili per la risoluzione di problemi pratici e/o sociali¹³.

Prima di procedere, è utile una premessa. “Festival” è un termine che si riferisce a eventi e manifestazioni che possono essere anche molto diversi tra loro. Tra un evento di pochi giorni organizzato da una pro loco di una piccola comunità ed eventi di respiro internazionale come il Glastonbury Festival e il Burning Man, sussistono differenze importanti rispetto a molte dimensioni. Nondimeno, in base alla definizione data all'inizio del paragrafo, i festival come oggetto di studio sono accomunati da quei campi di pratiche che intersecano relazioni, processi, e capacità volte alla costruzione di un evento culturale circoscritto e ricorrente. Nel prosieguo, anzitutto si porranno le basi per distinguere diversi tipi di festival dal punto di vista organizzativo, in modo da poter contestualizzare le successive riflessioni ed esempi. Verranno proposte tre dimensioni e il concetto di “innesco progettuale”. In secondo luogo, si definiscono tre tensioni fondamentali nell'organizzazione di uno specifico festival: la prima categoria fa riferimento alla temporalità dell'agire organizzativo, richiamando gli studi sulle organizzazioni temporanee e la gestione di progetti; la seconda, la compresenza di collaborazione co-localizzata e a distanza, sottolineando quanto il lavoro di organizzazione dei festival sia distribuito e variabile nel tempo e nello spazio; la terza sottolinea le dinamiche di interazione tra soggetti locali e soggetti extra-locali, definendo i festival come cruciali occasioni di scambio di conoscenza. Nella terza e ultima sezione si illustrano le dinamiche creative e collaborative che discendono dall'innesco progettuale e dalle tensioni richiamate, attraverso l'uso di alcuni esempi.

6.2. *Di cosa parliamo quando parliamo di festival dal punto di vista organizzativo?*

È utile soffermarsi brevemente su alcune possibili categorie analitiche che aiutano a focalizzare l'oggetto di studio del presente contributo. Questo esercizio può orientare meglio la comprensione degli esempi e l'applicazione di quanto proposto nelle successive sezioni a esempi reali e particolari. A questo fine, mancando in letteratura una tipologia assodata, si ricorre ad alcune categorie generali proposte da studi in ambito economico-manageriale e organizzativo, compresi gli studi di imprenditorialità e project management culturale e degli eventi (cf. Argano, 2012). L'obiettivo è rispondere sinteticamente alla domanda: quali sono le dimensioni lungo cui i festival possono variare?

1. Orientamento e caratteristiche “imprenditoriali” del festival. Qui “imprenditoriale” è inteso in accezione larga: chi si è occupato di “intraprendere” l'organizzazione del festival alla sua fondazione? Chi se ne occupa ora (o nel momento in cui viene studiato)? Chi lo finanzia o supporta? Attraverso quali modalità e meccanismi sono regolati i rapporti tra fondatori, organizzatori, finanziatori e altri stakeholder chiave (qual è la “governance” del festival, che è qualcosa di più esteso rispetto al “management”)? Ad esempio, il Far East Film Festival (FEFF) è stato fondato (ed è tuttora organizzato) da un'associazione culturale (CEC) radicata sul territorio della

13 Si segue qui la concettualizzazione di creatività come processo in cui persone, gruppi o comunità esercitano una “libertà positiva di agire genuinamente al fine di creare qualcosa di valore per il futuro” (Sacchetti, 2023, p. 379), ispirata, tra gli altri, dalle visioni di Dewey, Maslow e Sen. Riguardo alla definizione di innovazione che include anche aspetti sociali, si vedano Montanari e Mizzau (2015) e Murray, Caulier-Grice e Mulgan (2010).

città di Udine, è sponsorizzato dal Comune e dalla Regione, viene ospitato da diverse istituzioni cittadine (es. il principale teatro a gestione pubblica) ed è reso possibile grazie ai legami sviluppati nel tempo tra i fondatori e amministratori di CEC e distributori, cineasti, accademici ed esperti di cinema orientale, oltre a una lunga relazione tra CEC e l'amministrazione comunale.

2. Contenuto o tema del festival. A quali campi di saperi e significati fa riferimento un determinato festival? Ad esempio, il Festival dei Due Mondi di Spoleto è un festival teatrale, che insiste sui professionisti, gli amatori, gli amanti e spettatori di teatro (oltre che sui residenti e turisti di Spoleto nelle settimane in cui si svolge). Come si vedrà nel paragrafo successivo, non è necessario addentrarsi nelle diatribe definitorie attorno al termine “campo” per utilizzarlo come guida nell’identificare un sistema di riferimenti culturali e simbolici, un apparato di conoscenza costituito non solo da elementi astratti, ma anche dalle reti di relazioni formate dalle connessioni tra i diversi attori e soggetti che, diacronicamente e attraverso lo spazio, contribuiscono a formare e alimentare quei riferimenti e quella conoscenza¹⁴. In campo economico-manageriale e organizzativo, ai nostri fini si ritiene che “campo” sia preferibile a “settore” (industry) in quanto più ampio e aperto in relazione all’ambito degli stakeholders coinvolti (per esempio, l’istituzione municipale è normalmente interessata alla definizione di alcuni aspetti non solo organizzativi ma anche culturali di un festival, pur non potendo essere annoverata tra i partecipanti a un determinato “settore” artistico, culturale o economico).
3. Il legame tra il contenuto del festival e il suo contesto di svolgimento, in senso geografico e spaziale. C’è una connessione tra il motivo per cui un festival con queste specifiche caratteristiche è stato fondato e/o viene organizzato in un luogo specifico? In questo senso, vi possono essere delle legacy ambientali più o meno (o per nulla) pronunciate: ad es. Ennesimo Film Festival, a Fiorano Modenese, nasce grazie a un legame tra la comunità produttiva del distretto ceramico locale e gli organizzatori culturali del territorio. In altri casi, la connessione è molto più blanda, anche in relazione alla dimensione imprenditoriale sopra proposta: all’estremo opposto, un team di creatori potrebbe essere alla ricerca di una location coerente, in termini di marketing e pubblico, la propria idea; viceversa, una destinazione turistica potrebbe voler animare con un festival un determinato periodo dell’anno – in questi ultimi due casi il legame è di tipo strumentale.

Anche solo utilizzando queste prime tre categorie, possiamo avere una “griglia” che permette di inquadrare diversi festival entro diverse tipologie¹⁵. Mentre non è questa la sede per sviluppare ulteriormente la griglia dimensionale o soffermarsi sulla sua applicazione a fini

14 Secondo DiMaggio e Powell (1983, p. 148), un “campo organizzativo” è composto da “quelle organizzazioni che, in aggregato, costituiscono un’area riconosciuta di vita istituzionale”. Nell’ambito della sociologia della cultura, Howard Becker ha utilizzato il termine “mondi” (art worlds).

15 La ricerca in corso di sviluppo nell’ambito del DSRS dell’Università di Trento ha, in effetti, catalogato e selezionato i festival oggetto di studio secondo (tra le altre) le seguenti categorie: valori di riferimento (che cosa motiva il festival); coinvolgimento degli stakeholder; radicamento locale; competenze e apertura a reti esterne.

analitici o pratici, si propone che dall'intersezione tra queste categorie è possibile sviluppare l'idea di festival come luoghi di creatività e di innovazione, che sarà articolata nei paragrafi seguenti.

6.3. L'organizzazione dei festival tra permanenza e temporaneità, tra lavoro in presenza e distanza, tra risorse locali ed extra-locali

Una variegata tradizione negli studi organizzativi richiama alle tensioni e ai paradossi che l'azione organizzativa, anche emergente, temporanea e provvisoria, inevitabilmente produce (Defilippi, Grabher e Jones, 2007; Smith e Lewis, 2011). L'attenzione in questo paragrafo si rivolge perciò alle tipiche tensioni o "oscillazioni" a cui le azioni di organizzazione dei festival danno luogo.

- In primo luogo, l'organizzazione di un festival genera una tensione tra organizzazione permanente e temporanea. Se da un lato il festival come evento è temporaneo per definizione, per la sua organizzazione si fa affidamento su una o più organizzazioni permanenti (associazioni, istituzioni, aziende) che forniscono una parte del know-how, degli spazi, e in generale delle risorse che vengono impiegate per il festival stesso. Sospese poi tra temporaneo e permanente sono quelle configurazioni di risorse (es. comitato organizzatore e promotore) che ricorrono nel tempo (nell'arco di più edizioni), attivandosi in alcuni specifici momenti (es. nei mesi che precedono una nuova edizione) e rimanendo "dormienti" in altre fasi (es. nel periodo successivo alla conclusione) (Tonga Uriarte et al., 2019). Infine, i vari attori e stakeholder che entrano in contatto con il festival in un particolare momento o occasione rappresentano connessioni o collaborazioni temporanee, nondimeno cruciali per la loro capacità di portare nuovi stimoli creativi e "nodi" alla rete inter-temporale del festival.
- In secondo luogo, il festival genera un'interessante tensione tra organizzazione colocalizzata e a distanza. I festival intrattengono un rapporto chiave con il luogo in cui sono organizzati, oltre che con specifici spazi; vi è spesso una relazione di interdipendenza tra lo spazio urbano o territoriale e la nascita e sviluppo di un festival. Esempi tipici possono essere i festival che celebrano la cultura materiale o immateriale o locale, ma in altri casi la relazione è più complessa, e può discendere da un innesco relativamente casuale, che interagisce nel tempo con la nascita o le traiettorie di cambiamento degli spazi dedicati al festival, come nel caso del Festival del cinema di Locarno (v. paragrafo successivo; De Molli, Mengis e von Marrewik, 2020; Zamparini, Gualtieri e Lurati, 2023). Per organizzazione co-localizzata ci si riferisce, in un dato momento, a quelle azioni e pratiche che si svolgono tra persone in loco, ovvero interagenti nello stesso luogo e spazio, anche in modo ricorrente (tipicamente nelle fasi di prova/preparazione, di svolgimento e di "smantellamento" del festival). All'organizzazione co-localizzata si affianca e alterna un cruciale lavoro di creazione e mantenimento di relazioni e azioni a distanza, spesso portato avanti nella fase dormiente del festival, volto a costruire e rinnovare l'offerta del festival, attivando relazioni "ibride", tendenzialmente a distanza ma temporaneamente co-localizzate nei momenti in cui si svolge il festival¹⁶.

¹⁶ L'organizzazione a distanza in questo senso può in parte (ma non necessariamente) coincidere con l'organizzazione temporanea vista nella prima tensione.

- L'intersezione tra gruppo locale e contributori (e partecipanti) esterni conduce a una terza tensione: quella tra partecipazione da parte degli attori locali da un lato, e attori esterni al network locale dall'altro. In particolare, nei festival con una forte caratterizzazione territoriale fin dall'innesco progettuale, è naturale la presenza di membri locali nella governance, nel management, e anche nello staff e nell'audience: in questi casi, si può dire che il festival nasce e si sviluppa lì (in quel luogo) grazie ai partecipanti a quel luogo (che portano esperienze, competenze, relazioni o intravedono un potenziale di sviluppo di un'idea o un campo nel luogo stesso). Vi sono diverse motivazioni per cui questo può avvenire: la volontà, da parte di alcuni attori (fondatori, partecipanti significativi all'organizzazione o all'offerta culturale), di coltivare o riconnettersi alla propria comunità di provenienza ("restituzione" al contesto a cui si è legati); la volontà (o la decisione strategica) di sviluppo della stessa comunità da parte dei rappresentanti o amministratori locali; l'orgoglio da parte di un settore della società o della comunità per ciò che essa sa esprimere (si pensi ad esempio ai festival che celebrano i prodotti locali, frutto della cultura materiale o immateriale).

Se da un punto di vista di marketing turistico o economia regionale gli attori esterni potrebbero essere visti dal lato della domanda (come audience o "clienti" rispetto a quello che il territorio ha da offrire), da un punto di vista organizzativo è importante sottolineare il lato dell'offerta, ovvero il potenziale attrattivo che ha il festival nei confronti dei campi culturali coinvolti – sia all'interno che all'esterno dell'ambito geografico territoriale. Per esempio, Lucca Comics si è affermato come un punto di riferimento nell'ambito dei fumetti (e per estensione del gaming) in Europa. Senza tralasciare l'elemento di attrazione turistica rappresentato dal contesto della Toscana, un brand conosciuto a livello internazionale (e che può spiegare in parte la collocazione dello stesso festival), l'importanza del festival ruota attorno alla sua capacità di coagulare l'interesse attorno a questo particolare campo culturale – che ha forti radici e manifestazioni in location extra-europee come Stati Uniti e Giappone – di una varietà di stakeholder, operatori del settore e appassionati (Tonga Uriarte et al., 2019).

6.4. *Il prodotto dell'innesco e delle tensioni: i festival come generatori di creatività e innovazione*

Come dunque l'oggetto festival, guardato da un'ottica organizzativa, si collega ai fenomeni della creatività e dell'innovazione? Prima di rispondere a questa domanda, è utile specificare cosa si intende per creatività e innovazione dal punto di vista organizzativo. In questo ambito, la creatività¹⁷ è stata definita come l'unione di elementi già esistenti in combinazioni nuove. Il risultato di un processo creativo può essere un primo passo volto a fornire la soluzione di un problema pratico o sociale, o a generare un impatto positivo su diversi attori (a cominciare da chi è coinvolto nel processo creativo). L'innovazione rappresenta quindi la fase "applicativa" della creatività, ovvero la traduzione della creatività in prodotti, processi, o pratiche (modi di fare, usi, routine, ecc.) che permettano di raggiungere risultati di valore a livello pratico o sociale (Montanari e Mizzau, 2015; Murray, Caulier-Grice e Mulgan, 2010). La creatività è

17 Montanari (2018) sottolinea che creatività può indicare una capacità, un processo, o un risultato (il tutto a diversi livelli di analisi, per esempio individuale, di gruppo o collettivo). Pur non avendo in questo lo spazio per approfondire adeguatamente le diverse prospettive, poco sotto si chiarirà la scelta fatta qui (guardare alla creatività come processo).

stata oggetto di grande attenzione dagli studi manageriali e organizzativi almeno dagli anni Ottanta in poi, in quanto primo passo verso l'innovazione (Montanari, 2018). La ricerca in questo ambito ha distinto la creatività vista come processo dalla creatività vista come risultato. Si adotta qui la prima ottica, allineandoci con gli studi che vedono l'attivazione della ricerca di nuove combinazioni come un processo generativo e in grado di creare benessere di per sé stesso, al di là della "novità e utilità" dell'esito finale (Sacchetti, 2023). Dal punto di vista del livello di analisi, vi è stata un'evoluzione negli studi, che prima si erano concentrati sul livello individuale (con un'enfasi sulla capacità, attitudine o propensione individuale a produrre nuove idee), verso i processi creativi collettivi. A questo proposito, vi è una convergenza tra psicologia e altre discipline sociali nel riconoscere che la creatività sia uno dei bisogni fondamentali dell'individuo per dare senso alla propria esperienza nel mondo e con gli altri. Tale processo è importante per la motivazione e la soddisfazione individuale, ma si realizza (anche) attraverso meccanismi inter-soggettivi di sense-making, comunicazione e condivisione (Drazin et al., 1999; Woodman, Sawyer e Griffin, 1993).

Inoltre, la ricerca sulla creatività in campo economico-manageriale e organizzativo tende a convergere su un punto importante ai nostri fini. Questo riguarda il valore della complementarità della conoscenza, delle esperienze e delle visioni del mondo di attori diversi; in altri termini, sono creativi quei contesti caratterizzati da una maggiore varietà e dove, secondo la teoria dei "buchi strutturali", alcuni soggetti (o gruppi) fungono da "connettori" tra due diversi campi o domini, che diversamente non si incontrerebbero (Burt, 1992; Sacchetti, 2023). Richiamandoci al paragrafo precedente, è possibile sostenere che i festival, attraverso la particolare combinazione di innesco e le tensioni esposte, che si evolvono nel tempo, possono stimolare creatività nelle persone, nei gruppi e nelle comunità, coinvolti in diversi modi. Si è sopra sottolineato come la peculiarità dei festival come luoghi di creatività e innovazione risieda essenzialmente nella molteplicità di intersezioni tra il contesto organizzativo (ad esempio il territorio, gli spazi, la cultura locale) e uno o più campi culturali, istituzionali e di significato (potenzialmente globali). La dialettica tra contesto (incluso il "pretesto" per la nascita del festival) e il campo (o i campi) coinvolti è già, di per sé, foriera (o essa stessa esito) di potenziali nuove combinazioni di elementi esistenti. Il già menzionato FEFF, ad esempio, rappresenta l'intersezione di almeno tre "mondi" o immaginari: il cinema/audiovisivo (in particolare di genere e d'autore), l'Estremo Oriente, e il Nord-est italiano. Normalmente, i diversi campi hanno vettori che possono essere anche fortemente divergenti: il festival è momento di creatività proprio poiché stimola (o deriva) dall'individuazione delle possibilità di connessione o convergenza tra campi potenzialmente anche molto distanti. In altri termini, sia la domanda "come decliniamo un festival di fumetti a Lucca" o "un festival di cinema orientale a Udine", sia le specifiche risposte organizzative a tali domande sono di per sé stimolo (e risposte) creative, innescate dal confronto tra i fondatori e le comunità coinvolte con uno o più campi potenzialmente trasversali al contesto e alla comunità locali. Inoltre, entrambe le tensioni (tra organizzazione permanente e temporanea e tra organizzazione co-localizzata e a distanza) possono rappresentare l'esito o la causa di un processo creativo. Il caso del progetto di costruzione del PalaCinema a Locarno, un edificio atto a ospitare gli eventi principali del locale Festival del cinema, illustra per esempio in che modo un festival da un lato affondi le sue radici nell'identità passata della città, dall'altro ne abbia orientato il rinnovamento (Zamparini et al., 2023). Nato dai germi dei movimenti culturali utopistici che avevano popolato la cittadina nei primi del Novecento e cresciuto fino al punto di portare le autorità locali a proporre la costruzione del nuovo, iconico edificio, il

Festival ha stimolato la riflessione congelata da tempo da parte della comunità sulla propria identità. Il progetto del PalaCinema non rispondeva dunque solamente a un problema pratico-organizzativo (in ogni caso creato dal Festival), ma ha condotto diverse componenti della società civile a confrontarsi su “cosa fosse Locarno” e più in particolare se l’identità di centro culturale d’avanguardia originaria non andasse riscoperta rispetto all’evoluzione urbana come “tranquilla cittadina svizzera” (cui il Festival poteva addirittura arrecare disturbo). Infine, dalla terza tensione discende che il festival è quasi sempre, e per definizione, un momento in cui le comunità e le culture locali (riferite al luogo di organizzazione del festival) interagiscono con le comunità e le culture extra-locali (i partecipanti al campo che provengono dall’esterno). Questo rende il festival una sorta di “scambiatore di conoscenza”, un broker¹⁸ o ponte tra l’interno e l’esterno. Nell’ottica della creatività e dell’innovazione intese come sopra, il festival è dunque generatore di “connessioni ponte” (bridging ties) capaci di rinnovare il patrimonio locale a livello di stimoli, idee e immaginari, oltre che di competenze e risorse specifiche. Ad esempio, come anticipato, per l’organizzazione di Lucca Comics vengono coinvolti durante l’anno i partecipanti al campo dei fumetti, con un’estensione globale (molti espositori, case editrici, artisti, produttori di giochi, ecc., provenienti dai vari continenti, ad esempio Stati Uniti e Giappone), in quanto cruciali per la riuscita e il posizionamento dell’evento nei giorni della manifestazione. Un esempio particolare in questo caso è la creatività “incrociata” da parte, da un lato, dei proprietari di esercizi commerciali e spazi nei dintorni del centro cittadino (attori locali ma esterni al campo), e dall’altro dagli operatori commerciali specializzati in fumetti (interni al campo ma esterni a Lucca). Poiché durante l’evento i padiglioni di Lucca Comics non sono sufficienti ad esporre i prodotti di interesse dei visitatori, i primi mettono in affitto gli spazi situati nelle aree centrali limitrofe ai padiglioni, mettendo in condizione i secondi di beneficiare dell’aumentata domanda di prodotti correlati al campo dei fumetti nei giorni dell’evento. Inoltre, anche i semplici esercenti della città riadattano la propria offerta per effetto dell’interazione coi partecipanti all’evento, dichiarando di acquisire in questo modo “conoscenza del campo e feedback sui gusti dei clienti”. Quelle esemplificate sono dunque “forme di creatività che non rientravano tra gli obiettivi del festival” (Marzo et al., 2019, p. 35).

6.5. Conclusioni

I festival, visti da un punto di vista organizzativo, possono essere interessanti luoghi di creatività e innovazione per diverse ragioni. Si è visto come una delle caratteristiche peculiari dei festival sia rappresentato dall’essere incrocio tra luoghi (comunità locali) e campi (comunità di interessi). Di per sé, lo sviluppo di un festival che tocca uno o più campi, all’interno di un contesto locale, genera potenzialmente nuove possibilità di declinare e coltivare quei campi. Le possibilità di declinazione possono essere variegata, a seconda che il festival celebri uno o più aspetti della cultura locale e quanto le motivazioni che legano quel festival a quei campi vadano

18 “Brokerage” è un termine utilizzato nell’analisi delle reti sociali, per identificare la posizione di un attore che si pone come connettore tra due parti che altrimenti non riuscirebbero a comunicare o a scambiare conoscenza (Burt, 2007). Parallelamente a quanto qui sostenuto per i festival, un recente studio sugli spazi collaborativi (come spazi di co-working e fablab) ha individuato proprio il “brokering” come attività cruciale attraverso cui gli stessi contribuiscono all’innovazione locale (Rodighiero, Busacca e Scapolan, 2024).

“da dentro a fuori” o viceversa (alcuni esempi citati sopra, come il FEFF o il Lucca Comics, sottolineano il potenziale creativo insito nel secondo caso, quando non sia scontata la connessione tra campo e luogo). Dal punto di vista degli attori locali, le connessioni creative possono nascere dall’incontrare o sviluppare gli aspetti riguardanti i campi coinvolti, contribuendo a definirne le traiettorie di sviluppo – a tal proposito si è parlato di festival come field-configuring events (Schüßler, Grabher e Müller-Seitz, 2015). Questo genera un potenziale di creatività e innovazione che si riverbera su tutti gli attori riconducibili a tali campi, siano attori locali, o extra-locali. Le tensioni sopra sviluppate permettono di focalizzare alcuni aspetti fondamentali della relazione tra festival e creatività e innovazione. Il primo sottolinea la dimensione processuale dell’organizzazione dei festival e delle dinamiche creative. La tensione tra permanenza e temporaneità si incrocia con quella tra co-localizzazione e distanza, sottolineando il carattere fondamentalmente aperto dell’organizzazione dei festival. I festival co-evolvono con i luoghi, gli spazi, le identità delle comunità e dei luoghi in cui sono organizzati, e allo stesso tempo con la dinamica di relazione con l’esterno e i campi coinvolti. Il festival stesso è un esito creativo all’incrocio tra campi e comunità, come dimostrano diversi esempi, e alimenta i processi creativi di persone (sia quelle coinvolte nell’organizzazione, sia i partecipanti) e collettività. L’identità delle città e delle comunità si costruisce ed evolve anche grazie ai festival e alla loro capacità di creare connessioni nuove e inaspettate tra campi di significato ed elementi della cultura materiale e immateriale dei luoghi. In particolare, attraverso la partecipazione ad attività di organizzazione e collaborazione di un festival, ma anche come spettatori, membri di una comunità, le persone sperimentano un senso di libertà e apertura che coincide con la definizione di creatività sopra richiamata (ispirata a psicologi ed economisti che ne sottolineano la generatività). Fondare, contribuire all’organizzazione, o partecipare alle attività di un festival dà la possibilità di esprimere un’opinione e di riflettere su tematiche che accomunano un individuo con altri (per interessi, provenienza, contiguità geografica, ecc.); in altri termini, contribuisce alla “libertà positiva di agire genuinamente al fine di creare qualcosa di valore per il futuro” (Sacchetti, 2023, p. 379). Anche se qui non è stato possibile prendere in esame la letteratura sugli effetti dei festival a livello di campo (si vedano Schüßler et al., 2015 e Leca, Rüling e Puthod, 2015 per interessanti riflessioni sull’apprendimento e l’innovazione), la ricerca futura potrà approfondire gli aspetti di interazione tra comunità locali e campi, in relazione a diversi tipi di festival, con particolare riguardo alla dinamica tra le tensioni qui illustrate e l’organizzazione interna in un’ottica di coordinamento della creatività (Sacchetti, 2023).

Riferimenti

- Argano, L.
2012 *Manuale di progettazione della cultura. Filosofia progettuale, design e project management in campo culturale e artistico*, Franco Angeli, Milano.
- Burt, R.S.
2007 *Brokerage and Closure: An Introduction to Social Capital*, Oxford University Press, Oxford.
- De Molli, F., Mengis, J., e van Marrewijk, A.
2020 *The aestheticization of hybrid space: The atmosphere of the Locarno Film Festival*, in "Organization Studies", 41(11), pp. 1491-1512.
- DeFillippi, R., Grabher, G., e Jones, C.
2007 *Introduction to paradoxes of creativity: managerial and organizational challenges in the cultural economy*, in "Journal of Organizational Behavior", 28(5), pp. 511-521.
- DiMaggio, P. e Powell, W.W.
1983 *The iron cage revisited: institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields*, in "American Sociological Review", 48, pp. 147-160.
- Falassi, A.
1987 *Time out of time: Essays on the festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Getz, D., Andersson, T., e Carlsen, J.
2010 *Festival management studies*, in "International Journal of Event and Festival Management", 1(1), pp. 29-59.
- Leca, B., Rüling, C.C., e Puthod, D.
2015 *Animated times: Critical transitions and the maintenance of field-configuring events*, in "Industry and Innovation", 22(3), pp. 173-190.
- Marzo, D., Uriarte, Y.T., e Catoni, M.L.
2020 "Festivals as collaborative spaces: The worlding ecology of comic conventions", in *Collaborative Spaces at Work* (pp. 252-267), Routledge, Londra.
- Montanari, F.
2018 *Ecosistema creativo: Organizzazione della creatività in una prospettiva di network*, Franco Angeli, Milano.
- Montanari, F., e Mizzau, L.
2015 *Laboratori urbani. Organizzare la rigenerazione urbana attraverso la cultura e l'innovazione sociale*, in "Quaderni della Fondazione Giacomo Brodolini", Roma.
- Murray, R., Caulier-Grice, J., e Mulgan, G.
2010 *The Open Book of Social Innovation*. Young Foundation/NESTA, Londra.
- Rodighiero, S., Busacca, M., e Scapolan, A.
2024 "Hosting, producing and brokering: How collaborative spaces engage with local innovation ecosystems". In *EURAM 2024 Annual Conference Proceedings* (pp. 1-36), EURAM (European Academy of Management), Bruxelles.
- Sacchetti, S.
2023 *What can economic coordination do for creativity and well-being?*, in "Creativity and Innovation Management", 32(3), pp. 378-387.

- Salvador, E., e Pedersen, J.S. (a cura di)
 2022 *Managing cultural festivals: tradition and innovation in Europe*, Routledge, Londra.
- Schüßler, E., Grabher, G., e Müller-Seitz, G.
 2015 *Field-configuring events: Arenas for innovation and learning?*, in “Industry and Innovation”, 22(3), pp. 165-172.
- Smith, W.K., e Lewis, M.W.
 2011 *Toward a theory of paradox: A dynamic equilibrium model of organizing*, in “Academy of Management Review”, 36(2), pp. 381-403.
- Tonga Uriarte, Y., DeFillippi, R., Riccaboni, M., e Catoni, M.L.
 2019 *Projects, institutional logics and institutional work practices: The case of the Lucca Comics & Games Festival*, in “International Journal of Project Management”, 37(2), pp. 318-330.
- Toraldo, M.L., e Islam, G.
 2019 *Festival and organization studies*, in “Organization Studies”, 40(3), pp. 309-322.
- Volgger, M., e Pfister, D.
 2019 *Atmospheric turn in culture and tourism: Place, design and process impacts on customer behaviour, marketing and branding*, Emerald Publishing Limited, Bingley.
- Woodman, R.W., Sawyer, J.E., e Griffin, R.W.
 1993 *Toward a theory of organizational creativity*, in “Academy of Management Review”, 18(2), pp. 293-321.
- Zamparini, A., Gualtieri, G., e Lurati, F.
 2023 *Iconic buildings in the making of city identity: The role of aspirational identity artefacts*, in “Urban Studies”, 60(12), pp. 2474-2495.

7. Il RAM film festival - Rovereto, Archeologia, Memorie

di Alessandra Cattoi

Il RAM è il film festival sui beni culturali più longevo d'Italia, organizzato dalla Fondazione Museo Civico di Rovereto, arrivato nel 2024 alla 35ª edizione. La manifestazione è dedicata all'archeologia ma nel tempo ha allargato gli orizzonti alla tutela e valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale, rivolgendosi a diversi tipi di pubblico con proposte e linguaggi diversificati.

Il festival è nato nel 1990 a Rovereto, con il nome di Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico, nell'ambito del convegno "Paolo Orsi e l'archeologia del Novecento", con l'intento di raggiungere e sensibilizzare il grande pubblico sui temi della ricerca archeologica e della tutela del patrimonio culturale. L'allora Museo Civico di Rovereto, oggi Fondazione, decise di organizzare tre giorni di proiezioni dedicate ai non addetti ai lavori, ritenendo proprio il cinema uno straordinario strumento di divulgazione capace di affascinare e di comunicare, attraverso le immagini, contenuti complessi. Dopo trentuno edizioni, nel 2020, la Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico si è rinnovato diventando RAM film festival e allargando i temi archeologici alla più ampia tematica della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale sia materiale che immateriale e su nuovi stili comunicativi come l'animazione.

Ma cosa significa l'acronimo RAM? Rovereto, Archeologia, Memorie. Il focus si concentra sulla città, che diventa protagonista della manifestazione, con appuntamenti anche fuori dal cinema, in luoghi diffusi sul territorio. La memoria RAM è universalmente conosciuta in informatica ed elettronica come la memoria operativa del computer. Analogamente anche il RAM film festival si pone come una memoria fattiva, uno strumento per la conservazione e valorizzazione attiva, attraverso il cinema documentario e la voce di esperti e testimonial, di ciò che non deve essere dimenticato, il patrimonio dell'umanità. La filosofia del RAM film festival ancora oggi parte dal presupposto che il cinema sia molto più di un luogo in cui si guardano film, ma piuttosto uno spazio di condivisione e riflessione collettiva. Allo stesso tempo, il documentario si distingue come un potente strumento di apprendimento e consapevolezza: attraverso l'indagine della realtà, i documentari aprono finestre su mondi sconosciuti, portano alla luce storie poco note, questioni ambientali, tematiche antropologiche. Non si limitano a informare, ma stimolano la riflessione critica educando gli spettatori, spesso offrendo nuove prospettive su temi complessi. In un'epoca in cui l'accesso alle informazioni è vastissimo, il documentario rappresenta una bussola che orienta verso una comprensione più profonda del mondo.

Rispetto a quel lontano 1990, il Festival è cresciuto e si è tradotto in un impegno quotidiano per coltivare un progetto culturale ampio, che vive tutto l'anno, al di là della settimana del festival. All'archivio cinematografico, che ogni anno si arricchisce di oltre sessanta film, viene garantita idonea conservazione e diffusione grazie alla digitalizzazione dei materiali e alla realizzazione di una banca dati online in continuo aggiornamento. Proprio grazie al ricco patrimonio audiovisivo, il Festival da sempre è impegnato in una rete diffusa di manifestazioni cinematografiche "gemelle", da Torino fino ad Agrigento, Selinunte, Reggio Calabria, Firenze, Udine per citare solo alcune delle molte collaborazioni.

Il festival, che si svolge a Rovereto sempre la prima settimana di ottobre, si articola in cinque giorni di proiezioni con circa sessanta documentari in concorso nelle diverse sezioni:

Cinema Archeologico, l'Italia si racconta, Sguardi dal mondo e Cultura Animata. Sono previste poi alcune menzioni speciali e, nel 2024, sono stati attribuiti due ulteriori premi ai film di giovani registi delle scuole di cinema (premio Nuovi Sguardi) e ai nuovissimi film per le proiezioni Full dome. Alle proiezioni si alterneranno ogni giorno incontri di approfondimento con esperti, registi o altri protagonisti dei film, aperitivi tematici con figure significative del panorama culturale italiano, presentazioni di libri, interviste, visite sul territorio, spettacoli. Il programma vede poi tre appuntamenti specifici per le scuole, momenti di restituzione di progetti svolti durante l'anno scolastico lavorando su traduzioni e sottotitoli, sull'analisi critica dei film, sulle prime nozioni di sceneggiatura, sempre in collaborazione con gli esperti del RAM. Da alcuni anni si è scelto poi di identificare un focus specifico, diverso per ogni edizione, che interpreti un argomento con un forte legame con l'attualità, declinando il collegamento tra il passato e il presente. Nelle ultime edizioni si è parlato del ruolo della donna dall'antichità ai giorni nostri, dell'emergenza che il cambiamento climatico riveste per i beni archeologici e, più in generale, per la tutela del patrimonio culturale, delle migrazioni e degli spostamenti di popoli che hanno miscelato e influenzato culture, architettura e arte. Attorno al focus si selezionano i film, gli ospiti e gli spettacoli, cercando di costruire un'omogeneità attorno ad un programma che rimane focalizzato sulle migliori produzioni di documentari in ambito archeologico a livello nazionale e internazionale.

Per la città di Rovereto, il festival è ormai un appuntamento stabile e atteso, una manifestazione "storica" così come lo sono il festival di danza Oriente Occidente o il Festival Meteorologia, anche quest'ultimo con una storia oramai decennale. Va detto che negli ultimi anni si sono aggiunti in città anche altri eventi culturali come il festival musicale SetteNovecento, e i due appuntamenti dedicati alle nuove tecnologie Informatici Senza frontiere e Wired Next Fest. La formula del festival non è dunque soltanto un evento culturale o artistico, è soprattutto un momento di aggregazione che rafforza il senso di comunità tra persone che condividono interessi simili. Per ritornare al RAM, le persone che frequentano questo festival provengono in gran parte dal territorio locale anche se ogni anno si registra la presenza di almeno un venti per cento di pubblico extra regionale, non veri e propri turisti ma persone interessate alle tematiche proposte e a conoscere meglio, dal punto di vista culturale, naturalistico e anche enogastronomico, i luoghi attorno a cui gravitano le attività. In molti partecipano non solo assistendo alle proiezioni, ma incontrando registi e altri ospiti, condividendo i propri interessi verso l'archeologia, la storia, la tutela del patrimonio.

L'organizzazione stessa di un festival coinvolge attivamente il territorio, i musei, le associazioni, le imprese locali, gli esercenti. Questo processo contribuisce a generare collaborazioni e reti di relazioni che durano ben oltre la durata dell'evento. Nelle ultime edizioni, dopo i difficili anni della pandemia, i partecipanti sono aumentati in modo apprezzabile, con circa 2700 presenze nel 2024, 500 ragazzi e ragazze delle scuole, 25 registi, 20 giurati e altrettanti ospiti-esperti. Per una città di medie dimensioni come è Rovereto, il RAM film festival rappresenta un'importante occasione di connessione tra le persone e di partecipazione e contribuisce ad accrescere il senso di appartenenza ad una comunità locale con una lunga tradizione e una vivace vocazione culturale.

7.1. Il Community Project al RAM 2024: “Un, due, tre... stella!”

Durante la serata finale del festival 2024 è stato presentato il documentario di restituzione del progetto congiunto “Un, due, tre. . . stella!”, per la regia del documentarista trentino Emanuele Gerosa. Il progetto ha visto la collaborazione di tre enti culturali, il festival Oriente Occidente, la Fondazione Museo Storico del Trentino e il RAM Film Festival ed ha avuto come oggetto un’indagine sulla memoria del corpo riscoperta attraverso i giochi. Il progetto ha coinvolto infatti un gruppo di persone over 70 che, guidate dall’artista e coreografo Carlo Massari, si sono messe alla prova davanti alla telecamera condividendo la propria infanzia attraverso il linguaggio del corpo e la sua memoria. Un viaggio alla scoperta di ciò che resta impresso nei corpi dei giochi giocati durante l’infanzia, delle esperienze vissute e dei gesti ripetuti più e più volte; un racconto collettivo che colleziona emozioni e si sviluppa attraverso la memoria dei movimenti; una condivisione dei giochi del passato intesa come parte del patrimonio culturale immateriale, contribuendo a fare memoria comunitaria di queste tradizioni. In sintesi, il contenuto del progetto “Un, due, tre...stella!” è stato condensato nel film-documentario girato tra marzo e giugno 2024 durante gli incontri in cui i partecipanti, tutti over 70, si sono ritrovati a giocare nei cortili, come quando erano bambini e bambine, rivivendo così i giochi della loro infanzia. L’obiettivo del laboratorio era utilizzare la dimensione ludica, essenziale nella cultura di ogni civiltà, per analizzare come il corpo conservi frammenti del vissuto, offrendo uno spazio di espressione libera, dialogo e costruzione di comunità. Gerosa ha documentato e raccontato l’esperienza, raccolto impressioni, emozioni, ricordi dei protagonisti del laboratorio, i quali hanno scoperto i loro corpi ancora capaci di giocare. Una sfida molto interessante: osservare e cercare di catturare l’essenza di corpi anziani che attraverso i giochi dell’infanzia riportano alla memoria frammenti del loro passato lontano, in cui non c’è bisogno di molte parole perché i giochi sono impressi in maniera indelebile nei corpi, non serve spiegarli. Giochi che fanno parte della memoria anche storica di una comunità e rappresentano importanti testimonianze di una cultura condivisa. Oltre agli aspetti di indagine sociale e alle positive ricadute sulle persone coinvolte, il progetto ha avuto il merito di mettere a confronto tre realtà culturali del territorio con attitudini ed interessi diversi (la danza, la storia, il cinema) che collaborando tra loro hanno trovato punti di contatto inaspettati e costruito nuove relazioni che certamente porteranno in futuro a ricercare altre occasioni di contatto, rafforzando così la rete del sistema culturale in Trentino.

8. Volontariato culturale come connettore sociale

di Mario Diani

8.1. Comunità di associazioni

I membri delle associazioni di volontariato contribuiscono attraverso le loro attività all'integrazione della comunità trentina. Lo fanno in vari modi, di cui uno dei principali è rappresentato dal coinvolgimento in varie attività associative. La letteratura scientifica ha evidenziato ripetutamente la forte presenza di impegni multipli tra coloro che partecipano ad attività associative¹⁹. Sebbene solo una minoranza significativa di cittadini partecipi a gruppi o associazioni, coloro che si dedicano a tali attività tendono a spartire il proprio tempo tra diverse forme di impegno. I membri dei gruppi teatrali trentini non fanno eccezione. Oltre il 40% delle persone attive nei circoli culturali e nei cori e oltre il 50% di chi fa parte di una compagnia teatrale risultano infatti attive in almeno un'altra associazione. In che modo le appartenenze multiple favoriscono la coesione del territorio? Da un lato, chi partecipa in più associazioni ne riconosce la compatibilità in termini di valori fondamentali; in questo senso l'appartenenza a più associazioni ha anche una valenza di tipo identitario. Dall'altro, essa apre anche molteplici canali informali di comunicazione che a loro volta possono creare le condizioni per la promozione di iniziative comuni. In questo senso, essa ha anche una valenza pratica. Per queste ragioni può essere utile esplorare come le diverse partecipazioni associative si combinano, assumendo che il legame tra tipi diversi di associazioni sia tanto più forte quanto più elevato il numero di persone che le condividono. Se applichiamo la stessa logica di analisi ai membri di tutte le federazioni e ci soffermiamo sui legami più intensi, quelli cioè in cui il numero di affiliati condivisi ne eccede il valore medio, troviamo forti analogie nelle strutture che ne risultano. Come mostrano le figure 7-9, al centro dei flussi di relazioni stanno sempre due tipi di associazioni: quelle di natura religiosa, vicine in particolare alle parrocchie, e quelle sportive; un ruolo importante lo hanno anche le pro loco. Se questo dato potrebbe suggerire che il volontariato culturale rifletta un'immagine molto tradizionale della società trentina, occorre anche notare che questi centri operano in realtà spesso come ponti tra realtà associative diverse, più specifiche, e a volte distanti, come i gruppi musicali, i gruppi di protezione civile, o le associazioni ambientaliste e dei diritti umani. Nessuno di questi è centrale nella rete, ma è certamente connesso al resto del mondo associativo, anche se magari in forme leggermente diverse a seconda che la connessione sia fornita dagli affiliati ai circoli, ai cori o ai teatri.

19 Vedi ad esempio, per due classici studi, Jan W. van Deth e Frauke Kreuter, "Membership of Voluntary Associations," in *Comparative Politics. The Problem of Equivalence*, ed. Jan W. van Deth (London: Routledge, 1998), pp.135-55; William K. Carroll e Robert S. Ratner, "Master Framing and Cross-Movement Networking in Contemporary Social Movements", *Sociological Quarterly* 37, no. 4 (1996), pp. 601-25.

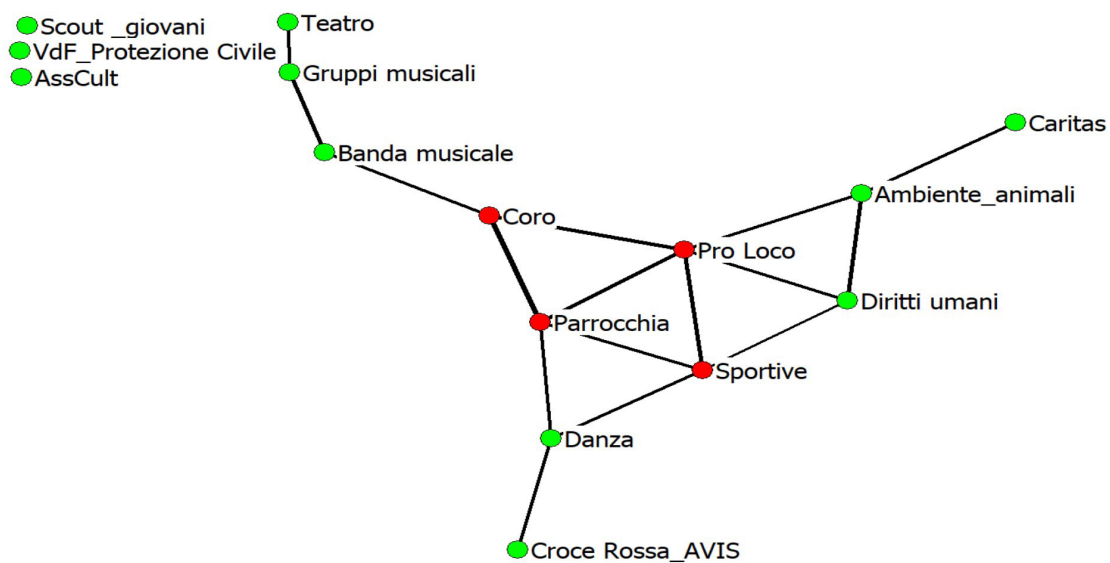


Figura 7: La rete della società civile creata dagli associati ai circoli culturali.

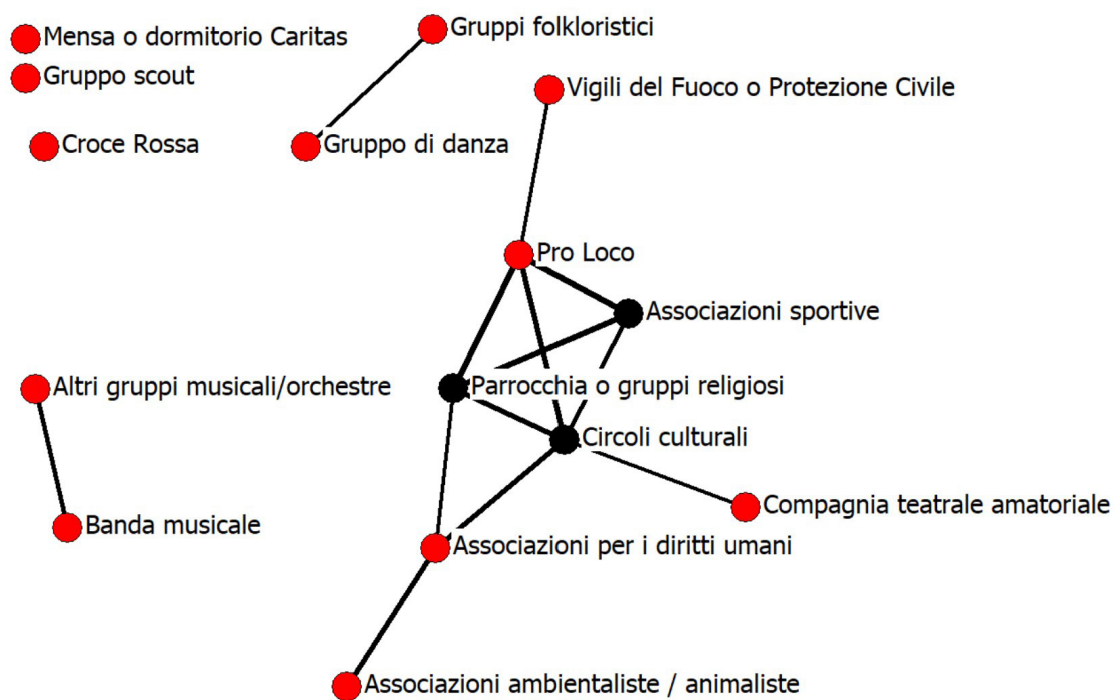


Figura 8: La rete della società civile creata dagli associati ai cori.

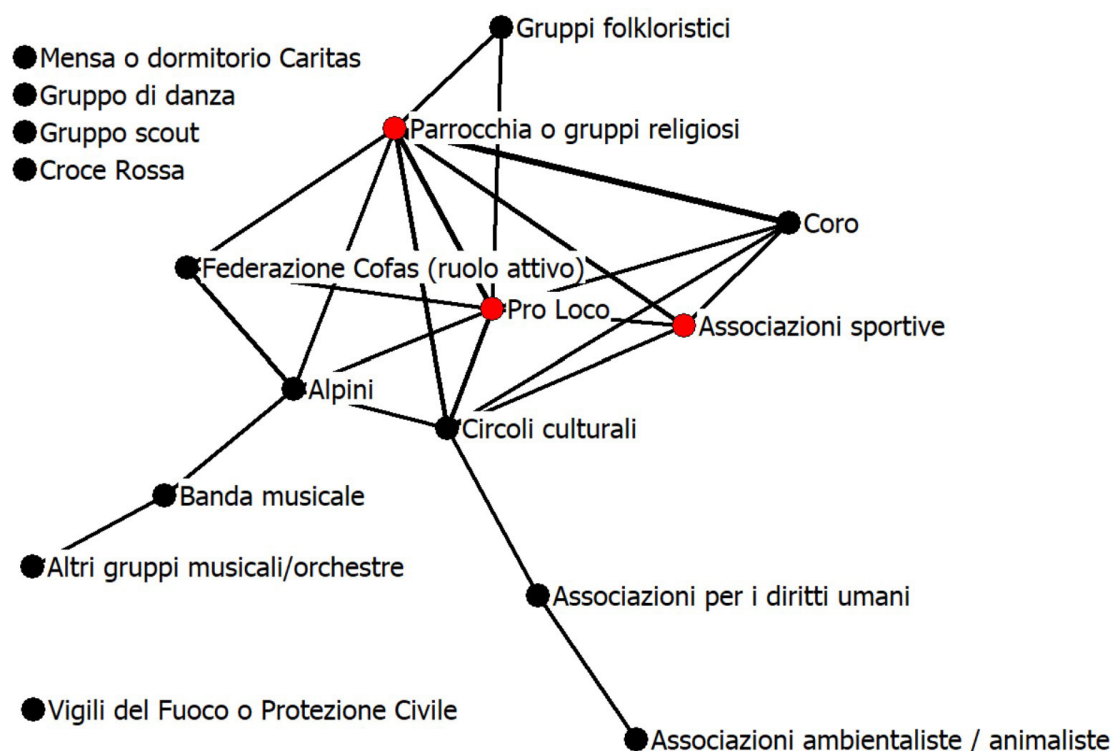


Figura 9: La rete della società civile creata dagli associati alle compagnie del teatro amatoriale.

8.2. Comunità di cultura

Un altro modo di integrazione della comunità locale prende la forma del coinvolgimento in vari tipi di attività culturali. Mentre la quasi totalità degli affiliati dichiara di seguire qualche tipo di attività, perlomeno in maniera occasionale, la quota di chi segue almeno due attività con regolarità è ovviamente più bassa, ma comunque significativa: 27% nel caso dei circoli culturali, 40% nel caso dei teatri, addirittura 75% nel caso dei cori. Anche in questo caso è possibile costruire delle mappe di connessioni tra le varie attività, utilizzando come criterio un numero di affiliati in due attività superiore alla media. Le reti illustrate nelle figure 10-12 condividono con le reti associative mostrate in precedenza alcune caratteristiche, soprattutto la composizione del loro centro. In tutti e tre i casi tra le attività più frequentate, e quindi centrali nella rete, stanno le feste locali e le biblioteche. Entrambe rappresentano occasioni di incontro più vicine a un modello di cultura “popolare”, legata al territorio, che di cultura “alta”: in particolare le biblioteche rappresentano un riferimento importante per la comunità che non pare limitato ai soli studenti. A queste si affiancano altre attività, la cui centralità è specifica per un certo tipo di volontariato culturale: spettacoli di altre compagnie di teatro amatoriale per i teatranti; concerti corali ed eventi sportivi per i coristi; ancora concerti corali, mostre e musei per gli affiliati ai circoli culturali.

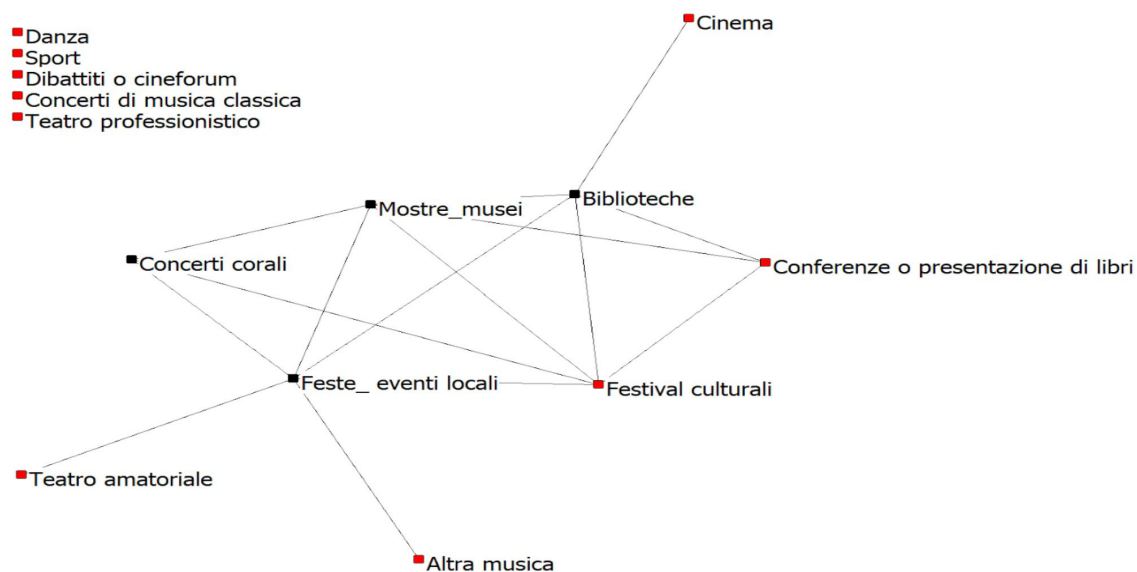


Figura 10: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai circoli.

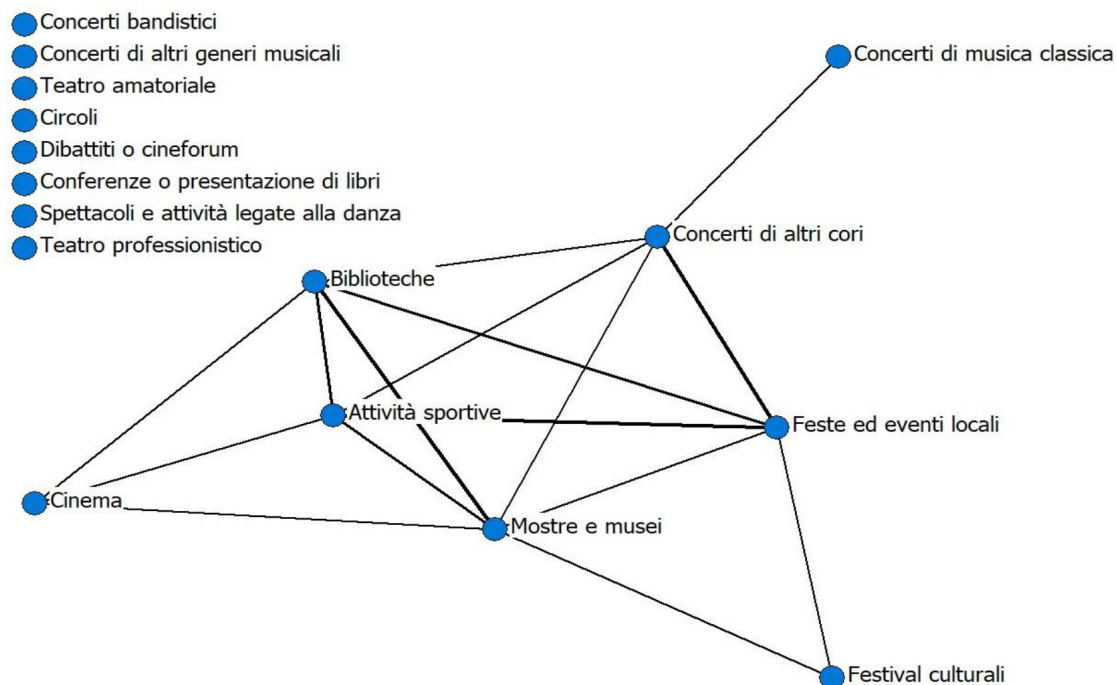


Figura 11: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai cori.

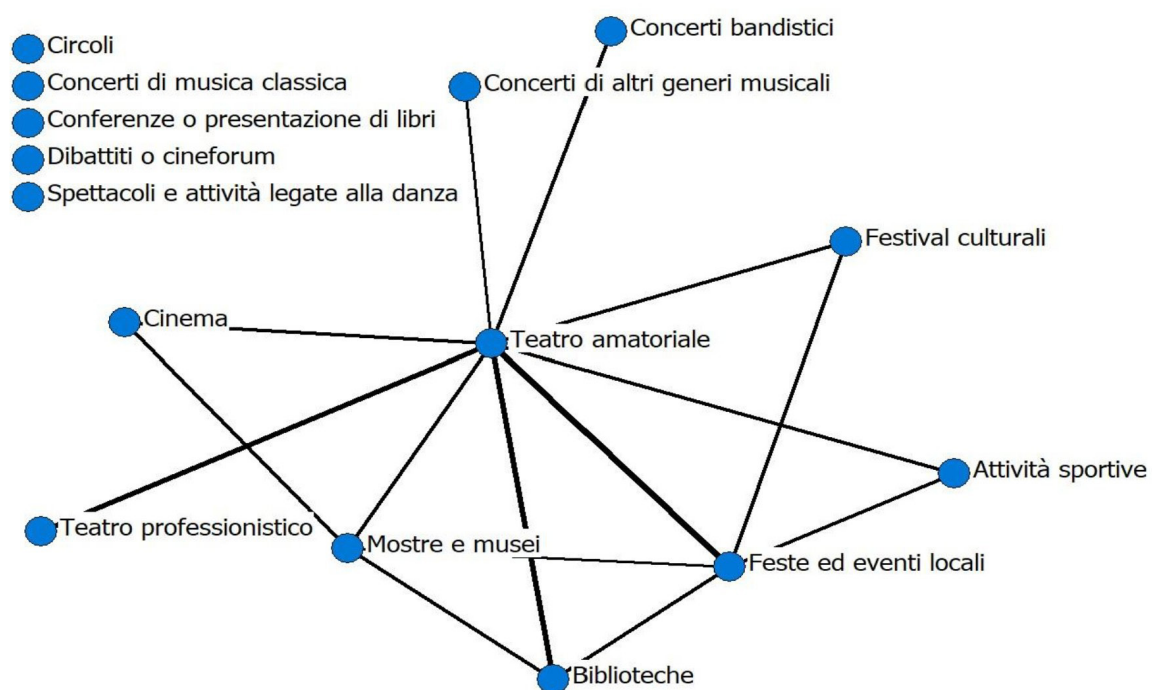


Figura 12: La rete delle attività culturali del territorio creata dagli affiliati ai teatri amatoriali.

9. La funzione delle compagnie non professionistiche in Trentino. Osservazioni e spunti di riflessione

di Gino Tarter

Le compagnie non professionistiche in Trentino svolgono un'essenziale funzione sociale. Prima di tutto presentano un'eterogeneità sociale che è tendenzialmente cresciuta negli anni. Ciò rappresenta un arricchimento di prospettive, ovvero di visioni del mondo, di esperienze che si traducono in diversi modi di interpretare la realtà e di operare. D'altro canto, rappresenta anche un momento importante di confronto e interazione fra le "classi", ovvero tra persone molto diverse fra loro per cultura, interessi, competenze professionali e status sociale.

Lavorare insieme presuppone un obiettivo comune da perseguire, che rafforza atteggiamenti positivi quali la solidarietà, la capacità di ascolto e di comprensione, la disponibilità a mettersi in gioco per scoprire i propri limiti e valorizzare le proprie qualità in modo altruistico e non puramente egocentrico. In sostanza, il lavoro di squadra incoraggia un'interazione virtuosa col gruppo, così come il senso civico dovrebbe indurre a sviluppare una maggiore sensibilità al bene collettivo.

Se il perseguimento di uno scopo condiviso (la creazione dello spettacolo) crea un terreno comune in cui prevale la collaborazione, la presenza di individui fortemente differenziati per età, formazione culturale, classe sociale, ecc. può accrescere le ricadute positive descritte. Il primo effetto "sociale" positivo delle compagnie non professionistiche si può dunque riscontrare all'interno dei gruppi stessi. A ciò si aggiunge un effetto positivo all'esterno, ovvero sulla società e sul territorio nel quale queste realtà sono radicate. Non perseguendo finalità commerciali, le compagnie non professionistiche elaborano e propongono momenti di ricreazione che abbiano anche scopi educativi, diretti o indiretti che siano.

Alcuni spettacoli possono essere semplicemente divertenti, senza possedere alcun intento etico o didascalico, ma anche in quel caso ci sarà una ricaduta positiva, che potremmo definire genericamente educativa. Propone, infatti, una forma di intrattenimento alternativa a quella predominante (e spesso discutibile) dei mass media e favorisce un atteggiamento socialmente positivo nei confronti del proprio ambito più immediato di azione, ovvero del territorio. Rafforza, cioè, la relazione fra attori e spettatori e crea una sorta di collante sociale al di là delle differenze.

In una società in cui prevale l'individualismo portato all'estremo, con forme di narcisismo che allontanano dalla realtà o la rendono frammentata (come può facilmente accadere con i social del web, da Facebook a X), forme associative fondate su un'interazione reale, fattiva e collaborativa, rafforzano la consapevolezza sociale in senso ampio, creando legami più forti di quelli puramente virtuali. La presenza capillare nelle Comunità e nei paesi, anche in quelli più piccoli, permette infine di valorizzare realtà che altrimenti resterebbero sullo sfondo, schiacciate dall'effetto globalizzante di accentramento dei grandi centri. Consente, altresì, di instaurare un dialogo e un confronto continuo fra le varie esperienze, per gli attori e per gli spettatori, non rigidamente predeterminate, visto che gli attori di uno spettacolo possono essere gli spettatori di un altro. In tal modo si crea un circolo virtuoso di interscambi culturali e di esperienze concrete: gli individui vengono valorizzati ma allo stesso tempo imparano a far parte di una collettività, ovvero di un gruppo più o meno eterogeneo.

Un'altra funzione sociale svolta dalle compagnie non professionistiche è la loro capacità recettiva, ovvero capacità di intercettare le esigenze di socialità dei giovani, incoraggiando l'espressività creativa e orientandosi verso attività formative culturali. Infatti stimolano l'interesse verso la letteratura drammatica, la salvaguardia delle tradizioni locali (usi e costumi, dialetto), la mediazione culturale e la conoscenza del linguaggio del corpo attraverso la recitazione.

La presenza dei giovani all'interno delle compagnie, in alcune preminente, testimonia la vitalità di questo tipo di associazioni, capaci di stimolare occasioni di interazione fra singoli che non appartengono a uno stesso gruppo omogeneo.

Tale presenza contribuisce pure a sviluppare un atteggiamento di apertura e di dialogo nei confronti del "diverso" da sé, ovvero di riconoscimento delle affinità al di là delle caratteristiche individuali, senza preclusioni di sesso, etnia, gruppo sociale, nei confronti dei propri iscritti. L'attenzione alle tradizioni e alla realtà locale, infatti, non è in conflitto con le altre esperienze culturali o di diversa cittadinanza. Per tale ragione, le compagnie amatoriali costituiscono un prezioso strumento di mediazione culturale.

Quanto ai contenuti e ai valori veicolati dagli spettacoli, è utile sottolineare come questi siano proposti ed elaborati in modo dialettico all'interno del gruppo, senza scelte predeterminate o imposte dall'alto. È un processo che pone in rilievo le scelte individuali, senza pregiudizi ideologici. In tal modo si rafforza il senso di responsabilità sociale nei confronti della comunità (di cui attori e spettatori sono parte), incoraggiando atteggiamenti riflessivi e di analisi sui temi affrontati, più o meno scottanti e di attualità. Anche la parodia di alcuni tipi e stereotipi, frequente negli spettacoli comici, svolge principalmente una funzione critica, che induce a riflettere sui condizionamenti culturali per prenderne coscienza e superarli, diventando individui consapevoli e responsabili.

9.1. Situazione attuale e valori del Teatro Amatoriale Non Professionistico

Oggi, il Teatro Amatoriale Non Professionistico, in Trentino, è più vivo (e vivace) che mai. Sviluppa un'attività di promozione e di diffusione del teatro, finanche nelle località più piccole e più lontane dai centri urbani, coinvolgendo un pubblico che, diversamente, non conoscerebbe mai l'emozione del teatro dal vivo. In tal senso, è offerto e proposto un importante servizio volontario per la collettività, in termini di:

Socialità: ogni complesso riunisce – senza discriminazione alcuna – elementi della più eterogenea provenienza: giovani, anziani, studenti, casalinghe, pensionati, lavoratori. Questo tipo di sodalizio funziona come uno dei più efficaci antidoti alla tossicodipendenza, di contrasto all'alcol-dipendenza, alla depressione, alla solitudine. In taluni casi favorisce pure il recupero di handicap fisici. Non tenerne conto è una grave omissione.

Difesa dei dialetti, usi e costumi: i gruppi amatoriali si impegnano nella ricerca delle radici del proprio territorio, nel recupero di materiali e tradizioni, nella diffusione di repertorio antico e nuovo nella parlata locale, nella ricerca filologica.

Difesa della lingua italiana: se è vero che esistono molti filodrammatici vincolati dai limiti dello spontaneismo e dell'improvvisazione, sono altrettanti coloro che si auto-impongono una preparazione professionale pur se da autodidatti. Per quelli insegnanti che ignorano le regole di pronuncia, i filodrammatici organizzano corsi di dizione, laboratori pratici.

Decentramento teatrale: gli amatori propongono i loro spettacoli in località e villaggi dove i professionisti non potrebbero e non vorrebbero, probabilmente, essere presenti. Affrontano trasferte faticose, si adattano a spazi scenici obsoleti e li restituiscono alla loro originaria dignità, coinvolgono un pubblico particolare che, diversamente, non potrebbe mai entrare in contatto col teatro dal vivo.

Teatro per le scuole: gli amatori riescono ad elaborare un teatro per le scuole e per i giovani: in quanto volontari sono in grado di offrire spettacoli a costi contenuti. È il caso di ricordare che l'educazione teatrale è assente dai programmi scolastici.

Resa finanziaria: il Teatro Non Professionistico contribuisce allo sviluppo dell'economia del Trentino, grazie all'indotto legato alla multiforme attività teatrale e ai numerosi soggetti coinvolti. Per le pubbliche casse, il Teatro Amatoriale è solo reddito, aspetto, questo, da non sottovalutare.

9.2. *Organizzazione in provincia di Trento del Teatro Amatoriale Non Professionistico*

In provincia di Trento, il Teatro Amatoriale Non Professionistico fa capo a Co.F.As. (Compagnie Filodrammatiche Associate) - Federazione del Teatro Amatoriale Trentino, la prima Federazione di teatro amatoriale sorta in Italia (1946). Attualmente a Co.F.As. aderiscono 100 associazioni teatrali trentine. A queste si aggiungono 7 della Provincia Autonoma di Bolzano e 2 della Provincia di Belluno con un contratto di collaborazione. Complessivamente, alle associazioni sono legati 3.144 filodrammatici attivi. Da questo punto di vista Co.F.As. risulta la più affollata rete di promozione del teatro sul territorio trentino.

Attraverso la propria rete di filodrammatiche, diffusa capillarmente, Co.F.As. porta in scena ogni anno oltre 800 recite che coinvolgono circa 120.000 spettatori. Lo fa con una settantina di rassegne teatrali, organizzate sull'intero territorio provinciale, perfino nelle località periferiche o poco popolate.

Dal 1996, la Federazione Co.F.As. ha elaborato un progetto di attività annuale, mirante alla crescita culturale dei filodrammatici e del pubblico. Nel dettaglio:

» *Comunicazione:*

- Organizzazione, programmazione e coordinamento di tutta l'attività Co.F.As.;
- Soggetti coinvolti;
- Assemblee con gli associati;
- Gestione, per conto delle associate, delle polizze assicurative (danni verso terzi e responsabilità civile, e Infortuni), necessarie per lo svolgimento della loro attività teatrale;
- Riunioni di zona per raccogliere i bisogni degli associati e verificare la soddisfazione in merito ai servizi erogati;
- Redazione del notiziario bimestrale "News" e rivista quadrimestrale "Teatro per Idea";
- Consulenza amministrativo/fiscale;
- Servizi vari.

» *Formazione:*

- Corsi di formazione teatrale a più livelli coinvolgenti le diverse fasce di età (bambini – ragazzi – giovani – adulti – studenti) e docenti delle scuole superiori provinciali aderenti al meeting “La Scuola a Teatro”.

» *Produzione:*

- Allestimento di spettacoli teatrali, in particolare, riguardanti il recupero della memoria storica di vicende e personaggi del territorio.

» *Promozione:*

- Le numerose rassegne teatrali diffuse sul territorio (circa 70 ogni anno) tra cui: “Palcoscenico Trentino” Rassegna Provinciale di Teatro Amatoriale, nelle sue due fasi: “La Vetrina del Teatro Co.F.As.” e “Il Concorso-Premio Mario Roat”, una Rassegna Provinciale di Teatro Amatoriale per ragazzi, un meeting “La Scuola a Teatro” e un concorso per testi inediti di autrici e autori trentini.

» *Ricerca e sviluppo dell’innovazione:*

- Si sviluppa attraverso convegni a tema su specifici argomenti riguardanti il teatro e non solo, ciò per acquisire una cultura più ampia.

» *Solidarietà:*

- Si concretizza attraverso un progetto “Filo...di Speranza” finalizzato alla raccolta fondi per i poveri del Terzo e Quarto Mondo.

Alla soglia degli ottant’anni di attività, Co.F.As. è:

- un luogo di incontro per chi ama il teatro;
- un centro di servizi e di conoscenze teatrali;
- un’organizzazione capillarmente diffusa sull’intero territorio provinciale;
- la maggiore rete di promozione e diffusione del teatro amatoriale in Trentino, in grado di diffonderne i valori culturali, sociali e civili anche nelle località più lontane dai centri urbani;
- un soggetto in grado di contribuire al miglioramento della qualità della vita dei propri concittadini attraverso proposte teatrali che risultano essere particolarmente gradite dal pubblico;
- un custode del dialetto, usi e costumi trentini;
- un promotore del teatro nelle scuole;
- il movimento che contribuisce anche allo sviluppo economico attraverso l’indotto che riesce a creare con la sua intensa attività teatrale sviluppata sul territorio e i numerosi gruppi che ne sono coinvolti.

10. Volontariato culturale: diritti del pubblico e dell* artist*

di Chiara Chiappa

In Italia la produzione culturale e l'educazione artistica passano spesso attraverso forme di lavoro gratuito e volontario: questo è dovuto soprattutto al fatto che l'industria culturale italiana è un ambito con poche risorse pubbliche, il cui costo grava quindi spesso sulle spalle delle persone e delle famiglie, perché essendo la cultura un bisogno umano essenziale né gli artisti né il pubblico sono disposti a rinunciarvi. Lo Stato, infatti, non si fa carico di sostenerne i costi per la produzione artistica e culturale se non con briciole e interventi precari e discontinui. In questo contesto, sono tant* le artiste e gli artisti che, con la promessa della “visibilità” e la speranza della “grande occasione”, cedono a dinamiche di autosfruttamento, accettando di esibirsi gratuitamente o in cambio di compensi “in nero” non dichiarati. In molti casi si tratta di lavoro sommerso mascherato spesso da finto volontario gratuito, retribuito spesso con finti rimborsi spese. Di fatto, il lavoro gratuito, povero e ricattato è il carburante che alimenta il settore: lo ha dimostrato anche una ricerca condotta nel 2018 dalla Fondazione Centro Studi Doc, che ha valutato in 4 miliardi il mancato gettito fiscale e contributivo per lavoro nero o grigio della musica live. Il continuare a sostenere che la cultura dovrebbe portare soldi al turismo e alle città, anziché ricevere contributi per una sua continua crescita porta come conseguenza che – come spesso succede – le economie vengano risparmiate, erodendo diritti e compensi proprio a lavoratrici e lavoratori, che assurdamente diventano l'anello debole del sistema culturale e artistico anziché esserne il fondamento, e affidando alla generosità spontanea e non scontata di cittadine e cittadini la facoltà di produrre arte e cultura. Ma cosa saremmo tutte e tutti noi senza arte e cultura? Se si considera che la cultura, l'arte e lo spettacolo sono bisogni primari e da tali vanno trattati, al pari della scuola, della salute e della sicurezza, non si può permettere che questa venga affidata al solo lavoro volontario, per ragione del carattere costitutivo del volontariato stesso: il volontariato è sì fondamentale per sostenere e promuovere la cultura e l'identità delle comunità, la relazionalità e la connettività sociale, portatore di contaminazioni e ampliamento di esperienze personali e sinergie tra organizzazioni, ma il volontariato è per sua natura spontaneo, non necessario e non professionistico. Il “volontariato non può essere obbligatorio”, non può pretendere né vincoli di presenza né di risultato, senza un obbligo contrattuale del “fare”. Alla volontaria o al volontario non possono essere addebitate mancanze, incompetenze o assenze. La Pubblica Amministrazione affiderebbe mai la costruzione di ponti e strade a personale volontario, per cui non è dovuta la certificazione delle competenze? O la sicurezza delle strade a persone volontarie senza formazione o obbligo di presidio? Al contrario, all'interno del settore culturale, sono molteplici le attività che vengono affidate al lavoro gratuito del “finto volontariato” culturale, o volontariato obbligatorio col miraggio di future assunzioni, mentre restano in stato di disoccupazione laureat* in storia dell'arte, in scienze archivistiche, in archeologia, in beni culturali, musicist*, attrici e attori, danzatrici e danzatori, creativ*, ma anche insegnanti di musica e teatro ecc. Forse la cultura e l'educazione sono meno importanti? Allo stesso tempo, il volontariato obbligatorio viola il diritto al lavoro, al rispetto, alla sicurezza e protezione sociale dei volontari e delle volontarie stess*, nei casi in cui siano disoccupat* che in mancanza di un lavoro accettano di lavorare gratuitamente per “imparare”, per farsi conoscere, per ingraziarsi i committenti. In questo modo, ess* accettano un autosfruttamento addirittura legalizzato: basterà ricordare l'accordo tra i sindacati e i manager dell'Expo milanese

che nel 2015 consentiva il lavoro volontario dei giovani in cambio di una aleatoria occasione di esperienza e visibilità. Si parlò a quel tempo di «economia politica della promessa», perché la retribuzione consisteva nella speranza di un lavoro a venire. Allo stesso modo, sono frequenti le richieste di prestazioni a titolo gratuito definito “volontariato” ad artist*, critic*, scrittori e scrittrici e intellettuali di interventi e partecipazioni a dibattiti, tavole rotonde ed eventi culturali, per non parlare di articoli e recensioni. Tutti incarichi che richiedono tempo e fatica, sottratto ad altre attività o al proprio tempo libero. Quale patto di sussidiarietà può essere quindi condiviso con volontariato culturale, scongiurando il fenomeno del finto volontariato ma valorizzando l'enorme potenziale di cittadine e cittadini che con generosità vogliono migliorare la vita delle comunità? Vigilando affinché il volontariato non sia impiegato per erogare servizi essenziali ma per comunicare, promuovere e valorizzare i valori costituzionali della democrazia, della cultura, dell'ambiente, del diritto alla salute, al lavoro, all'educazione, all'equità, alla solidarietà, senza sostituirsi alle lavoratrici e ai lavoratori di professione. Secondo la Risoluzione del 1999 della Commissione Cultura del Parlamento Europeo,

Il vigore e la vitalità della creazione artistica dipendono soprattutto dal benessere materiale e intellettuale degli artisti in quanto individui e in quanto collettività.

Il benessere degli artisti si ottiene con adeguata retribuzione, contratti e sicurezza sul lavoro, protezione sociale e riconoscimento professionale. L'affidamento dei servizi del lavoro culturale al solo volontariato implica invece negare questo riconoscimento, riducendolo a hobbismo, come un'attività effimera e aleatoria affidata solo alla passione e alla spontaneità. In verità, per ovviare alle cattive pratiche di costringere finti volontari e volontarie a occuparsi di servizi essenziali, il Codice del Terzo Settore del 2017 ha introdotto alcune modifiche importanti:

- impossibilità di essere al contempo sia volontar* che lavorator* per lo stesso ente, eliminando quindi il finto part time;
- eliminazione di rimborsi forfait e un limite ai rimborsi autocertificati, per eliminare i compensi in nero;
- applicazione di Contratti collettivi nazionali al personale dipendente assunto.

Purtroppo, però, il Codice ha anche penalizzato il professionismo laddove riserva (artt. 55-57) il diritto di precedenza nella pianificazione, programmazione e affidamento di servizi di interesse generale della Pubblica Amministrazione agli enti del Terzo Settore, che devono svolgere la maggior parte del lavoro con volontarie e volontari, nel caso di offerte di servizi economicamente più vantaggiosi dei soggetti profit: previsione che di fatto favorisce ancora una volta la cattiva prassi dei bandi culturale al massimo ribasso di costo e il conseguente affidamento di servizi sociali e culturali a personale volontario.

11. Attivazione degli spazi e delle menti. Il caso di una dismissione militare creativa con nuove destinazioni d'uso a fini sociali e culturali in una zona rurale dell'Alto Adige²⁰

di Federica Viganò

I creative hub sono spesso associati a contesti urbani, dove reti dense, accessibilità e politiche culturali favoriscono l'attività creativa e la crescita economica (Virani & Malem, 2015). È ormai un assunto ben sviluppato nella letteratura che la creatività non sia confinata nelle città, e che i contesti rurali stiano guadagnando crescente riconoscimento come spazi significativi per la produzione creativa e l'innovazione. Questo breve capitolo si propone di ridefinire il concetto di creative hub all'interno di un quadro rurale, contribuendo al crescente filone di studi che esplora la creatività oltre l'agenda urbana della città creativa (Gibson et al., 2010; Bell e Jayne, 2010; Duxbury, 2021). Contestualizzando un caso molto particolare di rural hub, Basis basato a Silandro in Val Venosta, fondato pochi anni fa grazie alla volontà di un imprenditore creativo che lo ha ideato e realizzato sulla base di un finanziamento di sviluppo regionale della Provincia Autonoma di Bolzano, proviamo a rintracciare elementi più generali e riconoscibili nel dibattito ben presente su questo tipo di iniziative.

Negli ultimi decenni, le politiche di sviluppo rurale hanno attribuito un'importanza crescente alla creatività come strumento di rivitalizzazione economica. La creatività è stata intesa come un mezzo per riqualificare edifici abbandonati, sostenere l'imprenditorialità nelle aree rurali e promuovere il consumo culturale laddove possibile (Bell e Jayne, 2010; Harvey et al., 2012). Il discorso politico contemporaneo tende invece a collegare la creatività rurale alla rivitalizzazione economica e più in generale allo sviluppo regionale (Harvey et al., 2012; Rodríguez-Pose e Crescenzi, 2008).

Per i professionisti creativi che vivono e lavorano in aree rurali, l'accesso alle infrastrutture creative rappresenta un fattore cruciale per la sostenibilità delle loro attività (Luckman, 2012). La disponibilità di supporto imprenditoriale, mercati, mentorship e reti di pari costituisce una sfida nei contesti periferici, nonostante i progressi digitali attenuano alcune di queste barriere. La configurazione spaziale dell'infrastruttura creativa – che si tratti di hub, cluster o reti – incide sulla loro accessibilità, sostenibilità economica e funzionalità (Thomas et al., 2013). Tuttavia, i creative hub in area rurale affrontano spesso difficoltà finanziarie e logistiche, richiedendo un delicato equilibrio tra sostenibilità economica e obiettivi sociali o culturali. La fragilità di queste infrastrutture, accentuata dalla minore densità di ecosistemi creativi rispetto alle città, implica che la loro scomparsa possa avere un impatto duraturo sulle comunità creative locali.

11.1. Basis, dalla dismissione creativa della Caserma Druso al creative hub

BASIS Vinschgau si definisce, con le parole del suo fondatore, un “hub di attivazione sociale dal basso”, con un focus su imprenditorialità e integrazione socio-culturale. Basis nasce grazie alla imprenditività di Hannes Götsch, che nel 2019 vince un bando FESR per lo sviluppo di un centro polifunzionale e creativo all'interno della storica Caserma Druso, un'ex struttura militare fascista costruita tra il 1937 e il 1942 a Silandro, nel cuore della Val Venosta, una delle

20 Il capitolo è stato sviluppato con il supporto di European Union - Next Generation EU - Project ECS000043 - Innovation Ecosystem Program; Interconnected Northeast Innovation Ecosystem (iNEST); CUP I43C22000250006, SPOKE 6 RT4.1 Positioning and re-positioning narratives and images of destinations in contemporary trans-media tourism discourses.

aree economicamente più fragili e logisticamente meno servite dell'Alto Adige. Nel giro di pochissimi anni la struttura, che occupa un'ala della caserma Druso, è stata risanata e ristrutturata per dare uno spazio fisico alle diverse aree di attività che oggi vengono regolarmente organizzate negli spazi di Basis: un co-working space, uno spazio concerti interno ed esterno, appartamenti per residenze d'artista, e anche laboratori di cucina e un Innovation Center, un laboratorio digitale specializzato in prototipazione e modellazione 3D, dotato di macchine come fresatrice CNC, fresa laser e stampanti 3D. Il centro offre servizi professionali su richiesta. Il team che lavora permanentemente a Basis ha inoltre sviluppato un'attività consulenziale per lo sviluppo di progetti educativi, formativi o aziendali.

Fin dai suoi primi anni di attività, l'associazione si trova ad affrontare sfide tipiche del contesto rurale, tra cui problemi di logistica e urbanizzazione, l'aumento dei prezzi dei terreni dovuto all'agricoltura intensiva, il crescente costo della vita e l'emigrazione di cittadini e imprese, con conseguente brain drain e scarsità di servizi per l'innovazione. La distanza dai grandi centri urbani e di ricerca da fattore di svantaggio viene trasformato in un elemento che qualifica il luogo come spazio di aggregazione e co-creazione, riunendo economia, istruzione e vita socio-culturale sotto un unico tetto. L'obiettivo primario che Basis si è dato è stato quello di favorire lo sviluppo sociale e attrarre persone desiderose di sperimentare e costruire il proprio futuro in questo contesto rurale (Duxbury e Campbell, 2011). Da subito il termine di Creative Industries diviene per Basis qualificante, e le attività sviluppate vengono via via articolate concretamente seguendo un concetto di innovazione trasversale e aperta, incentivando inclusione, partecipazione cittadina e diversificazione economica attraverso le sue strutture e attività.

L'iniziativa di BASIS si colloca in un contesto di riflessione più ampio sulla relazione tra capitale culturale e sociale nelle aree rurali, contribuendo alla costruzione di nuove reti professionali e comunitarie. Le caratteristiche dell'economia creativa rurale evidenziano come individui e imprese creative siano sempre più attratti dalle aree periferiche, non solo per motivi economici, ma anche per la qualità della vita e per il desiderio di contribuire al rafforzamento delle comunità locali. BASIS incarna questa tendenza, promuovendo nuove forme di imprenditorialità e innovazione culturale, che combinano tradizione e nuove tecnologie. Attraverso il co-working (diversi spazi coordinati di co-working sono stati creati anche a Malles e Naturno), i laboratori artigianali, gli spazi per eventi culturali e le residenze artistiche, l'associazione offre un ambiente favorevole alla sperimentazione e alla crescita di progetti interdisciplinari che sono in grado di intercettare una tipologia di attori molto varia, dalle imprese che scelgono BASIS per eventi e meeting, a imprese che divengono partner finanziatori dell'iniziativa sposandone gli intenti originari. Sicuramente un elemento chiave per il successo delle industrie creative rurali è la connettività digitale, che permette ai professionisti di operare su scala globale pur mantenendo una forte radicazione locale. BASIS si inserisce perfettamente in questa dinamica, fornendo infrastrutture e opportunità di networking che consentono ai creativi di interagire con mercati esterni senza compromettere la scelta di vivere e lavorare in un contesto rurale.

Riprendendo una definizione di economia creativa rurale da Thomas et al. (2013), "l'economia creativa rurale consiste in un mix di cultura locale tradizionale e artigianale (sia materiale che simbolica) e di nuove industrie creative". Quello che qui interessa mettere a fuoco è il potenziale di questo mix nello sviluppo di capitale culturale con un conseguente rinforzo del capitale sociale, attraverso una dinamica diversa da quanto avviene nei contesti urbani. Come spiegato da Matarrasso in una letteratura divenuta uno standard, per non incorrere

in una “misconceptualization” dell’economia creativa rurale, occorre riconoscerne le diverse caratteristiche (Matarasso, 2002, 2004, 2005) e comprendere che non sono solo le ragioni economiche a guidare la scelta dei lavoratori creativi che migrano verso aree rurali (rural migrants) (Anwar McHenry, 2011), ma si tratta di scelte legate alla possibilità di contribuire alla costituzione e al rafforzamento delle comunità rurali (Duxbury e Campbell, 2011; Scott et al., 2016; Duxbury, 2021).

Questo modello di rural hub, infine, ci riporta alla considerazione di importanti temi dell’attuale dimensione del lavoro, dell’importanza delle reti informali legate alla socialità e alla comunità (Gibson et al., 2010; Herslund, 2012; Scott et al., 2016; Merrel et al., 2022). L’obiettivo dell’economia creativa rurale non è di natura consumistica, anzi è orientato alla valorizzazione della cultura e dello stile di vita, alla creazione del senso di appartenenza e di identità della comunità. La crescente presenza di creativi nelle aree rurali rappresenta un segnale di cambiamento nel paradigma dello sviluppo rurale, evidenziando il ruolo chiave che arte, cultura e professioni creative, coniugate con le forme di industria locale, possono svolgere nella rivitalizzazione di questi territori. Questa trasformazione supera la tradizionale visione dello sviluppo rurale legata esclusivamente all’agricoltura o all’economia (Van der Ploeg et al., 2008) e si manifesta attraverso le nuove forme del lavoro, come le reti multi-attoriali e multi-scalari, orientate a favorire crescita e innovazione della comunità e del territorio, senza porsi obiettivi di trasformazione verso modelli esclusivamente profittevoli (Waitt e Gibson, 2013). I creativi emergono come attori capaci di costruire nuove forme di conoscenza, decision-making e pratiche di sviluppo, che in casi come quello analizzato, contribuiscono a una reinterpretazione dello spazio rurale come dimensione interconnessa tra locale e globale. A questo proposito va richiamato il concetto di global countryside, che definisce una configurazione, in cui la vita e il lavoro dei creativi si sviluppano in modo ibrido e flessibile, superando le limitazioni strutturali delle aree rurali e rispondendo alle esigenze dell’economia culturale, caratterizzata da scambio e aggiornamento continuo.

Questo fenomeno è strettamente legato alla crescente attenzione verso la sostenibilità delle aree interne e di montagna, non solo dal punto di vista ambientale, ma anche economico, sociale e culturale (solo per menzionare il dibattito ormai sulle aree interne, recentemente ravvivato dalla presenza di misure di sostegno e finanziamento all’interno del PNRR). A questo proposito le scienze sociali hanno rielaborato questa prospettiva, enfatizzando l’importanza di flussi, mobilità e connessioni tra attori. In questa visione, il rurale non è più considerato un contesto isolato, ma uno spazio dinamico e interconnesso con dimensioni più ampie. Gli insediamenti dei creativi rurali offrono esempi concreti di come la loro attività possa favorire lo sviluppo sostenibile delle aree interne o rurali, promuovendo economie locali più resilienti e diversificate. Da questo punto di vista quindi i creative hubs nelle aree rurali rappresentano una risposta multifunzionale alle sfide specifiche di questi contesti, con l’obiettivo di supportare lo sviluppo economico e sociale delle comunità locali.

Riferimenti

- Anwar McHenry, J.
 2011 *Rural empowerment through the arts? The role of the arts in civic and social participation in the mid-west region of Western Australia*, in “Journal of Rural Studies”, 27(3), pp. 245-253.
- Bell, D., e Jayne, M.
 2010 *The creative countryside: policy and practice in the UK rural cultural economy*, in “Journal of Rural Studies”, 26(3), pp. 209-218.
- Duxbury, N., e Campbell, H.
 2011 *Developing and revitalising rural communities through arts and culture*, in “Small Cities Imprint”, 3(1), pp. 111-122.
- Duxbury, N.
 2021 *Cultural and creative work in rural and remote areas: an emerging international conversation*, in “International Journal of Cultural Policy”, 27(6), pp. 753-767.
- Gibson, C., Luckman, S., e Willoughby, J.
 2010 *Creativity without borders? Rethinking remoteness and proximity*, in “Australian Geographer”, 41(1), pp. 25-8.
- Harvey, D.C., Hawkins, H., e Thomas, N.J.
 2012 *Thinking creative clusters beyond the city: People, places and networks*, in “Geoforum”, 43(3), pp. 529-539.
- Herslund, L.
 2012 *The rural creative class: counterurbanisation and entrepreneurship in the Danish countryside*, in “Sociologia Ruralis”, 52(2), pp. 235-255.
- Luckman, S.
 2012 *Locating cultural work: The politics and poetics of rural, regional and remote creativity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Matarasso, F.
 2002 “A future for rural cultural development”, (pp. 138-146), in A. Douglas (a cura di), *On the edge: Culture and the arts in remote and rural locations*, The Robert Gordon University.
- Matarasso, F.
 2004 *Only connect: arts touring and rural communities*, in “Report for the National Rural Touring Forum”.
- Matarasso, F.
 2005 *Arts in rural England: Why the arts are at the heart of rural life*, in “Report for Arts Council England”.
- Merrell, I., Phillipson, J., Gorton, M., e Cowie, P.
 2022 *Enterprise hubs as a mechanism for local economic development in rural areas*, in “Journal of Rural Studies”, 93, pp. 81-91.
- Rodríguez-Pose, A., e Crescenzi, R.
 2008 *Research and development, spillovers, innovation systems, and the genesis of regional growth in Europe*, in “Regional Studies”, 42, pp. 51-67.

- Scott, K., Rowe, F., e Pollock, V.
 2016 *Creating the good life? A wellbeing perspective on cultural value in rural development*, in “Journal of Rural Studies”, 9, pp. 173-182.
- Thomas, N. J., Harvey, D. C., e Hawkins, H.
 2013 *Crafting the region: Creative industries and practices of regional space*, in “Regional Studies”, 47(1), pp. 75-88.
- Van der Ploeg, J. D., van Broekhuizen, R., Brunori, G., Sonnino, R., Knickel, K., Tisenkopfs, T., e Oostindie, H.
 2008 “Towards a framework for understanding regional rural development”, in J.D. van der Ploeg & T. Marsden (a cura di), *Unfolding webs: The dynamics of regional rural development* (pp. 1-28), Royal Van Gorcum Press.
- Virani, T. E., e Malem, W.
 2015 *Re-articulating the creative hub concept as a model for business support in the local creative economy: The case of Mare Street in Hackney*, in “Creativeworks London Working Paper Series”, 12, pp. 1-27.
- Waitt, G., e Gibson, C.
 2013 *The spiral gallery: Non-market creativity and belonging in an Australian country town*, in “Journal of Rural Studies”, 30, pp. 75-85.

12. Economia sociale e beni relazionali

di Andrea Salustri

L'economia sociale è un fenomeno estremamente specifico e mutevole sia con riferimento alle forme organizzative che al grado di diffusione delle principali organizzazioni che ne fanno parte²¹, per via del forte radicamento nei contesti locali e della prossimità ai bisogni da soddisfare (Carini et al., 2024). La nozione di economia sociale va tenuta distinta da concetti che, per quanto affini, si riferiscono ad aggregati diversi, come ad esempio l'economia solidale, l'economia sociale e solidale, il terzo settore e il settore non profit²² (ibidem). A livello locale, il grado di sviluppo dell'economia sociale riflette la capacità della società civile di auto-organizzarsi e di rispondere ai bisogni delle comunità e alle trasformazioni economiche in corso (ibidem). Da diversi anni, tuttavia, l'economia sociale suscita interesse anche a livello più aggregato. Nel 2021, ad esempio, la Commissione europea ha lanciato il Piano d'Azione per l'Economia Sociale (PAES) (Commissione europea, 2021), che illustra il contributo dell'economia sociale alla strategia di sviluppo europea. Nello stesso anno, la nuova Strategia industriale dell'UE ha identificato l'ecosistema industriale dell'"Economia sociale e di prossimità", riconoscendo, dunque, all'economia sociale un ruolo anche produttivo (Commissione europea, 2020). In sintesi, i processi di governance e produzione delle organizzazioni ed imprese dell'economia sociale hanno una natura quanto meno duale, che può essere più facilmente compresa effettuando, in via preliminare, una riflessione intorno alla nozione di "beni relazionali"²³. I beni relazionali sono relazioni sociali che connettono la riflessione interna di un soggetto sociale ed una relazione intersoggettiva significativa, producendo cambiamenti in entrambe le relazioni sottese (Donati, 2011)²⁴. Accanto ai "beni" relazionali bisogna tuttavia considerare anche i "mali" relazionali. Questi ultimi si sviluppano quando gli attori collocati in un contesto relazionale necessario²⁵ operano senza riflettere su come il proprio agire ed il contesto si influenzino reciprocamente (ibidem). In questi casi, a prescindere dall'intensità della riflessione dei singoli attori, la riflessività della rete relazionale potrebbe interrompersi, e ciò potrebbe portare allo sviluppo di

21 Associazioni, cooperative, società di mutuo soccorso e fondazioni. Le imprese sociali meritano una riflessione a parte, in quanto possono assumere una qualsiasi di tali forme giuridiche e anche forme giuridiche tipiche delle società lucrative.

22 L'economia solidale comprende iniziative di solidarietà sia formali che informali. In particolare, include tutte le iniziative militanti ancorate al territorio, che hanno una forte dimensione politica e un potere trasformativo, ed esclude parte dei grandi gruppi cooperativi. Il concetto di economia sociale e solidale, adottato da molte organizzazioni governative e non governative internazionali, integra le pratiche dell'economia sociale con quelle dell'economia solidale e con le iniziative di impresa sociale. Il terzo settore, nato nei Paesi anglosassoni, si concentrava inizialmente su entità non imprenditoriali come associazioni, associazioni di volontariato e fondazioni, ma nel corso degli anni ha incluso la società civile in tutte le sue forme (come le cooperative, le organizzazioni di comunità, le organizzazioni di auto-aiuto e di sostegno reciproco). Il concetto di settore no-profit nasce negli Stati Uniti, originando da ideologie filantropiche e caritatevoli profondamente radicate nella Gran Bretagna del XIX secolo e nelle nazioni che ha influenzato (Carini et al., 2024).

23 La maggior parte delle teorie economiche implicitamente ipotizza che gli individui effettuino le proprie scelte in modo soggettivo ed avulso dal contesto sociale (Donati, 2011). D'altra parte, gli studi sociologici spesso si fondano implicitamente sull'ipotesi che le strutture sociali determinino o condizionino in modo totalizzante la riflessività degli individui (ibidem). Una prospettiva di analisi che media tra le due angolazioni estreme può essere ottenuta a partire da una riflessione sui beni relazionali.

24 La relazione intersoggettiva deve essere significativa in quanto, attraverso la creazione di beni relazionali, deve poter modificare, in qualche modo, l'identità del soggetto (ibidem).

25 Necessario in quanto le azioni dei singoli trovano completezza soltanto grazie agli scambi realizzati nella rete.

mali relazionali, anziché di beni relazionali (ibidem). Per evitare l'insorgere di mali relazionali è necessario, dunque, sviluppare una riflessività relazionale, cioè una riflessione sulla natura "emergente" delle relazioni sociali (ibidem). In altre parole, la riflessività relazionale aumenta negli attori che partecipano al sistema di relazioni la consapevolezza che la natura di queste ultime non è riducibile alla somma o aggregazione dei loro singoli contributi (ibidem). La nozione di bene relazionale porta a riflettere sul contenuto delle relazioni che si sviluppano nell'ambito dell'economia sociale, ma anche sull'apporto dei beni relazionali al welfare e alle attività di mercato. I processi di produzione e governance delle organizzazioni ed imprese dell'economia sociale generano infatti reti sociali di co-produzione e co-consumo di beni e servizi, dunque, generano intrinsecamente "beni comuni sociali e solidali" (Salustri, 2021). Questi ultimi possono essere assimilati a beni relazionali secondari (Donati, 2011), in quanto insiemi di relazioni intersoggettive significative sviluppate nell'ambito delle organizzazioni della società civile, sulle quali si instaura un processo di riflessività relazionale. A livello sociale, invece, l'esclusività del binomio Stato-Mercato ha prodotto nel tempo una mercificazione del benessere (Palier, 2013), nel senso che i servizi e i diritti sociali (il cosiddetto welfare state) sono sempre più trattati come merci invece di essere considerati come "riconoscimenti" (Donati, 2011). Anche la demercificazione del welfare, dunque, passa per una valutazione delle politiche sociali incentrata su una riflessione riguardante le relazioni di cura. Dal punto di vista economico, infine, i beni relazionali possono essere messi in relazione con il concetto di capitale sociale, definito come una struttura stabile di relazioni sociali che producono beni relazionali (Solci, 2008). In altre parole, i beni relazionali generano capitale sociale, fintantoché quest'ultimo, dopo aver assunto una conformazione ben definita, retroagisce sulla produzione di beni relazionali, agevolandone la diffusione ed il consumo (ibidem).

12.1. Un'applicazione del concetto di beni relazionali alla politica economica

La persistenza di disuguaglianze multidimensionali abilita l'adozione di comportamenti estrattivi a danno delle controparti. Ad esempio, la presenza di informazione incompleta o imperfetta, fatto naturale nelle relazioni umane, determina il rischio che gli individui più informati adottino comportamenti opportunistici a danno dei soggetti meno informati. Allo stesso modo, l'esistenza di asimmetrie di potere può abilitare gli attori in posizione dominante ad adottare comportamenti predatori a danno degli attori dominati. Il comportamento estrattivo, tuttavia, è soltanto la conseguenza di una più generale tendenza all'autoselezione e all'adozione di un comportamento collusivo da parte dei gruppi sociali dominanti (Salustri, 2023). Quando ciò accade, si assiste, nelle periferie sociali, ad una crisi generalizzata delle relazioni e ad un aumento dei fenomeni di isolamento e delle forme di aggressività. Si tratta, in realtà, di un comportamento razionale almeno negli intenti, in quanto riflette il tentativo dei singoli individui di "proteggersi" dallo sviluppo di mali relazionali dovuti ad una autoreferenzialità degli attori in posizione dominante e alla conseguente disfunzionalità dell'ambiente relazionale generale, che si polarizza e trasferisce benefici netti dalle periferie ai centri relazionali. In contesti relazionali polarizza(n)ti ed estrattivi, le organizzazioni ed imprese dell'economia sociale rivestono un ruolo fondamentale nel contrastare la crisi delle relazioni sociali nelle periferie mediante lo sviluppo di pratiche di comunità e di nuove reti sociali. Queste ultime promuovono inizialmente legami deboli che contribuiscono a rompere l'isolamento relazionale e, nel tempo, possono rafforzarsi fino a generare nuove centralità orientate al perseguimento di obiettivi di

interesse comune. Le organizzazioni e le imprese dell'economia sociale sviluppano, inoltre, una riflessività relazionale intorno alle "emergenze" delle reti sociali, rendendole beni relazionali, o beni comuni sociali e solidali (Salustri, 2021). Tutto ciò contribuisce a produrre "cultura", cioè a contrastare la tendenza a mettere in atto comportamenti estrattivi in presenza di asimmetrie a proprio favore, data la natura intrinsecamente intersoggettiva e solidale delle reti di relazioni sviluppate dalle organizzazioni dell'economia sociale. Si tratta di un fatto di particolare rilievo per tutti gli individui dotati almeno di un certo grado di motivazione intrinseca. Si pensi, ad esempio, agli artisti, ai giovani, e, più in generale, a tutti coloro che nella società sono ancora alla ricerca di una propria emancipazione. All'economia sociale, dunque, può essere attribuito il compito, tutt'altro che facile, di trasformare una collettività in cui vale il principio *homo homini lupus* in una comunità animata da istanze di solidarietà ed equità, in grado di promuovere la creatività e la generatività utilizzando approcci "dal basso" (Sacchetti, 2023) incentrati sulla produzione di beni relazionali secondari.

Riferimenti

- Carini, C., Galera, G., Tallarini C., Avila, R.C., Sak, B., e Schoenmaeckers, J.
2024 *Benchmarking the socio-economic performance of the EU Social Economy. Improving the socio-economic knowledge of the proximity and social economy ecosystem*, European Commission, Brussels.
- Commissione europea
2020 *Comunicazione della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e Sociale europeo e al Comitato delle Regioni. Una nuova strategia industriale per l'Europa*, COM(2020) 102 final.
- Commissione europea
2021 *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. Building an economy that works for people: an action plan for the social economy*, Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Donati, P.
2011 *Sociologia della riflessività. Come si entra nel dopo-moderno*, Bologna, Il Mulino.
- Palier, B.
2013 *Social policy paradigms, welfare state reforms and the crisis*, in "Stato e mercato", 33(1), pp. 37-66.
- Sacchetti, S.
2023 *The vitality of people and places*. in "Euricse Working Paper Series", 132|23.
- Salustri, A.
2021 *Social and solidarity economy and social and solidarity commons: Towards the (re) discovery of an ethic of the common good?*. in "Annals of Public and Cooperative Economics", 92(1), pp. 13-32.
- Salustri, A.
2023 *Progresso tecnologico e fenomeni di compressione: verso una geografia critica dello sviluppo*, in "Memorie Geografiche", nuova serie, XX, pp. 721-726.
- Solci, R.
2008 *I beni relazionali nella ricerca sociologica: che cosa sono e quali effetti producono*, Tesi di dottorato, Università di Bologna.

13. Il ruolo delle reti nella gestione delle risorse culturali: il caso dei Cammini Escursionistici

di Matteo Gaudiello

Una parte significativa del territorio italiano è caratterizzata da piccoli insediamenti, spesso situati in zone montane. Questi luoghi, noti come “Aree Interne”, coprono oltre il 60% del territorio nazionale e comprendono più di quattromila comuni dove vive circa un quarto della popolazione italiana. La loro classificazione si basa sulla loro lontananza dai principali Poli Urbani, che sono in grado di fornire servizi essenziali come l’istruzione, la sanità e il trasporto pubblico. Inoltre, si distinguono anche per le loro risorse ambientali e culturali, nonostante nel tempo abbiano subito una diversificazione significativa dovuta a processi naturali e a secoli di influenza umana. Le Aree Interne rappresentano una delle sfide più rilevanti per la gestione del territorio italiano. Spesso si trovano ad affrontare problemi legati allo spopolamento e al rischio di marginalizzazione sociale ed economica. Tuttavia, queste aree presentano un potenziale significativo in termini di risorse ambientali e culturali. La loro valorizzazione non solo contribuisce a preservare tradizioni e saperi locali, ma anche a ridurre la polarizzazione urbano-rurale. In tale contesto, la valorizzazione del patrimonio culturale e naturale rappresenta una strategia cruciale per lo sviluppo economico, sociale e ambientale dei territori.

I Cammini Escursionistici si configurano come strumenti chiave per la promozione della tutela ambientale e della cultura locale. Essi permettono di riscoprire e valorizzare il patrimonio storico, artistico e naturalistico diffuso, attraverso percorsi a mobilità dolce che favoriscono una fruizione sostenibile del territorio. Inoltre, rappresentano un’opportunità per rafforzare l’identità locale e incentivare forme di turismo esperienziale e partecipativo. In generale, i Cammini attraversano più comuni, regioni e, in alcuni casi, paesi, coinvolgendo una pluralità di attori (pubblici, privati, del terzo settore). La gestione efficace di tali percorsi richiede quindi un approccio basato sulle reti territoriali, che consenta una governance condivisa e una distribuzione equa delle risorse. In particolare, il coinvolgimento di stakeholder locali risulta determinante per garantire una gestione sostenibile e una manutenzione adeguata delle infrastrutture. Su questi assunti si basa il presente studio, che prende come esempio il Cammino Naturale dei Parchi (CNP), un percorso di 430 km che collega Roma all’Aquila attraversando 42 borghi e 7 aree protette (fig. 13). Questo itinerario rappresenta un laboratorio ideale per analizzare il ruolo delle reti nella valorizzazione delle aree interne.

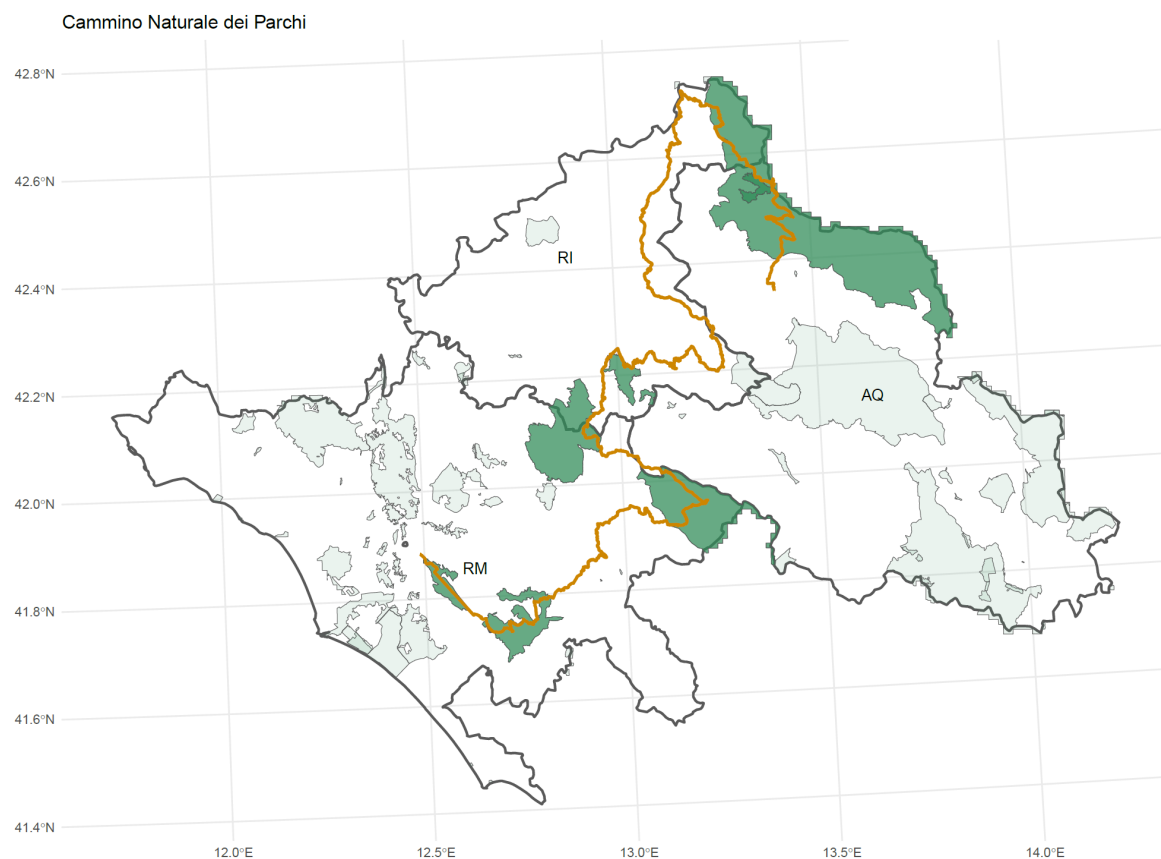


Figura 13: Il Cammino Naturale dei Parchi e le Aree Protette attraversate.

L'approccio metodologico adottato nello studio del CNP prevede:

- La valutazione della vivibilità attraverso un indicatore costruito sull'SDG 11, per analizzare le differenze tra diversi tipi di comuni e individuare cluster territoriali;
- Lo studio del paesaggio nelle aree attraversate dal Cammino, con un focus sulla capacità delle aree protette nel contenere la frammentazione del paesaggio;
- L'approfondimento della funzione culturale e di coesione territoriale delle aree protette, esaminando il ruolo del Cammino nella promozione delle tradizioni locali e delle interazioni sociali tra comunità diverse;
- La ricostruzione della rete degli stakeholder, al fine di comprendere la natura delle relazioni tra i diversi attori nella gestione del Cammino e le loro potenzialità nello sviluppo locale dei territori attraversati.

L'aspetto culturale dei Cammini Escursionistici non si limita alla valorizzazione del patrimonio tangibile, ma include anche la dimensione immateriale della cultura locale. La presenza di un Cammino può favorire il recupero di antiche pratiche artigianali, la diffusione di tradizioni orali e l'organizzazione di eventi culturali che rafforzano il senso di appartenenza delle comunità locali. Inoltre, il turismo legato ai Cammini Escursionistici contribuisce a una narrazione territoriale che mette in luce le specificità storiche e sociali delle aree attraversate.

Inoltre, le aree protette assumono un ruolo centrale non solo nella tutela della biodiversità, ma anche nella creazione di un tessuto culturale condiviso, favorendo la collaborazione tra enti locali, associazioni e operatori economici. La coesione territoriale che ne deriva si traduce in un rafforzamento delle dinamiche di rete e in una maggiore capacità di risposta alle sfide legate allo spopolamento e alla perdita di identità territoriale. La ricerca sul ruolo delle reti nella gestione dei Cammini Escursionistici evidenzia il potenziale di questi percorsi come strumenti di sviluppo integrato delle Aree Interne. L'adozione di strategie collaborative e place-based risulta essenziale per garantire una gestione efficace e sostenibile delle risorse culturali e ambientali. In prospettiva, sarà fondamentale ampliare il quadro di analisi, includendo una valutazione più dettagliata delle dinamiche economiche e delle politiche di finanziamento, al fine di consolidare il modello dei Cammini come infrastrutture culturali a lungo termine.

14. Conclusioni sulla tavola rotonda

di Claudio Martinelli

La tavola rotonda che si è svolta il 25 ottobre 2024 e che aveva la finalità di mettere in luce il ruolo delle organizzazioni culturali definite all'interno delle cosiddette organizzazioni culturali dell'economia sociale (OCES), prendendo come riferimento campi apparentemente molto distanti vale a dire i festival e il volontariato culturale, nel processo di rivitalizzazione e rigenerazione delle comunità, ha messo in rilievo, proponendo casi concreti, riflessioni e studi teorici, come questa peculiare funzione della Cultura presenti molte sfaccettature e diverse modalità di espressione nelle quali il rapporto con la comunità è determinante e non eludibile. La prima sottolineatura riguarda come le esperienze presentate abbiano messo in luce la diversità culturale del manifestarsi della Cultura nel nostro Paese. Già l'Unesco ha elaborato la "Dichiarazione Universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale". In quella dichiarazione la diversità culturale viene definita "patrimonio comune dell'Umanità" perché "la cultura assume forme diverse nel tempo e nello spazio". La diversità si rivela attraverso gli aspetti originali e le diverse identità presenti nei gruppi e nelle società che compongono l'Umanità. Fonte di scambi, d'innovazione e di creatività, la diversità culturale è, per il genere umano, necessaria quanto la biodiversità per qualsiasi forma di vita. In tal senso, essa costituisce il patrimonio comune dell'Umanità e deve essere riconosciuta e affermata a beneficio delle generazioni presenti e future". Qui viene utile ricordare come la Provincia autonoma di Trento, nel legiferare in via esclusiva, abbia sancito prima nella legge di riforma del 2007 del settore delle attività culturali²⁶ e poi nel documento di programmazione strategica²⁷ un importante valore della cultura. Infatti, l'articolo 1 della legge sulle attività culturali del 2007 stabilisce che

La Provincia autonoma di Trento [...] riconosce la cultura quale fattore strategico per lo sviluppo sociale ed economico della comunità e per il miglioramento del benessere individuale e collettivo, nonché quale strumento di sostegno alla conoscenza, alla consapevolezza, alla creatività, all'innovazione e allo sviluppo sostenibile assicurando in ogni caso il pluralismo e la libertà di espressione.

Nelle Linee guida per le politiche culturali della Provincia approvate nel 2011 si fa riferimento alla definizione Unesco definisce la Cultura come

L'intero complesso degli specifici tratti spirituali, materiali, intellettuali ed emozionali che caratterizzano una società o un gruppo sociale. Includono non solo le arti e le lettere, ma anche i modi di vita, i diritti fondamentali degli esseri umani, i valori, le tradizioni e le credenze del sistema.

Alla luce di queste considerazioni il dibattito che investe la politica sulla cosiddetta "egemonia culturale" appare non solo fuori luogo ma privo di qualsiasi consistenza concreta. Oggi, forse più di ieri, il tema non è l'egemonia culturale ma la salvaguardia della diversità

26 Legge provinciale 13 ottobre 2007, n. 15 (Disciplina delle attività culturali).

27 Articolo 5 della legge provinciale 13 ottobre 2007, n. 15 (Linee guida per le politiche culturali della Provincia).

culturale come manifestazione della libertà di espressione di cui la cultura si nutre e che è il substrato affinché la cultura svolga quel ruolo di sviluppo, innovazione e rigenerazione delle comunità di riferimento oggetto della tavola rotonda.

Il pregio di questo incontro è l'aver messo a confronto le riflessioni e le ricerche accademiche, basta ricordare l'interessante intervento di A. Salustri su "Economia sociale e beni relazionali", le esperienze concrete dei festival e il pensiero dei rappresentanti il mondo del volontariato e cioè lavoro teorico e di ricerca e operatività sul campo, svolto con competenza, idee innovative, impegno e passione. Dagli interventi è emerso come sia i festival che le organizzazioni di volontariato culturale, anche se in alcuni casi il confine tra i due mondi è abbastanza labile, in quanto molti festival affondano le proprie radici e il proprio modo di operare nel volontariato, sono elementi determinanti e decisivi per definire la vitalità di una comunità. Senza la presenza di organizzazioni culturali le comunità e i territori, soprattutto quelli periferici rispetto ai centri urbani più grandi, sarebbero comunità più povere e destinate ad un inevitabile declino. Le ricerche su questo tema hanno ampiamente dimostrato questo assunto.

Le riflessioni teoriche hanno aiutato a definire i fenomeni, inquadrandoli in dimensioni che li possano meglio delineare ma allo stesso tempo hanno dato delle traiettorie esplicative e interpretative delle varie tipologie che sicuramente presentano diversità molto accentuate. Per questo l'intervento di L. Mizzau, oltre a dare una sintesi di cosa possiamo definire festival, utilizzando dimensioni interpretativi particolari e molto interessanti, ci fa capire come la riflessione teorica e la ricerca possono servire agli stessi festival per sviluppare e consolidare idee, percorsi innovativi e nuove dimensioni organizzative. Dall'altro verso l'intervento di A. Salustri su "Economia e beni relazionali" ci fa capire come le organizzazioni culturali nell'operare come soggetti economici sviluppino una dimensione economica specifica protratta verso il sociale e nella quale sono i beni relazionali la componente determinante e questo all'interno di un rapporto stretto e continuo con i principali attori della comunità.

Questo ci permette di apprezzare proprio le molteplici forme culturali e le loro diversità sia per quanto riguarda l'organizzazione sia per quanto riguarda le modalità di costruzione del rapporto con il territorio inteso come intreccio tra i vari attori politici, economici e sociali che lo popolano. I festival che sono intervenuti alla tavola rotonda hanno dato un'immagine nitida di come questa forma di iniziativa culturale possa svilupparsi su diverse e molteplici dimensioni di creatività e innovatività. Non solo, emerge in maniera chiara come questa evoluzione sia la conseguenza del loro rapporto con la complessa morfologia sociale e culturale del territorio, rapporto che rappresenta anche la loro forza e ne legittima il continuare ad operare nel tempo. I festival, per la loro peculiare caratteristica dovuta alla concentrazione degli eventi in un certo periodo e alla continuità dell'iniziativa, non possono fare a meno di rapportarsi alle comunità in cui operano da una parte perché, in molti casi, presentano delle ricadute economiche significative per la loro capacità di attrarre pubblico e dall'altra perché devono in ogni caso, rapportarsi ai processi di mutamento delle comunità stesse. Non ultimo, da non sottovalutare, i festival godono dei finanziamenti dei vari enti locali senza i quali sarebbe del tutto impossibile mantenere un livello qualitativamente alto delle proposte e il loro svilupparsi nel tempo.

Il festival Contavalle che si svolge in una valle abbastanza periferica del Trentino, la Val di Cembra, nasce come risposta alla chiusura di una scuola e nel tempo si sviluppa attraverso un profondo confronto e rapporto con gli enti locali, con le associazioni e con tutta la popolazione costituendo una sorta di "piattaforma collaborativa" e una "narrazione polifonica".

Diverso è il contesto in cui nasce e opera Ennesimo Film Festival”. Siamo nell’area del cosiddetto Distretto Ceramico modenese e reggiano, uno dei principali distretti economici e industriali del Paese, un bacino di utenza di 144.000 abitanti che conta oltre 250 imprese e 40.000 addetti. Anche qui gli organizzatori del festival intrecciano un proficuo rapporto con i soggetti che operano sul territorio permettendo al festival di svilupparsi sia sul piano dell’attrattiva ma soprattutto per quanto riguarda la diversificazione delle proposte.

Il RAM film festival - Rovereto, Archeologia, Memoria è un esempio di come un ente culturale a controllo pubblico, in questo caso il Museo Civico di Rovereto, partendo da una iniziativa che all’origine proponeva un festival del cinema archeologico, una sezioni del Museo, nel tempo ha ampliato la proposta diventando un festival sempre più radicato nel tessuto sociale della città di Rovereto.

L’esperienza dell’Orchestra in Classe di Montepulciano nasce da una idea originale del maestro Henze che identifica la musica come uno delle attività che possono contribuire non solo a migliorare il benessere delle persone ma anche intervenire sulle disuguaglianze sociali. Da quella idea l’Orchestra si sviluppa, anche per la convinzione del governo della Città di Montepulciano, tanto da diventare un’esperienza riconosciuta anche a livello internazionale per quanto riguarda la formazione musicale e l’impatto sulle persone e sulle disuguaglianze soprattutto in ambito giovanile.

Sono tutte esperienze che dimostrano come per le organizzazioni che a vario titolo si occupano di cultura l’interazione con i soggetti che operano sul proprio territorio, sia a livello politico che a livello economico e sociale, non solo rappresenta una condizione necessaria per lo sviluppo e il consolidamento delle organizzazioni, ma anche per diversificare la propria attività anche sotto il profilo temporale, per garantirsi i finanziamenti necessari per sostenere le iniziative e allo stesso tempo contribuiscono allo sviluppo, sotto il profilo culturale, sociale ed economico della comunità in cui svolgono l’attività.

Alla stessa maniera, il volontariato culturale fatto di migliaia di piccole e medie associazioni che operano a livello locale più dei festival che guardano ad un pubblico più ampio, nazionale e in molti casi internazionale. È evidente, quindi, il rapporto tra questo tipo di associazionismo e il territorio in cui svolgono le proprie attività e iniziative. Varrebbe la pena, anche nel caso del volontariato culturale procedere a definire caratteristiche e tipologie per distinguerlo da quelle organizzazioni che formalmente sono associazioni di volontariato ma che concretamente hanno un’organizzazione e una modalità di operare che li avvicinano al modello dell’impresa. Da questo punto di vista l’intervento di C. Chiappa sul pericolo, reale, della sottovalutazione del lavoro professionale degli artisti o in generale di chi presta la loro opera professionale nell’ambito culturale facendolo passare per una prestazione di volontariato ci invita a riflettere su una diffusa convinzione, anche a livello politico, che chi fa cultura in ogni caso lo fa come hobby, che fare l’artista, il musicista o l’attore non equivale ad esercitare una professione. È un tema sul quale, per inciso, il Conservatorio F.A. Bonporti di Trento e Riva del Garda è intenzionato ad aprire una seria riflessione con l’aiuto dell’Università e delle organizzazioni che rappresentano i datori di lavoro dei professionisti della Cultura oltre che con le parti politiche.

Il volontariato culturale, come emerge dalla ricerca di M. Diani, attiva molteplici modalità di relazione diventando un connettore sociale. Nelle comunità i volontari offrono il loro contributo in varie associazioni contribuendo da una parte a creare relazioni stabili e dall’altra a mantenere in atto una rete importante per i processi identitari e di appartenenza,

oltre a contribuire a mantenere e sviluppare il livello di capitale sociale. La ricerca mette in luce l'importanza delle reti che sta alla base anche dell'esperienza portata da M. Gaudiello riguardante il caso dei Cammini che stanno vivendo una stagione di interesse crescente.

Questo complesso panorama culturale viene inserito all'interno di una ipotesi di ricerca riguardante la vitalità di una comunità. Vitalità che, nello studio condotto da Sacchetti vien definita come "la capacità delle istituzioni economiche e delle organizzazioni di permettere alle persone di identificare e perseguire ciò che hanno ragione di valorizzare, riflettendo sulla propria esperienza e motivazione, deliberando e condividendo con gli altri, per sviluppare iniziative, evidenziare bisogni, offrire sostegno reciproco e realizzare attività che promuovano il benessere e generino valore per la comunità". È una prospettiva teorica che cerca di fare sintesi delle varie dimensioni che definiscono quella che possiamo chiamare qualità di una comunità sotto il profilo del benessere delle persone, della vivibilità, della definizione di bisogni della stessa comunità, delle priorità degli interventi.

All'interno del contesto o dei contesti rappresentati negli interventi c'è un elemento che se pur restando sottotraccia e sempre presente e che definisce in maniera abbastanza chiara il rapporto tra le organizzazioni culturali e la comunità, rapporto che passa inevitabilmente attraverso i finanziatori delle attività messe in campo dai vari soggetti dando per assodato che senza il finanziamento pubblico, comprendendo in questa categoria anche le fondazioni bancarie, poche delle attività rappresentate alla tavola rotonda, ma in generale tutte le attività culturali potrebbero sopravvivere.

Tutte le organizzazioni culturali beneficiano, o per meglio dire, hanno la necessità per la loro attività di accedere ai finanziamenti pubblici vale a dire delle amministrazioni che governano i territori ai vari livelli. Vale la pena riflettere su questo aspetto che molto spesso viene liquidato come un mero rapporto burocratico tra le organizzazioni culturali e gli enti pubblici. In realtà le modalità dell'intervento pubblico posso sottintendere modalità diverse di rapporto tra operatori culturali e la cosiddetta comunità che, come abbiamo visto, è un elemento centrale sia per lo sviluppo delle organizzazioni sia per il territorio. Certamente sia gli enti pubblici che le fondazioni bancarie hanno regole particolari da rispettare per ottemperare all'azione di legalità. Ma in alcuni casi, la Provincia autonoma di Trento è uno di questi, ma basterebbe citare altre Regioni, si è attuato una modalità di rapporto con le organizzazioni culturali innovativa vale a dire la stipula di una convenzione almeno triennale. La convenzione in Provincia di Trento viene introdotto normativamente con la legge provinciale sulle attività culturali del 2007. Era stata preceduta da un approccio di coproduzione degli eventi che ha visto coinvolti i maggiori festival del Trentino. Dal 2007 si sono stipulate convenzioni con i festival, le federazioni di associazioni culturali, con i musei di rilevanza provinciale e con le biblioteche perivate specialistiche. La convenzione non era una mera modalità di finanziamento ma prevedeva anche la condivisione del progetto artistico e culturale, gli obiettivi da raggiungere e le ricadute sul territorio. Si trattava in altre parole dell'applicazione di un metodo negoziale tra l'ente pubblico e le organizzazioni culturali maggiormente rappresentative. Il riconoscimento di una sorta di terzo livello dopo l'intervento diretto da parte dell'ente pubblico e del sistema degli enti strumentali culturali (musei e Centro S. Chiara). La convenzione si basava sul riconoscimento della funzione pubblica degli enti convenzionati con i quali era necessario superare il rapporto meramente burocratico del finanziamento, basato su criteri di valutazione insindacabili, e operare in un regime negoziale, di condivisione, di finalità pubbliche collettive. È evidente che per funzionare, questo metodo ha bisogno di interlocutori che si confrontano sulle politiche

culturali, che si avvalgono sia nella fase di definizione sia nella fase di implementazione anche delle organizzazioni culturali. C'è, però, un requisito irrinunciabile che sta nel riconoscere al soggetto privato da parte del soggetto pubblico la libertà di espressione sul piano artistico e culturale e la pluralità delle idee. Questa metodologia nel tempo si è attenuata ed è restata in piedi solo per i musei e per le biblioteche specialistiche, anche se la metodologia è comunque ancora prevista dalla legge.

Questo per dire come il rapporto tra organizzazioni culturali e territorio ha bisogno di una strumentazione adeguata che deve superare la prassi tradizionale che vede il rapporto tra soggetti privati e enti pubblici regolamentato da criteri di natura meramente burocratica che non riconoscono alle organizzazioni quel ruolo attivo e decisivo nello sviluppo della comunità che può essere riconosciuto solo nel perseguire concretamente un confronto attivo sulle politiche e la loro implementazione tra i soggetti culturali e gli enti pubblici che sono gli attori principali. Ecco perché il metodo negoziale, oltre quello partecipativo, può essere uno dei metodi che permettono di definire non in maniera definitiva ma in un'ottica dinamica il rapporto tra organizzazioni culturali e comunità al fine di perseguire, mantenere e sviluppare la vitalità dei territori e delle comunità.

Appendice A: Articolo Unicità del 22 ottobre 2024

La cultura come motore per il benessere della comunità

Venerdì 25 ottobre al Palazzo di Sociologia – Un convegno dedicato al valore dei festival e delle organizzazioni culturali per la crescita della cittadinanza e la vitalità dei territori. Presentazione dei risultati di un'indagine UniTrento.

Anche le attività culturali, le rassegne e le manifestazioni storico-artistiche possono contribuire alla costruzione di una comunità coesa, rafforzarne i valori identitari, creare spazi di innovazione e condivisione sociale. Promuovere conoscenza ed essere motore di sviluppo economico per il territorio. Lo dimostrano i risultati di una ricerca coordinata da Silvia Sacchetti, docente di imprenditorialità e amministrazione delle organizzazioni di terzo settore al Dipartimento di Sociologia e Ricerca sociale e studiosa di economia della cultura. I dati preliminari di questo lavoro sono stati illustrati in occasione del seminario “Economia sociale, cultura e sviluppo di comunità” tenutosi il 25 ottobre in aula Kessler del Palazzo di Sociologia.

L'indagine

Lo studio, realizzato con il contributo della Fondazione Caritro, mette in relazione lo sviluppo umano e territoriale con le attività di produzione culturale. Ha indagato alcune delle iniziative culturali più longeve e consolidate del panorama culturale Trentino, come il festival internazionale di danza Oriente Occidente, il RAM film festival e il festival Contavalle. Oltre a queste, ha preso in considerazione due festival extra provinciali: la rassegna modenese di cortometraggi Ennesimo Film Festival e la manifestazione musicale Cantiere Internazionale d'Arte che si svolge a Montepulciano (Siena).

Il team di ricerca è composto da studiosi italiani ed europei.

I festival – questa l'ipotesi di partenza degli autori – hanno assunto rilevanza come contesti capaci di creare opportunità per il territorio e per le comunità locali in termini di facilitazione dell'accesso agli eventi culturali, sviluppo della relazionalità, apertura alla diversità, internazionalizzazione. Fattori capaci di rendere un luogo attrattivo rispetto allo sviluppo integrato delle persone, ma anche di interesse per l'avvio di attività economiche compatibili con il concetto di bellezza insito nell'idea stessa di cultura e di arte, e dunque sostenibili e rispettose dell'ambiente circostante. Questi eventi hanno assunto un'importanza sempre crescente, anche nei contesti più isolati. Nello studio, infatti, si analizzano le implicazioni dei festival come imprese di comunità che possono aiutare, soprattutto in aree rurali, a rendere meno evidenti gli effetti della polarizzazione centro-periferia.

I ricercatori hanno esaminato le caratteristiche che permettono ai festival di persistere, cambiare, crescere, coinvolgere pubblici diversi; quali risorse attivano queste manifestazioni, in termini di competenze, lavoro, volontariato, relazioni, spazi fisici, risorse monetarie e che opportunità offrono; il ruolo della co-produzione pubblico privato nel settore culturale.

Il convegno

La presentazione dell'indagine è stata il filo conduttore di due tavole rotonde che si sono alternate nel corso dell'incontro.

Nella prima tavola rotonda è stato affrontato il tema dei festival culturali interpretati come organizzazioni di comunità e spazi pubblici dove sperimentare partecipazione e creatività, creare beni relazionali, incoraggiare la partecipazione alla cultura intesa come elemento capacitante per le persone. Sono intervenuti i rappresentanti di diverse realtà culturali italiane per raccontare le loro esperienze: Tommaso Pasquini organizzatore della rassegna Contavalle, Federico Ferrari di Ennesimo Film Festival e Lorenzo Bui del Cantiere internazionale d'Arte; Lorenzo Piccoli e Lorenzo Mizzau, rispettivamente dell'Università di Trento e dell'Università di Genova; la direttrice della Fondazione Museo civico di Rovereto Alessandra Cattoi.

Di volontariato culturale come connettore sociale, gestione delle risorse culturali, diritti di chi lavora in questo settore e sviluppo rurale promosso dalle organizzazioni che si occupano di arte e cultura si è parlato nella seconda tavola rotonda. Un'occasione per ascoltare le testimonianze di chi da tempo porta in scena il teatro amatoriale e sostiene i circoli culturali e ricreativi in Trentino, come Gino Tarter che è presidente delle Compagnie Filodrammatiche associate e Marina Mattarei, presidente della Federazione dei Circoli culturali e ricreativi del Trentino. Con loro anche Mario Diani, che ha presentato i risultati di alcune recenti indagini, e Matteo Gaudiello dell'Università di Trento, Federica Viganò della Libera Università di Bolzano, Andrea Salustri dell'Università di Roma la Sapienza e la presidente della Fondazione Centro Studi Doc Chiara Chiappa. Le conclusioni del dibattito sono state affidate a Claudio Martinelli, presidente del Conservatorio Bonporti di Trento.

L'iniziativa rientra nelle attività previste dal protocollo d'intesa Unicità firmato da Università di Trento e Comune di Trento per garantire una maggiore integrazione e collaborazione tra la comunità cittadina e quella universitaria. È stata inserita inoltre nel programma "Trento, capitale del volontariato".

Appendice B: Locandina e programma della Tavola Rotonda

TAVOLA ROTONDA: ECONOMIA SOCIALE, CULTURA E SVILUPPO DI COMUNITÀ
25 ottobre 2024 ore 14.00 – 18.00
Aula Kessler, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Trento

Il Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale organizza un evento dedicato al valore dei festival e delle organizzazioni culturali per il benessere delle comunità e la vitalità dei territori. Inserito nel programma "Trento, capitale europea del volontariato", l'evento prevede due tavole rotonde che coinvolgeranno ricercatori, operatori culturali, amministratori locali e volontari. Tra i temi trattati: la partecipazione alla cultura, le strategie per valorizzare il territorio e il ruolo del volontariato culturale nel rafforzare l'identità e la coesione sociale.

Ore 14.00 - Introduzione

Silvia Sacchetti: *Le attività culturali e la vitalità dei territori - Progetto di ricerca*, Università di Trento (TN)
Marco di Stasio: *Risultati preliminari della ricerca* - Università di Trento (TN)

Ore 14.30 – Tavola rotonda 1: I festival culturali come organizzazioni di comunità e spazi di innovazione

- Tommaso Pasquini: *Contavalle, la piccola rassegna del ri-esistere* – Val di Cembra (TN)
- Federico Ferrari: *Ennesimo Film Festival* – Modena (MO)
- Lorenzo Bui: *Cantiere Internazionale d'Arte* – Montepulciano (SI)
- Luca Piccoli: *Istruzione musicale e uguaglianza* - Università di Trento (TN)
- Lorenzo Mizzau: *Festival come luoghi di innovazione* - Università di Genova (GE)
- Alessandra Cattoi: *Fondazione Museo Civico* – Rovereto (TN)

Moderà: Patrik Vesan: *Università della Val d'Aosta* (AO)

Break 16.00 - 16.20

Ore 16.20 – Tavola rotonda 2: Il volontariato culturale

- Mario Diani: *Volontariato culturale come connettore sociale* - Università di Trento (TN)
- Gino Tarter: *Compagnie Filodrammatiche Associate, Federazione del Teatro Amatoriale Trentino* (TN)
- Marina Mattarei: *Federazione dei Circoli Culturali e Ricreativi del Trentino* (TN)
- Chiara Chiappa: *Volontariato Culturale e diritti* - Fondazione Centro Studi DOC (VR)
- Federica Viganò: *Organizzazioni Culturali e Sviluppo Rurale* - Libera Università di Bolzano (BZ)
- Andrea Salustri: *Economia sociale e beni relazionali* – Università di Roma la Sapienza (RM)
- Matteo Gaudiello: *Il ruolo delle reti nella gestione delle risorse culturali* - Università di Trento (TN)

Moderà: Jacopo Sforzi, *Euricse* (TN)

Ore 17.45 – Conclusioni
Claudio Martinelli: *Conservatorio Bonporti di Trento* (TN)



Figura 14: Locandina dell'evento.