

Festival, antenne del contemporaneo

Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza

in Italia

Fabio Acca

Dalla fine degli anni Novanta, la parola “festival” sembra avere assunto connotazioni che non riguardano più specificamente una collocazione di questo termine nell’area esclusiva del performativo. Il teatro – per citare una felice formula di Gerardo Guccini – non è più «il Signore della parola».¹ Si tratta di un fenomeno inesorabile di erosione semantica che ha aperto più di un varco a una problematica instabilità, e che ha progressivamente mutato la percezione collettiva di questa nozione. Se al DNA della parola “festival” si ascriveva fino a un recente passato una varietà di iniziative che, in un tempo straordinario e festivo, convocano, pur con i necessari distinguo disciplinari, processi artistici sostanzialmente appartenenti al campo dello spettacolo dal vivo – musica, cinema, teatro, danza o arti circensi – oggi queste immediate polarizzazioni paiono superate da una logica più imprevedibile. In Italia, ma non solo, proliferano manifestazioni di festival «senza spettacolo»,² che pongono indistintamente al centro del proprio oggetto di discorso la filosofia e la matematica, o ancora la mortadella, piuttosto che nozioni decisamente più evanescenti di un insaccato come la felicità o la vita. Queste oscillazioni estreme, che vanno dal turistico all’approfondimento culturale, ci mettono nelle condizioni di ragionare su una certa ecumenicità del performativo, ormai estendibile a qualsiasi forma comunicativa che subisca il fascino della relazione interattiva; contemporaneamente, però, impongono, soprattutto alle comunità appartenenti al mondo dell’arte, di attivare su tali fenomeni un presidio analitico che conduca a un urgente approfondimento sulle funzioni prettamente culturali dei festival.

Nel settembre del 2017, nell’ambito di Contemporanea Festival e su iniziativa del suo direttore artistico Edoardo Donatini, si è svolto a Prato un primo incontro tematico con critici e studiosi dal titolo *Il crollo della funzione culturale dei/nei festival*. Obiettivo

¹ Si fa qui riferimento all’intervento di Gerardo Guccini in occasione della presentazione del volume *La funzione culturale dei festival. Un seminario*, a cura dello stesso Guccini e Edoardo Donatini, Cue Press, Imola 2019. La presentazione è stata ospitata dal Teatro Metastasio di Prato il 28 settembre 2019 nell’ambito della XX edizione di Contemporanea Festival.

² In questo modo vengono definiti da Guccini e Donatini, nella prefazione al volume citato nella nota precedente, i festival cui si fa qui riferimento; *ivi*, p. 7. Le considerazioni in apertura di questo articolo traggono spunto dai dati presentati nella medesima prefazione.

del confronto, introdotto da un *incipit* che già dichiarava un forte stato di disagio, era verificare se fossero maturi i tempi per una discussione allargata intorno alle problematiche che investono i festival teatrali in Italia, a partire dalla «festivalizzazione»³ permanente alla quale è sottoposto l'assetto culturale italiano. Dal che ne deriva per i festival teatrali una perdita di riconoscibilità sociale, che si associa all'altrettanto incisiva perdita di autonomia – con immaginabili conseguenze sul piano della distribuzione delle risorse pubbliche – rispetto al mutato quadro normativo nazionale, che dona anche ai Teatri Nazionali e ai Teatri di Rilevante Interesse Culturale la possibilità di accedere a finanziamenti per progettualità di carattere festivaliero.

Da tale incontro sono nati ulteriori momenti di confronto tra operatori del settore, direttori artistici e organizzatori di festival, certamente rappresentativi del complesso panorama nazionale, che ha dato vita a un tavolo di coordinamento con l'idea di aprire un percorso di riflessione comune.⁴

Da settembre 2018 a settembre 2019, sempre nell'ambito delle relative edizioni di Contemporanea Festival e ancora una volta grazie soprattutto alla ostinazione di Edoardo Donatini, si sono raccolti gli esiti di questa impostazione, rispettivamente con un seminario di studio dal titolo *La funzione culturale dei festival* e con la pubblicazione di un volume che ne raccoglie gli atti.⁵ Gli interventi dei diversi soggetti chiamati a dare un proprio contributo non tanto sulla storia dei singoli festival quanto su alcuni temi-chiave (tra cui, in particolare: il pubblico e la relazione con il territorio, la dimensione istituzionale e di rete, il confronto con gli artisti, la trasversalità delle arti, la formazione, il rapporto con il sistema Paese), hanno messo in luce una fase di profonda trasformazione, richiamando tuttavia al contempo la forte necessità di rilancio delle funzioni culturali del teatro e del pensiero che ne anima le progettualità. Una condizione, per i festival, di mutamento costante vissuto come «necessità di reinventarsi, mantenendosi, per così dire,

³ Renato Quaglia, *Bravi, ma basta! Su certe premesse, promesse e catastrofi culturali*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018, p. 82.

⁴ Il tavolo era composto da Edoardo Donatini (Contemporanea Festival/Teatro Metastasio), Roberto Naccari (Santarcangelo Festival), Angela Fumarola e Fabio Masi (Inequilibrio/Armunia), Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla (Festival delle Colline Torinesi/Fondazione Teatro Piemonte Europa), Barbara Regondi (Vie Festival/Emilia Romagna Teatro Fondazione), Velia Papa (Inteatro Festival/Marche Teatro), Roberta Scaglione (Short Theatre), Umberto Angelini (Fog/Triennale Milano), Maurizia Settembrini (Fabbrica Europa), Luca Ricci (Kilowatt Festival), Settimio Pisano (Primavera dei Teatri), Davide D'Antonio (Wonderland Festival) Roberta Nicolai (Teatri di Vetro).

⁵ Il seminario si è tenuto al Teatro Metastasio di Prato il 29 settembre 2018 nell'ambito di Contemporanea Festival. Oltre ai componenti il tavolo di lavoro (ai quali si è aggiunto successivamente anche Clemente Tafuri in rappresentanza della direzione artistica del Festival Testimonianze Ricerca Azioni), il seminario ha visto la partecipazione di critici e studiosi: Gerardo Guccini, Roberta Ferraresi, Graziano Graziani, Lorenzo Donati, Rodolfo Sacchettini, Roberto Canziani, Fabio Acca, Massimo Marino, Andrea Nanni, Maddalena Giovannelli, Alessandro Toppi. Per gli atti del seminario cfr. Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, *La funzione culturale dei festival cit.*

in stato di fondazione permanente»,⁶ che richiede una negoziazione con le radici stesse del fare teatro, affinché una tradizione non si tramuti in norma, o una invenzione inizialmente straordinaria non diventi una abitudine.

In ideale connessione con le iniziative finora ricordate, il 24 maggio 2019 si è svolta a Torino, presso il Polo del '900 e nell'ambito del Festival Interplay, una giornata di riflessione dal titolo *Festival, antenne del contemporaneo*, a cura di chi scrive e di Natalia Casorati, direttrice artistica del festival. L'appuntamento ha visto la partecipazione di una nutrita selezione di operatori culturali e direttori artistici che in Italia da anni promuovono soprattutto la danza contemporanea, i giovani coreografi e i linguaggi del corpo.⁷ Uno spaccato, benché non esaustivo, comunque ancora una volta altamente significativo del panorama nazionale, chiamato a discutere sulle emergenze e le specificità che riguardano in particolare i festival dedicati al settore della danza e caratterizzati da una forte vocazione per il contemporaneo.

Va infatti ricordato che a partire dagli anni Ottanta sono stati proprio i festival a rafforzare l'investimento sulle creazioni coreografiche che si misurano con i linguaggi innovativi e gli autori emergenti: a farsi ricettori, "antenne" appunto, pur nei limiti distributivi e produttivi previsti dal sistema. In tempi più recenti, rispetto ai contributi e agli strumenti che regolano l'erogazione del FUS in favore delle attività di spettacolo dal vivo, il Decreto Ministeriale del 2015 ha poi introdotto una novità determinante, che ha consentito la nascita dei cosiddetti festival "multidisciplinari". In questo mutato assetto normativo, la danza contemporanea è definitivamente "esodata" dalle progettualità specificamente di settore, entrando con sempre maggiore intensità nelle programmazioni dei festival non esclusivamente dedicati all'arte coreutica.⁸

Le complessità cui è chiamato il direttore, o curatore, di un festival sono tante e importanti. Non solo nella selezione delle creazioni artistiche e nella gestione del tempo e degli spazi di presentazione al pubblico, entrambe sempre più variabili e non necessariamente concentrate nel breve periodo e in luoghi istituzionalmente dedicati allo spettacolo. I festival, piuttosto, sono animati da una progettualità più

⁶ Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, *Prefazione. Interrogare il mutamento* cit., p. 8.

⁷ La giornata ha visto la partecipazione di Natalia Casorati (Interplay), Lanfranco Cis (Oriente Occidente), Velia Papa (Inteatro), Emanuele Masi (Bolzano Danza - Tanz Bozen), Maurizia Settembri (Fabbrica Europa), Massimo Carosi (Danza Urbana), Angela Fumarola (Inequilibrio), Francesca Manica (Dancing Days per Romaeuropa), Edoardo Donatini (Contemporanea Festival), Selina Bassini e Giulia Melandri (Ammutinamenti), Attilio Nicoli Cristiani (Danae), Daniele Del Pozzo (Gender Bender), Antonella Cirigliano (Cross Festival), Giuseppe Muscarello (ConFormazioni). Agli interventi degli operatori, a conclusione della giornata, è seguito un intervento di Paolo Ruffini in qualità di critico e studioso di linguaggi del contemporaneo.

⁸ Per una analisi sintetica ma puntuale degli assetti, le pratiche e il quadro normativo del sistema danza in Italia cfr. Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.

ampia che coinvolge la propria comunità di riferimento, sia essa locale, nazionale o internazionale, con modalità sempre più spesso estese all'annualità e a rapporti di incessante confronto con il territorio.

Nell'inaugurare i lavori della giornata torinese in connessione all'appuntamento di Prato dell'anno precedente, è parso dunque doveroso restituire sinteticamente questa complessità, recuperando un ragionamento accennato da chi scrive proprio durante il seminario pratese. In quell'occasione, rivolgendomi ai presenti, avevo esortato chi opera nell'ambito dello spettacolo contemporaneo a fare un esercizio di pensiero: non tanto interpretare i valori del contemporaneo in una chiave ontologica – come *essere* contemporanei, o cosa *sia* l'arte contemporanea – piuttosto pensare cosa *fa* l'arte contemporanea. Questo slittamento dall'*essere* al *fare* comporta una serie di reazioni a catena, perché conferisce all'azione curatoriale la consapevolezza di rappresentare il motore di un principio trasformativo che va oltre la, forse ineludibile, convocazione di un pubblico per assistere a spettacoli, magari anche eccellenti e dagli altissimi valori artistici.

Lo spostamento dall'*essere* al *fare*, in altre parole, mette nelle condizioni di formalizzare il progetto – nel nostro caso un festival di danza – come un'azione, come una pratica, mettendo dunque immediatamente a fuoco molti, se non tutti, gli obiettivi che i festival di danza contemporanea in Italia si sono spesso assunti nel corso del tempo e, in particolare, negli ultimi anni: interpretare la relazione con gli artisti in termini di processualità, condividendone spesso il percorso e gli obiettivi artistici; lavorare, in un confronto anche con le istituzioni, sulle politiche del territorio; percepire il pubblico in una chiave antropologica, non anonima ma partecipativa, di lavoro formativo e di accompagnamento, di relazione aperta e di scambio. Tale impostazione, questo *fare*, è il sintomo di un patrimonio ereditario in qualche misura storico e non del tutto esaurito per come si sono evoluti i festival di teatro e di danza in Italia, ovvero l'idea che un festival, nella complessità articolata da questo tipo di azione, possa costituirsi come un'alternativa culturale (negli anni Settanta si parlava di “controcultura”) rispetto a un modello tarato su una dimensione di intrattenimento sociale.

Allora cosa comporta, oggi, lavorare in una prospettiva di relativa indipendenza, nel momento in cui l'antagonismo originario è stato assorbito in un – per certi versi inevitabile – processo di istituzionalizzazione? Come un festival può interpretare oggi vocazione alla ricerca e rischio culturale in rapporto a una sempre più agognata (e necessaria) gratificazione e valorizzazione istituzionale? Oggi i festival svolgono un importante e imprescindibile ruolo di sostegno alla ricerca, che coinvolge con sempre maggiore impegno i giovani artisti. L'attenzione al nuovo significa spesso rischio produttivo e d'impresa, nell'individuare o sostenere artisti e modalità di fruizione per proporre azioni innovative che costituiranno modelli per il futuro. Rispetto alla danza, per esempio, emerge con evidenza la necessità di confrontarsi con una concezione transdisciplinare, indagando quel confine che comunque consente, al curatore e all'artista insieme, di non smarrire il mandato identitario del

progetto. Che in altre parole significa interrogarsi su cosa accomuna i festival di danza in una negoziazione permanente della nozione di contemporaneo.

A questi valori i festival associano ancora più spesso, soprattutto quando operano in ambiti territoriali periferici rispetto alle grandi aree metropolitane, una sorta di azione antropologica, nella misura in cui sviluppano strategie di inclusione e modalità costanti di rapporto con le proprie comunità di riferimento. Ma non solo, perché la relazione dei festival di cui stiamo parlando non è prettamente locale, quanto per lo più nazionale e internazionale, connettendo dunque comunità artistiche culturalmente stratificate.

A ciò si aggiunge un sempre più significativo ruolo distributivo, soprattutto quando i circuiti dei teatri e delle rassegne faticano ad accogliere e rilanciare le istanze di rinnovamento sostenute dagli stessi festival. Pensiamo, per esempio, a come si sta evolvendo l'identità dei festival quando questi, con economie a disposizione sempre più problematiche, estendono la propria attività nell'arco di un intero anno solare, quindi rompendo quello schema che vorrebbe un festival – come è inscritto nella stessa parola “festival” – marcato all'insegna della festa, ovvero della eccezionalità e straordinarietà.

Tutto questo induce anche il settore della danza a ragionare su come siano radicalmente cambiati lo scenario nazionale e le funzioni dei festival, soprattutto alla luce di quanto accennato all'inizio di questo contributo circa il proliferare di eventi festivalieri sempre meno contrassegnati da una specificità performativa: un effetto che potremmo chiamare di “gentrificazione rovesciata”, per il quale la straordinarietà diviene normalizzazione e la stessa parola “festival” tende a svuotarsi di significato, diluita in un orizzonte di disimpegno e intrattenimento diffuso.

Il consolidamento di questa percezione, nella cui cornice rischiano di essere iscritti anche i festival cui abbiamo finora fatto riferimento, pensiamo sia uno dei rischi più pericolosi cui porre una particolare attenzione. Che si fa sempre più alto in rapporto a quanto i festival non vengono colti, appunto, come occasioni di confronto culturale e di conquiste di linguaggio, o di relazione complessa tra artisti, territori e comunità, bensì banalizzati in una logica esclusivamente “turistica” e di valorizzazione del “prodotto tipico”. Un esempio di questo atteggiamento è sempre più riscontrabile nell'ambito della cosiddetta “danza urbana”, dove c'è il rischio di «cadere in una tendenza quasi “gastronomica” nello scegliere i luoghi più riconoscibili del paesaggio urbano, nella misura in cui prevale una interpretazione un po' turistica di questa fenomenologia, depositatasi soprattutto nelle amministrazioni di non poche città italiane. Il fatto che questo tipo di eventi trovi maggiore sostegno presso gli enti locali determina molto spesso che questi spingano verso una valorizzazione dell'immagine del proprio territorio e della propria città, e quindi tendano a concedere spazi e luoghi che abbiano un *appeal* forte. C'è quindi il rischio effettivo che la danza urbana si riduca a un puro strumento di promozione turistica, se risponde al modo in cui le istituzioni locali la vedono e in qualche

modo la supportano e la finanziano, dimenticando gli attori principali: gli artisti, ovvero la loro capacità di immaginare un contesto, di costruire una relazione con un luogo, di accendere l'immaginazione nella cittadinanza e nella città, con le sue mille sfaccettature e i suoi abitanti».⁹

Evidentemente l'osservatorio istituzionale, sia a livello locale che a livello nazionale, deve poter prendere in considerazione, e valutare di conseguenza, la ricaduta sul territorio in termini non solo economico-numeriche. Perché se il dato culturale costituisce il tema rilevante per un festival, allora questo non può comportare una lettura prevalentemente quantitativa, soprattutto quando la si stima in relazione ad altre realtà molto più competitive e che hanno come unico obiettivo proprio il dato quantitativo. Una corretta lettura del fenomeno dovrebbe piuttosto indurre il valutatore a considerare come tema altrettanto importante la ricaduta in termini di "comunità" e di valori qualitativi, difficilmente interpretabili da una dinamica freddamente algoritmica. Inoltre, in un tempo storico come il nostro segnato dal dilagare sempre più minaccioso di populismi e sovranismi che pongono con drammatica nettezza la questione dell'efficacia culturale in rapporto ai temi dell'identità nazionale e delle sinergie artistiche "virtuose" rispetto ai valori che questi temi propongono, la questione della *differenza culturale* e della *non omologazione* rischia oggi di essere percepita maggioritariamente non tanto come una necessaria avanguardia progettuale, quanto piuttosto come il portato di uno snobismo che, in quanto tale, può (se non proprio *deve*) essere – purtroppo – abbandonato all'auto-estinzione.

Partendo da questa piattaforma condivisa di tematiche stringenti, la giornata *Festival, antenne del contemporaneo* ha visto dunque avvicinarsi gli interventi di direttori e direttrici di festival rappresentanti ciascuno di diverse generazioni progettuali, dalle più longeve a quelle più recenti, accomunate però dalla volontà di ritagliarsi una spazio di interpretazione del nuovo. Una progressione che, almeno nelle intenzioni dei curatori, ha condotto i presenti a cogliere, magari in filigrana storica, anche i diversi approcci nel modo di utilizzare gli strumenti finalizzati all'interpretazione del difficile equilibrio tra organicità al sistema e indipendenza curatoriale; tra il delicato rapporto tra progetto, territorio, pubblico e istituzioni, all'insegna di quanto storicamente compete ai festival dedicati prevalentemente alla sperimentazione e alla ricerca.

In questo quadro, tanto frastagliato quanto lo sono le differenze in gioco, emergono alcuni elementi di convergenza, esito di una elaborazione che potremmo definire collettiva rispetto ai temi presentati in apertura dei lavori. Da qui in poi cercheremo di sintetizzare questi punti salienti della discussione, con un approccio propositivo che

⁹ Massimo Carosi, *Danza Urbana XL. Conversazione con Massimo Carosi*, a cura di Fabio Acca, in Fabio Acca, Alessandro Pontremoli (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018, pp. 141-142.

tenga in considerazione sia i suggerimenti teorici che quelli più direttamente tecnici, nell'idea che la traccia di pensiero depositata in queste pagine possa costituire non solo una testimonianza dell'evento ma anche una raccolta di buone pratiche da poter mettere a sistema, nello sforzo congiunto di condividere quello che può essere considerato un patrimonio collettivo, sviluppato qui nelle modalità del racconto, in parte rivolto al passato, ma in parte, e soprattutto, rivolto al futuro.¹⁰

Il primo dato cui dare attenzione è la pressoché unanime convinzione che ideare e realizzare un festival comporti non solo un atto estetico, ma anche un atto di militanza politica, nel convincimento che tale atto, affinché possa trattenere la sua ambizione, debba essere reiterabile e variabile in relazione ai mutamenti del contesto storico sociale in cui si inserisce. Tale prospettiva può assumere anche la forma di un vero e proprio «attivismo» (Del Pozzo), nella misura in cui la sua azione culturale si esplicita in un agire pubblico, che ha dunque a che fare con l'idea di *polis* e con l'intenzione che la relazione con la cittadinanza in uno spazio pubblico determini e orienti i cambiamenti sociali e le micro-narrazioni ad essi associati.

La danza contemporanea, come arte tra le arti, collega l'individuo a un presente collettivo, «disarmando così il congenito senso di solitudine di una società nella quale le relazioni personali sono sempre più tecnologicamente mediate e interconnesse» (Cis). Questo significa per un festival, anche di danza, accogliere con senso di responsabilità non opportunistico istanze che concorrono al pubblico dibattito, partecipando con propri strumenti a un rito collettivo di natura politica e culturale. Per esempio grazie alla volontà di aprire una riflessione intorno a temi legati all'identità, alla differenze di genere, all'inclusione sociale, al cambiamento climatico; oppure accogliendo realtà artistiche provenienti da paesi e aree extra-europei in cui il rapporto tra libertà e creatività è fortemente messo in discussione; oppure ancora, sul piano delle scelte gestionali, incentivando lo scambio generazionale e l'accessibilità delle donne a ruoli decisionali.

In alcuni casi l'atto politico si manifesta nell'idea stessa di realizzare un festival, quando avviene in aree geografiche economicamente disagiate, oppure nelle quali non esiste una cultura affermata del contemporaneo, tantomeno nello specifico della danza. L'Italia meridionale, in questo senso, tradisce ancora un certo isolamento e si scontra con difficoltà oggettive determinate da infrastrutture obsolete o da normative regionali non sempre armoniche e sinergiche rispetto alle politiche ministeriali.

Rispetto al politico, il recupero di quella ritualità collettiva che il festival in qualche misura sempre convoca riconduce alle origini del patto che sta alla base dello sviluppo democratico di un Paese. E questo è ancora più evidente quando un festival, nel suo

¹⁰ Per una ricca testimonianza della giornata cfr. Silvia Albanese, *A Interplay una riflessione sul ruolo dei festival di danza contemporanea*, in «Paneacqua Culture», 28 e 30 giugno 2019 (www.paneacquaculture.net).

intento di sperimentazione, ricerca e creazione di connessioni tra i linguaggi contemporanei della danza e la cittadinanza, accoglie nel proprio palinsesto curatoriale spazi non convenzionali e spazi urbani. Da un lato tale decisione nutre la creatività degli artisti nello sperimentare contesti altri rispetto a quelli convenzionali del teatro e del palcoscenico; dall'altro alimenta il rapporto con un pubblico potenziale, non informato o non avvertito, che si trova a confrontarsi con una dimensione creativa e con linguaggi che per lo più non rientrano nelle sue immediate aspettative.

Il ruolo della creatività in relazione allo spazio pubblico e alla cittadinanza è una questione piuttosto complessa, perché coinvolge luoghi spesso ultra normati e controllati. Realizzare degli interventi in spazi pubblici comporta, in un certo senso, un «presidio di democrazia» (Carosi), la necessità, cioè, di affermare la possibilità e l'opportunità per gli artisti e per i linguaggi della danza di abitare luoghi differenti da quelli deputati allo spettacolo e di avere così un rapporto diretto con i cittadini.

Una ulteriore contraddizione attivata da tale dinamica è determinata dalla sua non conformità alle disposizioni e alla disciplina in materia di finanziamenti, soprattutto a livello ministeriale. Per esempio, un festival totalmente ideato per spazi urbani e non convenzionali come il festival Danza Urbana di Bologna viene fortemente penalizzato, nella misura in cui un libero e spesso casuale incontro in uno spazio pubblico tra creazione artistica e spettatore “impone” la gratuità dell'evento; il che implica che il progetto non possa accedere ai finanziamenti ministeriali come festival. Esistono delle eccezioni nella disciplina attuale che prevedono delle possibilità per il “teatro” e per la “musica”, riconoscendo, pur con una nomenclatura piuttosto obsoleta, i festival di “teatro di strada”. Per la danza, invece, questa possibilità non è riconosciuta.

Tutto ciò dimostra quanto sia importante il tema della accessibilità democratica, ancor più quando questi spazi sono aperti e liberamente fruibili, come piazze o strade cittadine. Eppure, paradossalmente, questa accessibilità si risolve sul piano normativo in un disvalore, nel momento in cui la gratuità diventa un discrimine nella valutazione del progetto e successiva ripartizione delle risorse pubbliche. Questo avviene sia a livello di normative statali e dei fondi FUS, sia su scala più piccola, a livello regionale e comunale, con un deleterio automatismo che tende a interpretare la qualità di una proposta artistica in modo direttamente proporzionale al prezzo del biglietto. È evidente che tali limiti costituiscono un problema per chi ha interesse a sviluppare relazioni non conformi tra pubblico e artisti.

D'altro canto è stata sottolineata l'eccessiva normatizzazione dello spazio pubblico, spesso poco fruibile soprattutto per eventi e spettacoli, in virtù delle complesse declinazioni delle normative in materia di pubblica sicurezza, fino ai regolamenti comunali, che significano per un festival un grande sforzo organizzativo e, di conseguenza, un impatto piuttosto importante in termini di risorse da mettere a bilancio.

L'esperienza pionieristica di Danza Urbana e degli altri festival che, con sempre maggiore convinzione, hanno investito e continuano a investire sul coinvolgimento degli artisti in spazi non convenzionali, evidenzia la tendenza a non poter piena-

mente corrispondere e a non essere conformi alle disposizioni e alle politiche culturali che provengono dall'ambito sia statale che degli enti locali. Ciò assume anche una dimensione ancora una volta politica, nel contrapporsi a un indirizzo restrittivo nell'uso dello spazio pubblico e della creatività artistica a esso connessa.

Questa prospettiva crediamo metta in luce con grande nitidezza quella idea di "pratica" sollevata in apertura dei lavori della giornata. Essa traduce per chi ne è coinvolto una complessità oggettivabile, ma contemporaneamente implica una relazione con l'altro da sé, alle volte anche nella dinamica del confronto conflittuale ma, soprattutto, auspicabilmente, nell'accompagnamento e nella rivelazione di una affinità di intenti. L'obiettivo, per chi è responsabile di un festival, diviene così la «riduzione delle distanze» (Del Pozzo) tra i protagonisti, favorendo tutte quelle occasioni di incontro che compongono le diverse fasi del progetto, che diviene «una creatura corale» (Papa): fungere da collante tra istituzioni, artisti, creazioni, operatori e pubblico. Una filiera virtuosa e fidelizzata in cui in particolare la dimensione partecipativa estesa a quest'ultimo e la formazione di uno spettatore consapevole costituiscono un patrimonio irrinunciabile: un tema «in questi anni trattato e sviscerato quasi ossessivamente da operatori, critici e addetti ai lavori»,¹¹ su cui i festival, anche di danza, non smettono di puntare. L'esplosione delle pratiche artistiche al di fuori dei teatri, nelle piazze e nelle strade, così come nei luoghi di aggregazione giovanile, hanno fornito ad artisti e operatori delle chiavi d'accesso sostanziali per farsi riconoscere come alternativa rispetto alla collocazione della danza in un immaginario statico, sostanzialmente individuabile nella fluttuazione tra un classicismo di maniera e un repertorio ascrivibile al televisivo.

Ma nella costruzione di un nuovo interlocutore spesso vengono affiancati altri strumenti, meno impattanti sul piano della evidenza pubblica ma altrettanto incisivi nel loro carattere carsico: il lavoro insieme agli istituti scolastici e alle scuole di danza, nel tentativo di contribuire a colmare quello iato che spesso non consente ai giovani di sperimentarsi in una relazione autentica e consapevole con i linguaggi del contemporaneo; la condivisione e il racconto dei processi che precedono l'esito spettacolare, in una forma di accompagnamento che contempla le diverse fasi di realizzazione (dagli aspetti organizzativi agli incontri con gli artisti e gli attori istituzionali); le residenze, come luogo e tempo lento di immersione per l'artista nel proprio processo di ricerca, che tuttavia prevede nella forma dello *sharing* momenti di incontro con il pubblico.

La dimensione in cui questo accade implica sicuramente delle saturazioni in occasione di appuntamenti particolarmente intensivi sul piano temporale, nel quale si concentrano energie positive e negative. Ma il medesimo tempo è generatore di

¹¹ Lorenzo Conti, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi editore, Milano 2019, p. 7.

spinte innovative, di incontri, di idee, e costituisce un importante fattore di trasformazione territoriale e comunitaria. La gestione di questo tempo concentrato necessita di un pensiero modellizzante, di una visione che si estrinseca nella forma delle scelte curatoriali, ovvero in una idea di insieme che esiste al di là e oltre le singole parti di cui un festival è composto.

Il direttore artistico, o curatore, ricopre un ruolo fondamentale nell'interpretare e indirizzare le pratiche sottese all'insieme e che costituiscono aspetti rilevanti al pari delle scelte immediatamente riconoscibili come competenze artistiche. È la figura nelle cui mani si catalizzano maggiormente le proposte di resistenza o di trasformazione di un festival; è portatore di un pensiero critico che, soprattutto nel diretto confronto con le visioni d'artista e la propria comunità di riferimento, produce il livello "drammaturgico" del progetto. Infatti, è su questa figura che spesso si sono concentrate alcune azioni propositive di rinnovamento progettuale, al quale in definitiva è anche delegata, più che ai professionisti della critica giornalistica, la narrazione di quel sottile piano di incontro che intercorre tra artisti, creazioni e pubblico. Un esempio particolarmente interessante, tra le realtà presenti alla giornata torinese, è quello fornito da Bolzano Danza, che negli ultimi anni ha affiancato alla direzione artistica di Emanuele Masi un *guest curator* che porta la propria visione nella cosiddetta sezione *outdoor*: «un'operazione interessante – secondo le dichiarazioni dello stesso Masi – perché produce una dialettica molto utile e sana, che innesta delle nuove dinamiche e riflessioni su come il festival si svolge. Cambiando ogni anno, varia sempre il punto di vista, creando una sorta di *expanded choreography*, come l'ha definita il *guest curator* del 2018, Michele Di Stefano, ossia la città diventa scena, scenografia e palcoscenico e il suo pubblico diventa corpo danzante, ma anche cittadino. In questo senso il festival lavora sempre più in una direzione drammaturgica. Il direttore artistico, coadiuvato da un *guest curator*, si fa regista o coreografo del suo stesso progetto. Si va verso una direzione nuova, quella di un festival che potremmo chiamare 3.0».

Ma al di là dell'esempio specifico qui riportato, la forza innovatrice di un festival si misura anche da quanto esso interpreta la funzione curatoriale come relazione profonda con l'artista, da quanto quest'ultimo innesca nel curatore, nel direttore artistico, o più in generale nel professionista della cultura, la maturazione di una visione condivisa. Una relazione, quella tra operatore e artista, da non dare mai per scontata e che nelle migliori occasioni genera inediti formati e nuove modalità di incontro col pubblico. Del resto sono spesso proprio gli artisti, pur con esiti diversi, a fornire una accelerazione riformatrice, a spostare con le proprie creazioni la percezione del pubblico, a scuotere nella comunità a cui si rivolgono la necessità di immaginare scenari differenti da quelli già assodati.

Dal dibattito tra gli operatori della danza emerge tuttavia che uno stimolo al rinnovamento non avviene necessariamente ed esclusivamente attraverso scelte curatoriali che valorizzano le nuove generazioni di autori. Anzi, questa sorta di ideologia dell'*under 35*,

secondo la quale la sperimentazione di nuovi linguaggi è meccanicamente connaturata a un dato generazionale, viene in qualche misura ridimensionata da un dato esattamente opposto. Ovvero si avverte la sempre più precisa consapevolezza di equilibrare una tendenza alla sovraesposizione giovanile con scelte che pongono gli artisti emergenti in relazione a maestri, o più in generale ad autori più maturi, che magari hanno fatto della «lateralità» (Nicoli Cristiani) un valore a scapito di una visibilità più immediata e pragmaticamente orientata al mercato.

Le tante sfaccettature fin qui proposte che compongono la complessità progettuale di un festival necessitano il più delle volte di uno spazio solido e non solo simbolico di lavoro, di una struttura di riferimento, con la possibilità di una gestione che consenta al festival una prospettiva non effimera bensì di lunga durata, ancor più quando si agisce in contesti extra-metropolitani dove il senso di appartenenza a un dato territorio viene amplificato.

Merito delle attività dei festival risulta, in molti casi, la valorizzazione e il recupero di luoghi periferici o in disuso, messi così nuovamente a disposizione della cittadinanza e talvolta rivalutati dalle amministrazioni a tal punto da essere sottratti dalle stesse a scopo turistico, o caricati di un costo proibitivo, con conseguenze negative per la sostenibilità del festival. Disporre di uno spazio che consenta di accogliere un gruppo di lavoro, di gestire una proposta culturale durante tutto l'anno e di riconoscere la realtà progettuale di un festival in un luogo specifico, diviene quindi elemento sostanziale: per consolidare una continuità operativa, per proiettare una socializzazione condivisa delle scelte, per legare il momento festivo a quello formativo, offrendo ad artisti associati, italiani e stranieri, ma anche a giovani leve dell'ambito organizzativo e curatoriale, una "casa" e un punto di riferimento. La messa in discussione di uno spazio, quindi, condiziona fortemente le scelte di programmazione, si pone come una sfida nei confronti delle possibilità di realizzare un progetto artistico, rischiando così di snaturare una visione e di minacciare l'indipendenza di chi è preposto alle scelte. Per far fronte a questa criticità spesso emergenziale, è necessario aprire un dialogo con il territorio e le istituzioni locali, nonché fare rete con altre realtà culturali affini che dispongono di spazi magari inutilizzati. Se da un lato la questione della sede di un festival diviene quindi determinante, dall'altro emerge anche un tratto differente e opposto, per quei festival che interpretano in maniera liquida e "acentrica" la relazione con la città. In questi casi la città stessa diventa uno spazio di lavoro e di intervento, per elaborare nuove strategie di azione politica e di proposta culturale.

Una attività continuativa sul territorio, unita – come abbiamo visto – alla individuazione di obiettivi nell'ambito della formazione, della promozione, della distribuzione, delle residenze, concorre per i festival ad assumere una ulteriore funzione piuttosto problematica: la funzione di "supplenza". Essi si fanno ormai carico di una serie di azioni che tradiscono altrettante mancanze di sistema, in una filiera in cui alcuni tasselli dovrebbero piuttosto essere in capo ai circuiti, ai centri di produ-

zione, ai soggetti che fanno formazione. Inoltre, le difficoltà di dialogo con i circuiti comportano nuove e responsabili strategie di reciproco sostegno tra compagnie e festival. Quanto risulta, quindi, sano per il sistema italiano che certe scelte culturali vengano gestite da direttori artistici anziché dalle competenze della politica?

A corollario, ma non troppo, di questa domanda essenziale, chi opera nel settore dei festival sente sempre più urgente l'apertura a una capacità di fare rete, anche per sopperire alle ataviche difficoltà economiche che le realtà festivaliere qui rappresentate fanno fatica a fronteggiare con disinvoltura. Il limite genera però sfide e quindi stimola creatività e nuove strategie di innovazione, mostrando l'occasione del festival come «il cammino più breve dall'etica all'estetica» (Papa). Ma in altri casi queste pressioni economiche e politiche non fanno che rimarcare il rischio culturale che i festival si assumono, anche rispondendo a griglie valutative – come abbiamo visto per la danza urbana – alle volte piuttosto contraddittorie.

Avviandoci verso una conclusione e al di là delle esperienze singole più o meno protette in termini politici ed economici, ciò che ci preme infine rimarcare è la condivisione di una condizione diffusa di fragilità del “sistema festival”. Ma probabilmente, per riprendere un passaggio particolarmente ispirato di Edoardo Donatini, «nel rispetto della loro funzione i festival devono restare fragili: è questo che garantisce la possibilità di proporre contenuti in linea con lo spirito dei tempi, di creare innovazione e sviluppo culturale. I festival sono parte imprescindibile della vita del nostro Paese, si potrebbe mai affermare il contrario? La discussione in questo momento non è poter mettere *in dubbio* questo, ma metterlo *a punto*. Siamo fragili o in bilico? Siamo parte di un sistema non troppo riconosciuto? Probabilmente è questa la nostra connaturata essenza, dobbiamo continuare a svolgere quella funzione di sguardo imprevedibile».

Dentro questa fragilità si fa largo una concorde necessità di sinergia tra le parti in gioco – artisti, operatori, pubblico, istituzioni – affiancando a costoro anche soggetti cui è delegata la realizzazione di una narrazione aggiornata, siano essi giornalisti professionisti, studiosi o nuove figure di osservatori critici (o “postcritici”, secondo la recente definizione di Elisa Guzzo Vaccarino),¹² comunque capaci di mettere in campo

¹² Elisa Guzzo Vaccarino, *Danza d'autore. Generazioni ed evoluzioni dell'accreditamento. La Postcritica*, relazione nell'ambito del convegno internazionale *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di Elena Cervellati e Giulia Taddeo, DAMSLab – Dipartimento delle Arti – Università di Bologna, 28-30 maggio 2019. Con tale termine la studiosa apre una riflessione interessante intorno a una scrittura critica che coinvolge la comunità della danza in tutte le sue possibili stratificazioni, come sorta di cantiere permanente; e che trova nei social, per esempio, un suo possibile canale di espressione, per poi ulteriormente trasformarsi e depositarsi in altri formati, ufficiali e meno ufficiali. Questo – oggettivamente complesso – paesaggio, che coinvolge sia la critica giornalistica che la critica extra-giornalistica, così come gli artisti, gli operatori, gli intellettuali, gli studiosi, i dramaturg, i curatori e tutti coloro che possono contribuire legittimamente, con competenza, attraverso un proprio atto di pensiero, convoca questioni che interrogano il futuro stesso della critica e della sua

un vocabolario condiviso e una relazione anche pungente, ma costruttiva e solidale. Si tratta di una questione avvertita da più parti come urgenza, come una necessità di superare le ragioni individuali per costruire un pensiero in collegamento con le motivazioni che scuotono la scena artistica italiana contemporanea; dove, per esempio, è sempre più problematico aderire al dettato disciplinare, anche nella stessa cornice di multidisciplinarietà, che tende a rilanciare *sub ultra specie* le rigidità e gli schematismi delle singole discipline, laddove probabilmente bisognerebbe superare i vincoli legislativi andando nella direzione di una «indisciplina» (Settembre),¹³ non pensando dunque ad alcun genere, semplicemente dando libertà agli artisti.

Paolo Ruffini, chiamato a conclusione della giornata a fare una sintesi di quanto discusso, ha ricordato come la pluralità e il politeismo siano in fondo condizioni in qualche misura identitarie di un Paese come il nostro, fatto di campanili, di comuni, di “signorie”, a cui corrispondono pensieri ed esperienze differenti. I festival italiani di ricerca, anche quelli dedicati prevalentemente alla danza contemporanea, manifestano queste diversità, ponendosi in contraddizione al sistema, decolonizzandolo, configurandosi come luoghi di resistenza culturale. Che – ricordiamolo in chiusura come monito ai professionisti della politica – è fondamentale proteggere e sostenere perché arricchiscono il patrimonio esperienziale collettivo.¹⁴

funzione: «Distanti da normatività deontologiche legate da prassi giornalistiche residuali, la critica di danza o del teatro torneranno probabilmente ad avere un senso se potranno reimmaginare una “funzione critica” attraverso modalità ancora da inventare. Senza praticare la scrittura come unico orizzonte, capaci auspicabilmente di coniugare l’impurità disciplinare e l’affondo storiografico, l’osservazione partecipante e l’analisi saggistica e poi l’educazione, la formazione, la divulgazione, la trasmissione»; Lorenzo Donati, *Comunicare la danza contemporanea – Gli sviluppi delle riviste online*, in Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare* cit., p. 137.

¹³ Di «indisciplina» ha parlato negli anni Novanta il critico e saggista Jean-Marc Adolphe. Cfr. a questo proposito l’introduzione di Silvia Fanti al volume a sua cura *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

¹⁴ Desidero ringraziare Natalia Casorati, sia per aver condiviso con il sottoscritto la curatela della giornata di riflessione sui festival di danza contemporanea svoltasi a Torino, sia per averla ospitata e organizzata nell’ambito del festival Interplay. Inoltre desidero rivolgere un caloroso ringraziamento ad Alice Murtas, di «BlaubArt – Dance webzine», per il suo contributo redazionale e per la cura con cui ha trascritto ed elaborato gli interventi dei relatori presenti alla medesima giornata. Senza il lavoro di entrambe questo articolo non sarebbe stato possibile.