



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA,
ROMANISTICA, ANTICHISTICA, ARTI E
SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

**I festival culturali partecipativi
Il caso studio Het TheaterFestival**

Relatore: Livia Cavaglieri

Correlatore: Roberto Cuppone

Candidato: Ilaria Cascone

Anno Accademico 2023/2024

*A chi ha fatto parte di questo viaggio,
a chi c'è sempre stato e a chi si è unito in corsa,
A Delide e Isa.*

INDICE

Premesse.....	4
CAPITOLO I	
Il Festival come espressione dell'identità collettiva	
1.1 Definizione di festival	5
1.2 <i>Il Carnevale romano</i> di Goethe e l'interpretazione di Bachtin.....	11
1.3 Cenni storici.....	15
1.3.1 I festival teatrali del dopoguerra e i rispettivi "Fringe"	17
1.3.2 La "seconda ondata" di festival internazionali.....	20
CAPITOLO II	
Il ruolo dei Festival urbani nella società contemporanea	
Esperienze, Rigenerazione e Partecipazione	
2.1 La proliferazione del formato festival.....	22
2.2 I festival nell'economia dell'esperienza.....	24
2.3 Rigenerazione urbana: alcune problematiche.....	27
2.4 Il Carnevale caraibico come esempio di festival partecipativo.....	33
2.5 La partecipazione attiva dello spettatore.....	36
CAPITOLO III	
Il caso studio Het TheaterFestival	
3.1 Introduzione.....	42
3.2 Il contesto artistico fiammingo.....	44
3.3 Un festival nomade.....	45
3.4 La giuria artistica polifonica.....	50
3.5 Il programma collaterale di riflessione.....	53
3.5.1 State of the Union, State of the Youth e Roel Verniers Prize.....	54
3.5.2 Le giornate del settore: tra inclusione e accessibilità.....	56
3.6 La "giuria di quartiere": un programma partecipativo.....	62
3.6.1 Una prima riflessione.....	67
Appendice.....	71
Bibliografia.....	87

Premesse

La presente tesi di laurea si propone di esaminare il fenomeno festival in una prospettiva sociale e partecipativa. Tralascierò dunque in questa sede l'analisi dell'impatto che, com'è noto, i festival creano in termini economici, per concentrarmi piuttosto sugli effetti sociali e culturali che può generare sul territorio.

Nel corso del primo capitolo tenterò, dunque, di fornire un excursus sulle definizioni del termine 'festival' dal punto di vista antropologico e sociologico e analizzerò gli effetti sociali che questo fenomeno ha storicamente generato, avvalendomi sia di testi accademici contemporanei che di opere letterarie. La decisione di ricercare un approccio interdisciplinare, ricorrendo a due testi letterari come fonte di studio, ossia *Il carnevale romano* di Goethe e *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Bachtin, è dettata dal fatto che ritengo le riflessioni presenti in questi testi un contributo complementare all'analisi delle dinamiche sociali contemporanee.

Nel corso del secondo capitolo cercherò di individuare le caratteristiche dei festival culturali e le implicazioni che questi riflettono nello spazio urbano e sulla comunità, esplorando la loro crescente diffusione e l'impatto che generano nell'economia dell'esperienza. Analizzerò poi le sfide legate alla rigenerazione urbana in ambito europeo e valuterò, in particolare, la funzionalità dei progetti partecipativi e l'impatto positivo che essi hanno in termini di coesione sociale.

Il terzo capitolo è dedicato allo studio del caso Het Theater Festival, il festival di arti performative fiammingo all'interno del quale ho avuto l'opportunità di lavorare nel corso di questa ricerca e del mio tirocinio. Ho dedicato particolare attenzione al progetto partecipativo della *WijkJury - Giuria di Quartiere* che mi ha offerto l'opportunità di indagare a fondo le dinamiche di coinvolgimento della comunità nell'ambito dei festival.

La ricerca ha coinvolto una vasta gamma di opere consultate in lingue straniere, pertanto, a meno che non sia specificato diversamente, le traduzioni dall'inglese e dal francese sono personali, mentre la traduzione dei testi dall'olandese mi è stata gentilmente fornita dalla coordinatrice del festival, Nora Mahammed, garantendo così un accesso agevole ai materiali.

Si precisa inoltre che le fonti utilizzate per la stesura del terzo capitolo sono principalmente dirette, provenienti da diversi dossier interni messi a disposizione dall'organizzazione, dai questionari e dalle interviste, nonché dall'archivio digitale di Het Theater Festival. La maggior parte della documentazione è perciò archiviata in formato digitale su un drive dedicato al festival.

I CAPITOLO

Il Festival come espressione dell'identità collettiva

1.1 Definizione di festival

Il festival, inteso nel senso più ampio possibile, è un fenomeno sociale che costituisce una parte integrante della vita umana da tempi immemorabili, rappresentando un riflesso delle varie culture del mondo. Alcuni festival hanno radici che affondano centinaia di anni nel passato e che ancora oggi consolidano i legami all'interno delle comunità locali, dalle unità più piccole come la famiglia, a entità più estese come tribù, città o comunità residenziali, fino ad abbracciare i gruppi più ampi che popolano intere regioni o nazioni.

Per analizzare il significato del termine dal punto di vista linguistico, riprendo l'etimologia evidenziata dall'antropologo Alessandro Falassi nel volume *Time out of time* (1987), che attribuisce l'origine della parola 'festival' al termine latino *festum*. Falassi specifica poi come in origine il latino arcaico avesse due termini per indicare gli eventi festivi: *festum*, che significava "gioia pubblica, allegria, baldoria" e *feriae*, che si identificava con "astinenza dal lavoro in onore degli Dei". L'attestazione dell'uso di entrambi i termini al plurale (quindi *festa* e *feriae*) si dimostra come un interessante indicatore del fatto che già allora le feste durassero molti giorni e comprendessero una molteplicità di eventi¹.

Se dal punto di vista etimologico non ci sono dubbi – tale etimologia è infatti documentata in tutte le pubblicazioni consultate – a risultare aperta è la questione del significato: sono infatti molte le definizioni che sono state attribuite al termine 'festival' nel corso delle varie epoche e discipline, senza però che si giungesse mai a una definizione assodata e condivisa, utile ad articolare in maniera critica gli studi sulla materia e renderli tra loro comparabili. Questa problematicità venne già messa in evidenza da Falassi quando afferma che, a causa dei pochi sforzi teorici dedicati alla nomenclatura degli eventi festivi, si è finiti per trarne il significato semplicemente dal linguaggio comune.²

Il termine 'festival' ha coperto e copre tuttora una costellazione di eventi molto diversi, sacri e profani; privati e pubblici; eventi che possono sia sancire la tradizione, che introdurre innovazione, fornendo i mezzi espressivi per la sopravvivenza dei costumi popolari arcaici, tanto quanto per celebrare le sperimentazioni

¹ A.Falassi, *Time out of time, Essays on the Festival*, University of Mexico City, 1987, p. 2.

² *Ibidem*.

artistiche più innovative.

Al di là dei parametri con cui oggi definiamo le varie tipologie di festival, quali il tema, la forma, la dimensione, la frequenza e così via³, risulta ancora complesso definire quali siano le proprietà intrinseche di questo tipo di eventi.

In mancanza di una definizione standard mi avvalgo di varie interpretazioni, che, insieme, ritengo possano consentire una maggiore comprensione della fenomenologia sociale dei festival.

Il sociologo Jean Duvignaud, in *The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life* (1989) documenta i modi in cui il fenomeno del festival è stato spiegato nel corso della storia, includendo la dialettica tra coloro che, come Emile Durkheim, vedevano la festività come un'intensificazione dell'essere collettivo e coloro che considerano i festival come intrinsecamente sovversivi⁴. D'accordo con Duvignaud, molti altri studiosi associano a Durkheim il ruolo di pioniere degli studi sociologici sui festival e, in effetti, il testo *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) si attesta come il primo grande studio volto ad esplorare la complessità di questo fenomeno a partire dalla dicotomia sacro/profano. In questo saggio Durkheim applica una prima distinzione teorica tra le feste religiose e quelle profane, ma sottolinea immediatamente anche l'esistenza di una profonda interconnessione tra le due tipologie. Egli afferma inoltre che questa relazione si riflette anche all'interno della celebrazione religiosa stessa, dal momento che le motivazioni intrinseche del culto provengono dalla realtà quotidiana, profana.

L'elemento essenziale del culto è la ciclicità delle feste che ritornano regolarmente in determinate epoche. Ora siamo in grado di capire da dove deriva questa tendenza alla periodicità; il ritmo che la vita religiosa segue non fa che esprimere il ritmo della vita sociale, e ne deriva. La società è in grado di ravvivare il sentimento che ha di sé stessa solo riunendosi. Ma non può essere sempre riunita. Le esigenze della vita non le permettono di rimanere riunita all'infinito, così si disperde, per riunirsi di nuovo quando ne sente il bisogno. È a queste necessarie alternanze che corrisponde l'alternanza regolare dei tempi sacri e profani. Poiché l'oggetto apparente del culto era, almeno all'inizio, quello di regolarizzare il corso dei fenomeni naturali, il ritmo della vita cosmica ha lasciato la sua impronta sul ritmo della vita rituale⁵.

³ Prendendo in considerazione parametri quali il tema, la forma, la dimensione e la frequenza, i festival vengono distinti in varie categorie, quindi in: festival di approfondimento culturale, festival sportivi, gastronomici, tecnologici, agricoli e così via. Le suddivisioni in base a forma, dimensione e frequenza sono invece dovute al fatto che essi possono svilupparsi in forma di concorso, di rassegna o in formati misti; che possano essere definiti mega-eventi, eventi di grandi o piccole dimensioni (in proporzione a fattori come il costo, all'influenza economica e alla copertura mediatica che ottengono sul territorio); ed essere più o meno ricorrenti a seconda che si tratti di un evento regolare o una tantum.

⁴ J.Duvignaud, *The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life*, UNESCO Courier, 1989, pp. 11-17.

⁵ E.Durkheim, *The elementary forms of the religious life*, traduzione dal francese di Joseph Ward Swain, The Project Gutenberg eBook, 2012, p. 349. Ed orig. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*, Paris, F.Alcan, 1912.

Un commento relativo all'interpretazione durkheimiana del festival è poi articolato così da Duvignaud:

Durkheim vedeva le feste e i festival come una effervescenza la cui intensità rafforza la solidarietà di un gruppo o di un popolo. Sono la rappresentazione delle relazioni invisibili tra l'uomo e le leggi della natura, sono l'istituzione idonea in cui i legami tra i membri della società vengono mantenuti, rigenerati e riprodotti.⁶

Nel corso della sua indagine sugli eventi religiosi e profani, Durkheim formula la cosiddetta "teoria dei rituali dell'interazione", che è stata negli anni arricchita da altri studiosi, fino a divenire oggi un'ampia sociologia del carattere rituale della vita quotidiana.

Recentemente, il sociologo americano Randall Collins nell'articolo *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità* (2013)⁷, utilizza la suddetta teoria per analizzare i festival contemporanei a partire dai quattro elementi ritenuti, dall'antropologo francese, costitutivi dei rituali, ovvero:

- 1) l'aggregazione delle persone in situazioni di compresenza fisica ravvicinata
- 2) la creazione di un gruppo ben definito che tende ad escludere gli estranei
- 3) la concentrazione dell'attenzione su un oggetto comune
- 4) la creazione di emozioni condivise.⁸

Dato per assodato che i festival odierni possano essere identificati come rituali, Collins sostiene che, dalla presenza o meno di questi quattro elementi, dipenda il successo, il fallimento o la mediocrità dell'evento stesso. Essi sono i fattori che generano l'"effervescenza collettiva" di cui parla Durkheim – e che oggi potremmo definire "entertainment" – dalla quale, a loro volta,

⁶ Jean Duvignaud, *The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life*, cit., p. 11.

⁷ Randall Collins, *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità*, su "Polis, Ricerche e studi su società e politica" 1/2013, pp. 13-28, www.rivisteweb.it/doi/10.1424/73163.

⁸ Questi ultimi due elementi, secondo Durkheim, si influenzano a vicenda: il rituale si sviluppa e si intensifica se l'attenzione reciproca, concentrandosi su un oggetto, amplifica l'emozione, il che a sua volta richiama l'attenzione dei partecipanti sullo stato d'animo collettivo in maniera ancora più marcata ed è ciò che egli definisce "effervescenza collettiva". Per approfondire il concetto di "effervescenza collettiva" si veda E. Durkheim, *The elementary forms of the religious life*, cit., p. 422: "Perché la nostra definizione di sacro è che si tratta di qualcosa che si aggiunge al reale e lo supera: ora l'ideale risponde a questa stessa definizione; non possiamo spiegare l'uno senza spiegare l'altro. Infatti, abbiamo visto che, se la vita collettiva risveglia il pensiero religioso quando raggiunge un certo grado di intensità, è perché determina uno stato di effervescenza che cambia le condizioni dell'attività psichica. Le energie vitali sono sovraeccitate, le passioni più attive, le sensazioni più forti; ce ne sono persino alcune che si producono solo in questo momento. L'uomo non si riconosce, si sente trasformato e di conseguenza trasforma l'ambiente che lo circonda. Per giustificare le impressioni molto particolari che riceve, attribuisce alle cose con cui è a più diretto contatto proprietà che esse non hanno, poteri e virtù eccezionali che gli oggetti dell'esperienza quotidiana non possiedono. In una parola, al di sopra del mondo reale in cui passa la sua vita profana ne ha posto un altro che, in un certo senso, non esiste se non nel pensiero, ma al quale attribuisce una dignità superiore al primo".

dipendono gli effetti finali:

- 1) la folla può evitare di aggregarsi, di fermarsi a lungo, può andare e venire, è possibile che non ci si avvicini fisicamente a sufficienza
 - Il sentimento d'appartenenza può essere forte o assente
- 2) se non ci sono barriere che estromettano gli estranei, persone che non condividono il rituale possono intromettersi nel relativo spazio e danneggiarne il centro d'interesse.
 - I simboli rituali possono essere venerati, dati per scontati o dimenticati.
- 3) è possibile che non si raggiunga una concentrazione dell'attenzione o che questa vacilli, che i partecipanti si allontanino, distraendosi e frazionando l'unità del gruppo in una molteplicità di centri d'interesse concorrenti.
 - le persone possono condividere o disperdere la propria energia
- 4) può non crearsi alcuno stato d'animo collettivo, alcuna eccitazione o intensità, oppure possono esserci troppi stati d'animo che separano i partecipanti invece di unirli.
 - l'etica di gruppo può intensificarsi o diventare fiacca.⁹

Allo stesso modo, secondo Collins, il festival ideale raggiunge l'apice del successo quando un'intera frazione spazio-temporale si trasforma in un luogo liminale, dunque, in una soglia intermedia in cui le persone coinvolte possono sperimentare un senso di sospensione dalle normali regole sociali e culturali. Dal momento in cui il festival si protrae per giorni, tutte le attività quotidiane – mangiare, dormire e intrattenere rapporti personali – si svolgono entro i confini della zona dedicata e pertanto, non sono più influenzate dalle normali convenzioni, bensì dal carattere eccezionale del festival.

In questo contesto, l'autore sostiene che i festival contemporanei occupino una posizione distintiva nel panorama dei rituali d'interazione: nonostante le sostanziali differenze rispetto ai rituali spirituali descritti da Durkheim, come l'assenza di una struttura formale, legami comunitari più tenui e la partecipazione meno focalizzata e più anonima delle masse, questi eventi manifestano una straordinaria capacità di resistenza, trovando la propria nicchia all'interno del mondo dei rituali interattivi.

Un'altra definizione che conserva la classificazione religiosa di Durkheim viene proposta da Falassi, che, allo stesso tempo, ne amplia il panorama proponendo una categorizzazione basata anche sulla localizzazione degli eventi e sui rapporti sociali. La prima specificazione distingue le feste rurali dalle feste urbane; la seconda, invece, tiene conto della struttura delle classi sociali

⁹ Randall Collins, *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità*, cit., p. 15.

e della distribuzione del potere. In questo modo Falassi identifica i seguenti tipi di festività: quelle organizzate dal popolo per il popolo (ad esempio le sagre di paese), quelle organizzate dalle istituzioni governative per se stesse (ad esempio la Festa della Repubblica in Italia), quelle organizzate dal popolo per le istituzioni (sempre in Italia, la Festa della Liberazione), quelle organizzate dalle istituzioni governative per il popolo (come ad esempio i vari eventi festivi legati al Capodanno sponsorizzati da enti governativi locali) e quelle organizzate dal popolo contro le autorità (come la Festa del Primo Maggio, nata da proteste e manifestazioni pubbliche e poi diventata un vero e proprio evento di celebrazione della resistenza contro le politiche governative).¹⁰ L'autore prosegue poi avanzando una puntuale definizione di festival:

per festival si intende comunemente un'occasione sociale periodicamente ricorrente alla quale, attraverso una molteplicità di forme e una serie di eventi coordinati, partecipano direttamente o indirettamente e in varia misura tutti i membri di una determinata comunità, uniti da legami etnici, linguistici, religiosi, storici e accomunati da una visione del mondo.¹¹

Insieme a quella di Falassi, la definizione di 'festival' che attualmente si configura come la più citata in ambito accademico, almeno all'interno delle ricerche da me condotte, è quella di Donald Getz, che li definisce:

celebrazioni pubbliche a tema [che] ricordano qualcosa che ha valore per il popolo. Sono stati creati specificamente per dare alle persone qualcosa da condividere, per informarle, per promuovere l'orgoglio della comunità. In quanto tali, [i festival possono essere] spettacoli o drammi sociali pieni di conflitti e dichiarazioni di potere, forme d'arte e storie raccontate dai membri di una cultura riguardo a sé stessi.¹²

Una prospettiva aggiuntiva emerge dalla definizione di "festival della trasgressione" fornita dall'antropologo Albert Piette in un articolo pubblicato sulla rivista "Qualitative Sociology" (1992), in cui egli afferma che le finalità dei festival sono sì la celebrazione, il divertimento e la cerimonia, ma soprattutto l'allontanamento dall'ordinario. Così definisce i festival, in un certo senso, come trasgressioni della routine quotidiana:

il festival viene rappresentato come un rafforzamento della società consolidata. Si dice che il comportamento antitetico del festival distrugga la convenzione sociale per rafforzarla. In questo modo, il festival viene allontanato dalla sua logica propria, quella del rituale, delle regole e dei regolamenti, del gioco e dell'ambivalenza¹³.

Ciò che afferma Piette è riconducibile all'idea di trasgressione pericolosa sottolineata anche da

¹⁰ Falassi, *Time out of the time*, cit., p. 2.

¹¹ *Ibidem*.

¹² D. Getz, *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*, Routledge, Oxon, 2012, p. 52.

¹³ A. Piette, *Play, Reality, and Fiction. Toward a Theoretical and Methodological Approach to the Festival Framework*, in *Qualitative Sociology*, 1992, Human Sciences Press., vol. 15, No. I, p. 40.

diversi altri autori che riconoscono nel senso di comunione inebriante suscitato dalla celebrazione del festival un aspetto potenzialmente pericoloso, dal momento che espone la comunità al caos. La sospensione dalla normalità, dalle regole sociali e dalla struttura quotidiana apre la possibilità a dinamiche imprevedibili e quindi potenzialmente pericolose, come si evince dalla metafora utilizzata da Ronald Grimes per definire la celebrazione pubblica come "un ponte di corda con simboli annodati che attraversa un abisso; lo attraversiamo sperando che l'abisso rifletta per un istante i nostri suoni festosi, mentre il ponte inizia a ondeggiare al ritmo della nostra danza"¹⁴.

Le ultime due interpretazioni che ritengo essere utile riportare in questa sede si discostano dalla letteratura scientifica citata fino ad ora perché non provengono da singoli studiosi: la prima fa parte delle definizioni che potremmo definire "enciclopediche", mentre la seconda ha un carattere giuridico. A partire dagli anni '80, con l'aumento delle pubblicazioni riguardanti gli studi sugli eventi, sono state formulate sempre più interpretazioni relative ai festival da parte di diversi dizionari e istituzioni internazionali, tra cui quella dell'Enciclopedia Britannica¹⁵ che definisce il termine 'festival':

giorno o periodo di tempo utilizzato per commemorare, celebrare ritualmente o rievocare, o partecipare a eventi o stagioni – agricoli, religiosi o socioculturali – che danno significato e coesione a un individuo e alla comunità religiosa, politica o economica.¹⁶

Inoltre, la collocazione da parte di UNESCO degli eventi festivi all'interno del cosiddetto "patrimonio culturale immateriale", fornisce un ulteriore spunto di riflessione in quanto consente di definire i festival a partire dal valore che la comunità attribuisce loro. Il patrimonio culturale immateriale, infatti, comprende:

le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, le abilità – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali ad essi associati – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del loro patrimonio culturale.¹⁷

Ciò che emerge come elemento comune dall'analisi delle citazioni considerate è la convergenza nell'interpretazione del festival come manifestazione della società. Le definizioni offerte dalle

¹⁴ R. L. Grimes, *Deeply into the Bone, Re-inventing rites of passage*, University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 2000, p. 4.

¹⁵ La definizione presente all'interno dell'enciclopedia Treccani risulta, ad entrambe le voci presente, più limitata: "1. Festa popolare, spesso all'aperto, con musiche, balli, luminarie. 2. Serie di manifestazioni e spettacoli, musicali, teatrali, cinematografici, per lo più periodici".

¹⁶ Enciclopedia Britannica, definizione di festival, www.britannica.com/topic/feast-religion, consultata il 23/01/2024.

¹⁷ Unesco, *Testo della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi 17 ottobre 2003, <https://ich.unesco.org/en/convention>, consultato il 23/10/2023.

diverse fonti sottolineano il carattere sociale e la partecipazione collettiva come elementi innati di tale espressione festiva. Il festival è concepito come un momento, limitato nel tempo, in cui la comunità si riunisce, partecipa attivamente a eventi che riflettono – per analogia o per contrasto – l’essenza del proprio vivere collettivo, rafforzando la propria identità. La durata limitata si inserisce organicamente in questo contesto come caratteristica necessaria per il rafforzamento della coesione sociale, altrimenti impossibile, ed è ciò che permette la creazione di un rituale ciclico di celebrazione e dispersione. L’importanza di fornire una rappresentazione delle relazioni tra individui, società e leggi della natura contribuisce al mantenimento, alla rigenerazione e alla riproduzione dei legami sociali. In sintesi, il festival emerge come un fenomeno socialmente interessante poiché, ancora oggi, mantiene in potenza quella forza “catartica” che prelude alla metaforica – e al contempo necessaria – rinascita sociale, attraverso cui una società si rende evidente e si appropria della propria consapevolezza di essere collettivo.

1.2 Il Carnevale romano di Goethe e l’interpretazione di Bakhtin

Il tempo della festa, nel suo essere fisico e immanente, rappresenta ancora oggi un “tempo intermedio”, in cui la storia e la vita quotidiana vengono sospese per far posto ad una dimensione temporale stra-ordinaria dove l’ordine cosmico viene momentaneamente interrotto per permettere un’esperienza autentica e significativa.

L’essere in festa è indice di una uguaglianza fra gli esseri umani e di una universalità della celebrazione che si sta – più o meno consapevolmente – compiendo. Questo riconoscersi nell’altro è stato paragonato da moltissimi studiosi alla prassi iniziatica tipica del Carnevale e delle feste rituali: tra i primi, l’antropologo Victor Turner¹⁸ ha sottolineato che in questo “tempo fuori dal tempo”, l’io, distaccandosi da sé stesso, va incontro all’altro, per ritornare in sé con uno spirito rinnovato¹⁹.

È possibile vivere l’estasi collettiva della festa, che conferisce libertà ed uguaglianza, solo nell’istante fugace in cui essa si manifesta e la stessa manifestazione è immanentemente percepita come un’apparizione evanescente, momentanea, che resiste a qualsiasi definizione precisa.

¹⁸ L’antropologo britannico Victor Turner (1920-1983) è considerato la principale figura di riferimento negli studi dei rituali e dei simboli nelle società tradizionali. Egli conia il termine “antropologia della performance” attraverso un’analisi approfondita delle performance rituali, focalizzandosi sul concetto di “*communitas*” ed esplorando il modo in cui cerimonie e riti contribuiscono alla coesione sociale e alla trasformazione individuale e collettiva.

¹⁹ Victor Turner, *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington D.C, Smithsonian Institution Press, 1982.

Tutti questi aspetti hanno costantemente suscitato l'interesse dei visitatori occasionali nel corso della storia, tra i quali anche celebri intellettuali che hanno documentato feste popolari in tutto il mondo. A questo proposito, ritengo particolarmente significativo il caso de *Il Carnevale romano* di Goethe, che offre una descrizione accurata di un fenomeno specifico (il Carnevale del 1788), ma risulta allo stesso tempo un utile esempio per contestualizzare, in generale, il legame tra la festa e la rinascita sociale di cui si è detto fino ad ora.

L'importanza di quest'opera dal punto di vista antropologico è stata sottolineata, in primo luogo, da Michail Bakhtin all'interno della sua analisi delle feste popolari: quella di Goethe non emerge infatti come una mera descrizione della festa del Carnevale, ma risulta un testo "polifonico" in cui si sedimentano diversi significati e prospettive interpretative.

Il viaggio che Goethe compie in Italia tra il 1786 e il 1788, volto allo studio dell'arte classica e rinascimentale, rappresenta notoriamente un momento significativo per l'evoluzione estetica classicista dell'autore, ma anche quello in cui egli estende il proprio – già esplicito – interesse per le manifestazioni culturali e i costumi popolari anche agli aspetti folkloristici propri del popolo italiano²⁰. Nel resoconto del capitolo *Secondo soggiorno a Roma*, emerge chiaramente che egli sviluppa questa prospettiva estetica durante la permanenza nella capitale, e in particolar modo in seguito alla partecipazione diretta al Carnevale romano del 1788. La sua attiva partecipazione come spettatore e la dettagliata descrizione suggeriscono una visione del Carnevale che va al di là della semplice considerazione di una festa; egli offre, piuttosto, una prospettiva sulla complessità delle dinamiche sociali. Lo spirito vibrante della festa è messo in luce già dalle premesse del testo, laddove l'autore mette in guardia i propri lettori dell'impossibilità a cui si trova di fronte nel tentare di descrivere una tale quantità di eventi sensibili²¹. Appena dopo, l'autore ci fornisce questa definizione esemplare:

Il carnevale romano non è, in verità, una festa che viene concessa al popolo, ma una festa che il popolo si concede.

Lo stato non fa grandi preparativi né grosse spese; la ruota dei godimenti gira da sola, e la polizia la governa senza calcare la mano.

Non siamo in presenza d'una festa destinata ad abbagliare gli occhi degli spettatori, come le tante solennità chiesastiche romane; [...] no; è piuttosto un semplice segnale che ognuno è libero di folleggiare e impazzire a volontà e che, all'infuori delle zuffe e delle coltellate, è permesso.

La distinzione fra potenti e umili sembra momentaneamente sospesa: tutti si confondono con tutti, ciascuno accetta a cuor leggero ciò che trova, e la reciproca impudenza e licenza trova un

²⁰ Rispetto all'interesse di Goethe per le celebrazioni popolari si veda M. Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 267-269. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

²¹ J.W. Goethe, *Il carnevale romano*, in "Viaggio in Italia", traduzione di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 2013, p. 542. Ed. orig. (1816-1817), *Italienische Reise. Mit vierzig Zeichnungen des Autors, hrsg. und mit einem Vorwort von Christoph Michel*, Frankfurt am Main, Insel.

compromesso nel buonumore generale.

Il caos che regna durante le giornate di celebrazione del Carnevale è poi descritto vividamente nei paragrafi che seguono, quando Goethe entra nel dettaglio del dinamismo vero e proprio della festa, raccontando il movimento incessante della folla lungo il Corso, l'inviolabilità delle maschere, le farse in costume improvvisate lungo le vie secondarie, le corse dei cavalli e il tumulto del popolo che, ancora mascherato e avido di intrattenimento, si precipita nei vari teatri romani. L'ultimo episodio descritto da Goethe è quello con cui normalmente si concludevano i festeggiamenti del *Mardi Gras*, ossia la cosiddetta "festa del fuoco".

Il fuoco descritto era quello dei "moccoli" ovvero delle candele e torce portate in processione per via del Corso dagli uomini e dalle donne mascherati che battagliavano, tra grida e spintoni, per spegnere il moccolo dell'altro e portare il proprio ancora acceso fino alla fine del corteo. Il fuoco rappresentato dalla processione dei moccoli possiede una forza purificatrice, che ancora una volta possiamo definire catartica, perché prelude ad una metaforica rinascita. Il suo collocamento al termine di tutti gli eventi folli del Carnevale, durante le ultime ore che precedono il periodo dei divieti che comincia con il Mercoledì delle Ceneri, lo rende l'essenza stessa di tutta la festività.

Michail Bakhtin che, per la prima volta, ha sottolineato l'aspetto rituale presente nel testo goethiano all'interno de *L'opera di Rebelais e la cultura popolare* (1965), spiega come la rinascita (sociale) non possa avvenire senza essere preceduta da una simbolica morte: l'elemento distruttivo e dionisiaco descritto nel racconto di Goethe si rivela, secondo Bakhtin, durante l'affermazione della frase "Sia ammazzato chi non porta moccolo! Sia ammazzato chi non porta moccolo"²², che è insieme un augurio di morte, ma – grazie alla progressiva desemantizzazione – anche l'espressione di vitalità e gioia che contiene il senso ultimo della festa popolare. Bakhtin afferma a proposito:

Si tratta soprattutto di un'unione ambivalente di ingiuria e lode, di auguri di morte e di auguri di bene e di vita nell'atmosfera della festa del fuoco, cioè di combustione e di risurrezione. [...] Nei moccoli sopravvive l'antica ambivalenza degli auguri di morte, che risuonano come auguri di rinnovamento e rinascita: muori-rinasci.²³

Il teorico russo si serve dell'interpretazione goethiana del Carnevale romano per descrivere l'universo di immagini presenti nelle opere di Rebelais e afferma che tutti gli elementi descritti da Goethe, in particolare "lo specifico carattere festoso senza devozione, la totale liberazione

²² Ivi, p. 573.

²³ M. Bakhtin, *L'opera di Rebelais e la cultura popolare*, cit., p. 272.

dalla serietà, l'atmosfera di uguaglianza, libertà e familiarità, le oscenità che hanno valore di concezione del mondo, le incoronazioni-detronizzazioni burlesche, le allegre guerre e stragi carnevalesche, le dispute parodiche, il legame delle risse al coltello con il parto, le imprecazioni con valore assertivo”²⁴ sono presenti anche nell'immaginario rabelaisiano ed esprimono, per altro, la stessa concezione del mondo.

Sia Goethe che Rabelais, pur riferendosi l'uno ad un'esperienza reale e l'altro ad un universo immaginario, descrivono la folla che riempie le piazze durante la festa come un insieme popolare concreto e tangibile, organizzato internamente, al dispetto di ogni forma di organizzazione socio-economica e politica che in qualche modo viene abolita durante la festa. È ancora esemplare la descrizione di Goethe a proposito:

Al vedersi così raccolto, il popolo è costretto infatti a stupirsi di sé medesimo. E in realtà essendo abituato a vedersi in giro alla spicciolata e alla rinfusa o a trovarsi in una folla senza ordine né disciplina, il mostro dalle mille teste e dai mille cervelli ondeggiante e vagante all'impazzata si trova così riunito in un nobile corpo, in unica massa, quasi una figura sola animata da uno spirito solo²⁵.

Le riflessioni di Goethe e Bakhtin rivelano le radici profonde che collegano l'essenza umana alle festività, fornendo chiavi di lettura per comprendere le motivazioni intrinseche per le quali tali eventi continuano ad esercitare fascino e rilevanza nella società contemporanea: emergono, infatti, paralleli suggestivi con le esperienze dei festival odierni che, quando ben orchestrati, riversano un senso di appartenenza e partecipazione collettiva simili a quelli del Carnevale.

Da questo punto di vista, potremmo forse dire che non emergono differenze sostanziali nemmeno con altri tipi di festività quali, per esempio, il Carnevale di Notting Hill a Londra, il Palio di Siena in Italia, la partita finale di Champions League o l'Okttoberfest in Germania.

La decisione di questa introduzione è perciò dettata dalla consapevolezza che tali preamboli siano essenziali per contestualizzare il fenomeno dei festival nella contemporaneità.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ La citazione appartiene a *Viaggio in Italia* di Goethe, qui riportata da Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 279.

1.3 Cenni storici

Volendo limitare questa tesi ai festival culturali e, in particolar modo, a quelli dedicati alle arti performative, verranno esclusi dalla considerazione tutti i cosiddetti “festival senza spettacolo”²⁶, ossia le innumerevoli manifestazioni che contengono nel proprio nome il termine “festival”, ma che non riguardano in alcun modo l’approfondimento culturale. Oggetto di questo studio saranno invece quelli che Guido Guerzoni definisce “festival di approfondimento culturale”, i quali verranno approfonditi nel prossimo capito, ma di cui ritengo opportuno riportare già una prima definizione per circoscrivere il campo di indagine:

una manifestazione dedicata a un preciso tema culturale, che prevede una pluralità di eventi concentrati spazio-temporalmente, appositamente concepiti per un pubblico non specialistico, in cui vi sia contestualità tra produzione e consumo, unicità del prodotto offerto e centralità dell’oralità, senza forme di competizione, discriminazioni extratariffarie, finalità di lucro e vendite predominanti di prodotti e servizi²⁷.

La stretta connessione tra teatro, festività e coinvolgimento attivo della comunità risale all’antichità e tra i maggiori esempi si possono senz’altro nominare le Grandi Dionisie di Atene, in cui la celebrazione del culto di Dioniso attraverso gli spettacoli teatrali univa l’intera comunità in un atto di festa e partecipazione collettiva che tuttora rappresenta uno dei massimi esempi di partecipazione al teatro socialmente democratica; le sacre rappresentazioni, i misteri e i miracoli proposti durante le feste cristiane in epoca medievale, dove l’aspetto catechetico ed educativo si fondeva direttamente con quello spettacolare per facilitare al popolo la comprensione dell’episodio religioso; le processioni e le varie celebrazioni pubbliche legate al festeggiamento del Carnevale a cui si è già accennato; ma, come afferma Erika Fischer-Lichte, anche le feste teatrali nate durante la Rivoluzione Francese, spesso veicolo per la propaganda politica e la celebrazione dei principi rivoluzionari e allo stesso modo le feste proletarie associate al teatro “agit-prop” della rivoluzione d’ottobre in Russia²⁸. L’intricato legame tra festività e teatro ha perseguito, perciò, obiettivi estremamente vari in base alle specifiche comunità coinvolte, ma sia che si trattasse di celebrazioni religiose o di eventi più propriamente politici, l’elemento teatrale è sempre emerso come aspetto fondamentale di ciascuna di queste festività, contribuendo alla messa in discussione e alla riaffermazione delle identità dei

²⁶ In questo modo vengono definiti nella prefazione al volume *La funzione culturale dei festival. Un seminario*, a cura di Gerardo Guccini e Edoardo Donatini, Cue Press, Imola 2019.

²⁷ Guido Guerzoni, *Effetto festival. L’impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Milano, Galli Thierry stampa, 2008, p. 80.

²⁸ E. Fischer-Lichte, *European Festivals*, in R. Knowles, *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, Cambridge University Press, 2020, p. 87.

partecipanti.

Al di là di questi casi specifici, come sappiamo, gli spettacoli teatrali hanno comunque sempre fatto parte del panorama culturale anche indipendentemente dai periodi di festa; ciò ha stimolato numerosi studiosi a indagare le modalità con cui si è gradualmente consolidata l'associazione tra l'idea di festival e il teatro, e di come, inversamente, una sequenza di spettacoli attentamente selezionati sia giunta a rappresentare appieno l'essenza di un festival.

Tuttavia, per comprendere come si sia consolidata l'associazione tra teatro e festival, potremmo percorrere la via opposta, ossia considerare quando il teatro ha smesso di essere considerato parte integrante di tali celebrazioni.

La cesura fondamentale si ha con l'avvento del teatro moderno: il teatro delle civiltà teatrali "quantitativamente predominanti" che lo hanno preceduto, come il teatro greco del V secolo, il teatro romano o il teatro sacro medievale era, come si è detto, un teatro della festa. Potremmo, con un azzardo, definire queste civiltà teatrali come civiltà dei festival, infatti, sia durante le Grandi Dionisie e i Ludi romani che durante la Pasqua, il teatro costituiva una parte fondamentale delle celebrazioni festive. Con l'avvento della civiltà moderna, si inaugura, invece, l'epoca del teatro moderno come viene comunemente inteso oggi, il quale determina un netto distacco rispetto al passato festivaliero e segna l'inizio di una nuova fase in cui teatro e festival smettono di coincidere.

Un primo esempio di come, d'altra parte, una serie di spettacoli selezionati sia giunta a rappresentare l'essenza di un festival è individuato da Fischer-Lichte nel festival di Bayreuth (1876) di Richard Wagner, che la studiosa ritiene essere nato in risposta alla delusione del drammaturgo per il mancato raggiungimento degli obiettivi – tra cui l'unità nazionale – della fallita rivoluzione del 1848 in Germania e al suo entusiasmo per la tragedia greca. La concezione wagneriana di festival richiedeva una radicale innovazione estetica che non poteva essere scissa da quella politica e, per chiarire questo punto, egli si ispirava dichiaratamente all'effetto che le tragedie greche sortivano sul pubblico ateniese:

Questo popolo, proveniente a migliaia dall'Assemblea di Stato, dall'Agorà, dalla terra, dal mare, dagli accampamenti, da luoghi lontani, riempì con le sue trentamila teste l'anfiteatro. Venivano a vedere la più pregnante di tutte le tragedie, il loro "Prometeo"; in questo capolavoro titanico vedevano l'immagine di sé stessi, leggevano l'enigma delle proprie azioni, fondevano il proprio essere e la propria comunione con quella del loro dio; e così nella pace più nobile e tranquilla rivivevano la vita che un breve spazio di tempo prima avevano vissuto in un'attività irrequieta e in un'individualità accentuata... Perché nella tragedia ritrovò sé stesso, anzi, ritrovò le caratteristiche più nobili dell'intera nazione.²⁹

²⁹ Ivi, p. 88. Citazione dalle opere in prosa di Richard Wagner, vol. I 34.

Con la sua idea di festival, imprescindibilmente legata alla concezione del *Gesamtkunstwerk*, Wagner mirava a realizzare un'utopia sociopolitica attraverso la partecipazione attiva del pubblico. Quest'ultimo, che fino ad allora era considerato un'assemblea eterogenea di singole persone annoiate ed egoiste, si sarebbe allora riscattato, trasformandosi in una comunità di individui creativi. Il festival, essendo costituito unicamente dalle sue "opere d'arte totali", che perseguivano l'assoluto coinvolgimento del pubblico, svolgeva un ruolo cruciale all'interno di questo processo poiché presupponeva la nascita di un nuovo tipo di comunità ed era destinato a sostituire le rassegne musicali tradizionali.

1.3.1 I festival del dopoguerra e i rispettivi "Fringe"

Dopo la Prima guerra mondiale, l'idea di un festival che potesse coinvolgere in maniera attiva il pubblico si estese anche al Festival di Salisburgo. I fondatori Hugo von Hofmannsthal e Max Reinhardt concepirono il festival come una "missione di pace", come un luogo di pellegrinaggio per tutte le persone che desideravano "purificarsi" dopo le sanguinose atrocità della guerra. Essi ridefinirono il festival, sottolineando il potenziale catartico e terapeutico del teatro, che aveva la capacità di trasferire gli spettatori in uno stato liminale e persino di creare una comunità transitoria tra i diversi individui presenti. In questo modo, al festival, ufficialmente fondato nel 1920, venne data ancora una nuova sfumatura di significato, ossia quello di servire come luogo di guarigione. Quest'idea di festival come luogo di rigenerazione e rinnovamento si riflette anche nella Biennale di Venezia fondata nel 1895. Grazie ai padiglioni dedicati all'avanguardia artistica delle diverse nazioni, la manifestazione divenne un punto di riferimento nell'innovazione culturale internazionale, specialmente a partire dal primo decennio del XX secolo.

Questi stessi ideali andarono via via consolidandosi quando agli orrori della Prima guerra mondiale si sommarono quelli della Seconda, che resero l'esigenza dei vari Paesi europei di costruire e ricostituirsi più che mai urgente. Questa necessità fisica, unita al desiderio di legittimare la concezione di uno Stato-Nazione diametralmente diverso da quello che avevano fatto i nazionalismi e a quello di riaffermare il proprio potere culturale, portarono alla nascita di importanti festival teatrali internazionali, tra i quali spiccano il Festival d'Avignone, il Festival Internazionale di Edimburgo e l'Holland Festival, tutti nati nel 1947, i Festival di Atene e di Epidauro, fondati ufficialmente nel 1954 e il Festival di Spoleto nel 1958. Nello stesso anno fu inaugurato anche il Festival Internazionale di arte drammatica di Parigi, che divenne Théâtre

des Nations due anni dopo. In tutti questi casi la funzione “terapeutica” e, allo stesso tempo, “restaurativa” già attribuita al Festival di Salisburgo, rimaneva una costante, dal momento che quasi tutta l'Europa giaceva in rovina. I festival – e gli artisti che vi lavoravano – svolgevano un servizio di rassicurazione morale, come si può notare dalle parole del regista teatrale ed ex direttore dell'Holland Festival Ivo van Hove: "La cultura era necessaria per assicurarci che eravamo ancora esseri umani, che avremmo resistito alla violenza".³⁰

Mentre il potere politico europeo inevitabilmente diminuiva, il ruolo dei nuovi festival teatrali era quello di dimostrare la stabilità del potere culturale del vecchio continente: come afferma Rudolf Bing, fondatore del Festival internazionale di Edimburgo, i festival servivano come "un nobile tentativo di mantenere per l'Europa ciò che non molto tempo fa sembrava potesse essere perduto: la leadership culturale del mondo"³¹. A questo proposito, Lichte mette in evidenza come la scelta delle sedi dei festival, quali la Cour d'Honneur del Palazzo Papale ad Avignone, il Teatro di Erode Attico ad Atene o il teatro antico di Epidauro, non solo richiamava una grande tradizione, ma conferiva loro anche una certa “sacralità”. Questi luoghi fornivano, oltre alla visibilità, anche un senso di autenticità e di eternità, diventando topoi che evocavano una temporalità specifica: un tempo monumentale, distinto dal tempo esperienziale-sociale della vita quotidiana, che contribuiva a formare un senso di comunità unico, possibile solo in determinate circostanze.

I festival “fondatori” del ventesimo secolo, come quelli di Edimburgo e Avignone che servirono inizialmente, come si è detto, a sostenere l'alta cultura europea dopo le devastazioni della Seconda Guerra Mondiale, con il tempo, sono diventati precursori e protagonisti di un circuito mondiale di festival d'élite che diffonde spettacoli di alto livello in un mercato globalizzato. Questo impone programmi artistici sempre più rivolti ad un pubblico internazionale, ma, contemporaneamente, rende sempre più difficile agli artisti locali accedervi.

Così, nel 1947, in risposta all'esclusivo Festival Internazionale di Edimburgo, seguì immediatamente la fondazione del complementare Festival “Fringe” ad opera di otto compagnie teatrali che, non essendo state invitate al festival principale, decisero di esibirsi in luoghi alternativi della capitale scozzese. L'atmosfera informale e inclusiva del festival, unita all'assenza del processo di selezione rigoroso tipico dei festival con giuria, consentì ad una vasta gamma di artisti di partecipare, favorendo una maggiore diversità di espressione e l'inclusione di forme sperimentali. La popolarità di questo formato ispirò nel 1960 l'Adelaide

³⁰ Keren Zaiontz, *From Post-War to 'Second-Wave' International Performing Arts Festivals*, in *The Cambridge companion to international theatre festivals*, cit., p. 15.

³¹ E. Fischer-Lichte, *European Festivals*, cit., p. 90.

Fringe Festival in Australia, che allo stesso modo propose un programma volto all'inclusione degli artisti che non erano stati selezionati al Festival delle arti di Adelaide. Entrambi i "Fringe Festival" – originariamente concepiti come alternative culturali locali e popolari alla "cultura alta" dei festival d'élite ufficiali – hanno guadagnato sempre maggiore riconoscimento e visibilità fino a generare un'inversione di tendenza e affermarsi, oggi, rispettivamente come il primo e il secondo festival artistico annuale più grande del mondo. Dato il successo economico riscontrato, essi sono diventati anche il modello per numerosi centri urbani che ambiscono a fregiarsi del titolo di "città festival" particolarmente attrattivo per i flussi finanziari provenienti dai turisti e dalle imprese che ne sfruttano il prestigio.

L'impatto globale dei "Fringe Festival" è evidente, se si considera l'attuale proliferazione del formato in circa 250 città, ognuna delle quali, pur rimanendo coerente con gli obiettivi originari, ha sviluppato la propria specifica identità, struttura e organizzazione, contribuendo a creare una rete globale di espressione artistica diversificata.

Un aspetto parzialmente problematico di queste rassegne "indipendenti" è messo in luce dallo studioso Ric Knowles quando afferma che essi hanno assunto una rilevanza considerevole come piattaforme di promozione³². Il fatto che sempre più compagnie teatrali da tutto il mondo, specialmente quelle di piccole dimensioni o non troppo note, vedano questi festival come momenti fondamentali per attirare promotori – spesso provenienti da altri festival – per riuscire a portare i propri spettacoli in tournée internazionali, pone un importante accento sulla commercializzazione e sulla visibilità a scapito dell'autenticità dell'espressione artistica.

³² R. Knowles, *Introduction*, in *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, cit., p. 2.

1.3.2 La “seconda ondata” di festival internazionali

In risposta sia ai circuiti dei festival d'élite, che a quelli alternativi, si è sviluppata un'ulteriore categoria che la studiosa Keren Zaiontz definisce festival della “seconda ondata”. Questi festival sono spesso gestiti da artisti e sono curati strategicamente per presentare spettacoli site-specific, interdisciplinari, sperimentali o partecipativi, piuttosto che adottare uno stile che li renda dei perfetti “prêt-à-porter” per il mercato dei tour. Spesso di dimensioni ridotte e situati nei centri urbani più piccoli rispetto ai festival d'élite, esplorano nuove dinamiche sociali e processi artistici, ridefinendo la natura stessa degli eventi festivalieri.

In particolare, l'autrice sottolinea come questa nuova fase abbia contribuito allo sviluppo del concetto di “città creativa” : mentre i festival “fondatori” e i “fringe” consideravano i festival performativi come strumenti rispettivamente per la ricostruzione delle relazioni tra le nazioni, e per sostenere l'economia urbana, la “seconda ondata” ha rivelato un potenziale aggiuntivo, ossia la capacità di ridistribuire le risorse non solo all'interno del contesto artistico o urbano, ma direttamente alle comunità. Questi festival – come, ad esempio, Santarcangelo Festival (1971); Festival delle Colline Torinesi (1986); LIFT - London International Festival of Theatre (1981); Push Festival, Vancouver (2003) e Luminato Festival Toronto (2007) – hanno iniziato a promuovere i legami sociali e a privilegiare l'identità del luogo, diventando agenti di supporto per le comunità locali e ampliando così il proprio impatto anche oltre le tradizionali dimensioni economiche o diplomatiche.

Tale visione è tipica delle compagnie che si dedicano a un teatro di partecipazione; mi riferisco in particolare a quelle che, con regolarità, danno vita a opere partecipative flessibili, capaci di adattarsi agli spazi e alle storie urbane dei vari festival. Tra queste spicca, ad esempio, Rimini Protokoll, che si distingue per la particolare abilità nel creare progetti partecipativi e versatili, capaci di muoversi agilmente nel tessuto del territorio pubblico. L' audacia della compagnia sfida la concezione tradizionale del festival come evento isolato, inserendo le esperienze artistiche direttamente nel cuore delle città e nelle vite delle persone e, così, contribuisce a ridefinire il ruolo e la rilevanza dei festival nelle dinamiche culturali contemporanee.

Si prenda in considerazione il progetto *100%City*: la compagnia berlinese propone di svelare aspetti delle varie città in cui opera – e in cui si svolgono i festival – ai suoi abitanti e per mezzo di essi, esplorando la demografia di decine di centri urbani. Questo presuppone un costante lavoro di adattamento da un luogo ad un altro e un'incessante evoluzione nel tempo del progetto specifico.

I festival internazionali di arti performative della “seconda ondata” si presentano come la

piattaforma ideale per questo tipo di progetti sociali che danno vita ad eventi collettivi a cui la cittadinanza prende parte come protagonista. Zaiontz sottolinea che l'impatto generato da questi progetti ha modellato le pratiche di programmazione, le strategie di marketing e le missioni stesse dei festival:

Questa programmazione non solo ha influenzato l'etica civica dei festival della "seconda ondata" come PuSh Festival e Fuse Box, ma ha anche portato a sviluppi commerciali e all'ascesa di festival delle arti performative che fanno coincidere la cultura con le priorità dello sviluppo urbano.³³

Il fatto, però, che questa tipologia di festival abbia un ruolo continuativo nella vita pubblica che va oltre alla singola produzione o alla programmazione annuale della rassegna, la pone in contrasto rispetto alla concezione tradizionale del “tempo fuori dal tempo” tipico del festival che, come si è visto in precedenza, coincide con la sospensione delle esigenze della vita quotidiana e che, di conseguenza, rende possibile l’“effervescenza carnevalesca”.

I festival della "seconda ondata", invece, attraversano i confini netti tra il tempo euforico, anche se transitorio, del carnevale e il tempo faticoso del quotidiano attraverso il trasferimento della performance nel regno pubblico e, allo stesso modo, preferiscono, al rinnovamento collettivo dato dalla temporanea catarsi, quello ottenuto attraverso l'esperienza a lungo termine.

³³ K. Zaiontz, *From Post-War to 'Second-Wave' International Performing Arts Festival*, cit., p. 21.

CAPITOLO II

Il ruolo dei Festival urbani nella società contemporanea Esperienze, Rigenerazione e Partecipazione

2.1 La proliferazione del formato festival

A partire dagli anni '90 si è assistito ad un aumento esponenziale del numero e della tipologia dei festival in tutto il mondo. Quelli che prima erano semplicemente eventi sono stati "festivalizzati", strutturati, commercializzati e promossi in modi da mettere in risalto l'identità del centro urbano ospitante, che diventa meta turistica e concorre a creare l'idea della città "creativa" che, nell'epoca della cosiddetta economia dell'esperienza³⁴, non si basa più su oggetti e prodotti materiali, ma su attività.

Questa proliferazione è, in prima battuta, senz'altro conseguenza dell'ormai evidente e dimostrato ritorno economico che questo genere di eventi genera a livello locale, regionale e nazionale nel caso dei mega-festival, ma altresì una risposta "immunitaria" al congenito senso di isolamento radicato nella società odierna, dove le relazioni personali sono sempre più tecnologicamente mediate e interconnesse.

In un contesto generale caratterizzato dalla perdita di appartenenze ideologiche e sociali, in cui è globalmente sempre più difficile vivere pensando di appartenere, di esser parte di una comunità di cui si condividono ideali e dove è, contrariamente, sempre più facile pensarsi come individui sconnessi in balia di un futuro precario, il proliferare di festival di ogni tipo e in ogni parte del mondo risponde al desiderio umano di esperienze culturali e festive che comportano grandi raduni fisici. Siamo animali sociali e abbiamo bisogno di occasioni di celebrazione collettiva che ci permettano di connetterci con gli altri e con i luoghi in cui viviamo: festival ed eventi culturali forniscono la piattaforma ideale per accrescere il nostro benessere e la nostra resilienza come comunità.

La diffusione sempre più ampia e la popolarità crescente della "formula festival" sono attribuibili, inoltre, alle sue caratteristiche di interdisciplinarietà, di concentrazione spaziotemporale, al coinvolgimento generato dell'esperienza dal vivo, alla capacità di creare nuovi

³⁴ Joseph Pine e James Gilmore, *L'economia delle esperienze. Il lavoro è un teatro e ogni impresa un palcoscenico*, traduzione di Anila Scott-Monkhouse, Milano, Rizzoli Etas, 2000. Ed. orig. Joseph Pine e James H. Gilmore, *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press- Boston, Massachusetts (USA), 1998.

legami e ridefinire le identità di territori e comunità sociali. L'abilità nel coniugare cultura, svago e intrattenimento dimostra la sua rilevanza in particolare nell'offrire un'alternativa all'apparente staticità delle istituzioni culturali tradizionali. Il carattere interdisciplinare fa sì che anche materie specifiche come l'economia, le scienze e la poesia possono "ibridarsi" attraverso laboratori, attività interattive, conferenze e spettacoli che offrono al grande pubblico non esperto l'opportunità di avvicinarsi a temi complessi altrimenti difficili da affrontare nella quotidianità. È così che il singolo ha l'appagamento dei suoi bisogni culturali: l'esperienza diventa emozionale e il soggetto può finalmente interpretarla a modo suo rispetto a ciò che ha vissuto.

Perciò, se in passato si era soliti associare la parola "festival" a un formato di produzione culturale di breve durata che, in periodi eccezionali e festosi si legava principalmente a spettacoli dal vivo quali musica, cinema, teatro, danza o arti circensi, oggi questa categorizzazione sembra essere superata e aprirsi a molto altro. Questo cambiamento ha influenzato significativamente l'identità stessa del concetto di festival, poiché se da una parte il successo del formato e la sua apertura verso le tematiche più disparate hanno indubbiamente contribuito ad avvicinare alle discipline scientifiche anche coloro che originariamente non facevano parte del parterre iniziale, dall'altra hanno progressivamente indebolito il festival di un chiaro profilo identitario.

Al di là delle distinzioni tematiche più ovvie, come quelle tra le arti performative, l'enogastronomia, la scienza e così via, è comunque complesso segnare i limiti e la forma entro cui si può esprimere un festival culturale per essere considerato tale, proprio perché risulta difficile stabilirne le peculiari funzioni.

A questo proposito Guerzoni fornisce alcuni parametri restrittivi che ci aiutano a circoscrivere il più efficacemente possibile il campo dei festival culturali³⁵:

- l'unità del tema e/o del genere, che sia riconoscibile e comprensibile sin dalla presentazione del programma;
- l'unità di tempo, che ammette anche durate plurisettimanali, purché continuative sia nell'offerta di eventi, sia nella fruizione dei partecipanti;
- la continuità storica, che discrimina le manifestazioni che non abbiano raggiunto un numero minimo di edizioni successive (almeno due);
- la pluralità dell'offerta: un festival deve offrire un numero minimo di diversi eventi correlati, concentrandoli in un tempo definito e ridotto;

³⁵ G. Guerzoni, *Effetto Festival, l'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Milano, Galli Thierry stampa, 2008, pp. 80-81.

- l'unità di luogo, principio che nelle interpretazioni più recenti include più sedi o città limitrofe, purché territorialmente omogenee e in grado di garantire la continua e costante frequentazione dei partecipanti;
- la contestualità tra produzione e consumo, che prevale nettamente in tutti i festival di approfondimento culturale, dove è determinante la dimensione live della fruizione;
- l'unicità del prodotto/servizio, che deve rimanere unico e irripetibile;
- l'elevata customizzazione: gli eventi - o almeno la maggior parte di essi - devono essere espressamente concepiti per la manifestazione, senza repliche o ripetizioni di sorta;
- l'approfondimento dei temi trattati, presentati al di fuori dei consueti circuiti a un pubblico di non specialisti (opzione che li distingue da tutte le manifestazioni di carattere convegnistico e/o puramente accademico);
- il ruolo predominante del fattore umano e la centralità dell'oralità come elemento di comunicazione distintiva;
- l'unità di impostazione e coordinamento, con una sola struttura organizzativa e una precisa direzione scientifica;
- l'assenza di competizione, che li distingue dai premi, dai concorsi e dalle altre forme di eventi pubblici competitivi, come quelli letterari;
- l'assenza di discriminazioni extratariffarie, poiché i festival non sono eventi a invito, ma sono aperti ad un pubblico che, anche nei casi in cui paga, non è in linea di principio preventivamente discriminato (tale principio consente di distinguerli dai corsi a pagamento e da molti eventi formativi e convention con palinsesti analoghi);
- l'assenza della finalità di lucro e di promozione diretta delle vendite (che li distingue dalle presentazioni e da molte rassegne);
- l'assenza o il peso del tutto minoritario e strumentale della vendita di prodotti e/o servizi, che li distingue dalle fiere, dalle sagre, dai saloni, dalle mostre-mercato, etc.

2.2 I festival nell'economia dell'esperienza

Posti i confini entro cui si definiscono i festival di approfondimento culturale, è possibile interpretarli alla luce degli studi sull'economia e sul turismo dell'esperienza condotti dagli autori Joseph Pine e James Gilmore che considerano la creazione e la vendita di esperienze uniche come elemento centrale dell'economia odierna. Pur senza volersi focalizzare sulla capacità dei festival culturali di attirare flussi turistici e generare ritorni economici, è interessante osservare come questo fenomeno possa essere analizzato attraverso l'analisi di alcuni concetti fondamentali presenti nel testo *Economia dell'esperienza* (1999).

I festival culturali collocano attivamente il pubblico al centro dell'esperienza, favorendo una rielaborazione personale che va al di là della partecipazione passiva, poiché questo tipo di esperienza contribuisce al riconoscimento dell'identità del singolo attraverso l'interazione che ha con la cultura e con la comunità circostante. Analogamente alla prospettiva del turismo creativo delineata da Pine e Gilmore, i festival culturali offrono l'opportunità di fruire delle risorse culturali immateriali legate alla quotidianità e alla dimensione locale, rispondendo alla crescente richiesta di esperienze culturali dirette, coinvolgenti e autentiche del nostro secolo.

Le attività progettate e consumate durante i festival sono caratterizzate da un forte valore esperienziale, emozionale e sensoriale che rendono il partecipante il protagonista assoluto di una narrazione costruita appositamente per lui. Il valore aggiunto del festival culturale è legato all'idea di un'esperienza che non è fine a sé stessa, non è passiva e non si esaurisce nel momento stesso in cui è vissuta: essa abolisce i limiti temporali delle manifestazioni tradizionali lavorando ad un coinvolgimento che, oltre a stimolare e rendere il fruitore partecipe attivamente, gli consente di evolvere e subire un cambiamento. Non si tratta di semplice apprendimento, ma di una rielaborazione di ciò che è stato vissuto che porta ad un riconoscimento del sé individuale e del sé in rapporto alla collettività. Ciò rappresenta un elemento chiave nella definizione del concetto di eredità culturale, superando così la visione tradizionale – e se vogliamo, obsoleta – della cultura, così percepita non più come elemento discriminante ed elitario, bensì come fattore di condivisione, partecipazione e comunanza di valori, territori, uomini e idee.

Collocando il fenomeno festival tra le esperienze di consumo è possibile leggere il coinvolgimento del pubblico all'interno della cornice offerta dai quattro ambiti dell'esperienza individuati di Pine e Gilmore; particolarmente utili per comprendere, in questo caso, come il pubblico partecipi e si connetta agli eventi festivalieri.

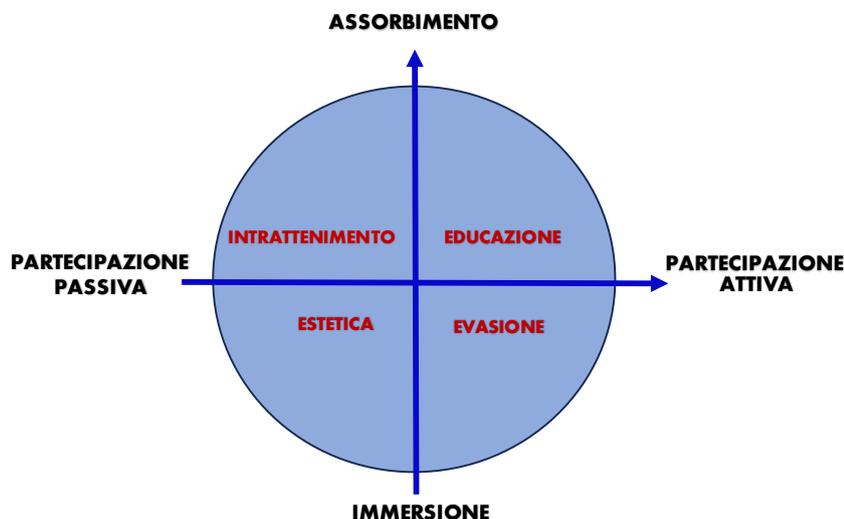


Fig.2.1 Gli ambiti dell'esperienza secondo Pine e Gilmore. Adattamento personale.

La prima dimensione che vediamo in figura è l'asse orizzontale e corrisponde al livello di partecipazione dei fruitori. Da una parte, si ha la partecipazione passiva che è quella che caratterizza un pubblico che non agisce, né influisce in modo diretto sulla performance: a titolo esemplificativo possiamo inserire in questa categoria i frequentatori di concerti classici che

vivono l'esperienza come semplici ascoltatori. All'estremità opposta si trova la partecipazione attiva, attraverso cui l'audience agisce direttamente sull'evento o sulla performance che produce l'esperienza: si pensi alla categoria degli spettacoli di teatro partecipativo, come quelli dei già citati Rimini Protokoll.

La seconda dimensione, l'asse verticale, descrive invece il tipo di connessione tra i fruitori e l'evento. Ad un'estremità di questo spettro si trova l'assorbimento, che consiste nella connessione mentale del fruitore e nel mantenimento della sua soglia dell'attenzione durante l'esperienza, mentre all'estremità opposta si trova l'immersione, cioè il suo coinvolgimento fisico come parte dell'evento stesso.

in altre parole, se l'esperienza penetra nell'ospite, come quando si guarda la tv, allora qui si assorbe l'esperienza. Se d'altra parte, l'ospite entra dentro l'esperienza, come in un gioco di realtà virtuale, allora questi è immerso nell'esperienza. Le persone che osservano nel Kentucky derby dalla tribuna sorgono a distanza l'evento che si svolge davanti a loro. Contemporaneamente le persone in piedi appoggiate alla balaustra a bordo campo sono immerse nelle visioni, nei suoni negli odori della gara stessa, come pure nelle attività degli altri astanti³⁶.

Le possibili combinazioni tra i diversi livelli di partecipazione (passiva o attiva), il tipo di coinvolgimento e connessione alla performance vissuta (assorbimento o immersione) determinano quattro tipologie di esperienza differenti, nelle quali prevale:

- Intrattenimento
- Educazione
- Esperienza estetica
- Evasione

Come nelle esperienze di intrattenimento, nelle esperienze educative l'ospite assorbe gli eventi che si svolgono davanti a lui, ma a differenza delle prime, l'esperienza educativa implica la partecipazione attiva dell'individuo: per plasmare effettivamente una persona e potenziarne le capacità, gli eventi educativi devono coinvolgerne attivamente la mente o il corpo. L'esperienza di evasione si caratterizza per un coinvolgimento più profondo rispetto all'esperienze educative, collocandosi agli antipodi dell'intrattenimento puro. L'ospite immerso in un'esperienza di evasione partecipa attivamente e si trova completamente coinvolto in essa.

Il dominio dell'esperienza estetica, invece, vede gli individui immergersi in un evento o ambiente, pur avendo un'influenza minima o nulla su di esse. L'estetica crea alle persone il

³⁶ J. Pine e J. Gilmore, *L'economia dell'Esperienza*, cit. p. 35.

desiderio di entrare, sedersi e fermarsi, cercando un'atmosfera in cui essi si sentano liberi di essere sé stessi. In breve: nelle esperienze educative, gli ospiti desiderano imparare; in quelle di evasione, vogliono fare; in quelle di intrattenimento, desiderano provare; mentre chi prende parte a un'esperienza estetica semplicemente vuole esserci. Le componenti educative e di evasione di un'esperienza sono fondamentalmente attive, mentre l'intrattenimento e l'estetica rappresentano un aspetto passivo dell'esperienza, dove il pubblico risponde, per esempio divertendosi o ridendo, senza compiere azioni attive.

L'unione di queste dimensioni è spesso possibile, trattandosi di ambiti reciprocamente compatibili che, a seconda della modalità con cui si mescolano, creano esperienze diverse e uniche. In questo contesto, il festival culturale si muove lungo le quattro dimensioni, collocandosi comunemente nel dominio dell'intrattenimento e quindi della partecipazione passiva, ma potendo avvicinarsi al dominio della partecipazione attiva in base a quanto riesce ad includere entro di sé elementi educativi ed evasivi.

2.3 Rigenerazione urbana: alcune problematiche

Il carattere esperienziale dei festival è il punto forte di questo format, che unisce l'approfondimento culturale e la trasmissione del sapere all'esperienza emozionale nel contesto locale della città di riferimento. Per garantire il successo della manifestazione a livello locale, la città deve agire da supporto, fornendo gli aiuti ed il sostegno di cui necessita e contribuendo, insieme all'organizzazione generale, alla sua progettazione in modo costruttivo affinché si sviluppino tutti gli elementi chiave del successo.

Sebbene si sia parlato molto dell'effetto teoricamente catalizzatore che i festival possono avere in termini di attrazione di visitatori nella città, di guida alla rigenerazione di aree urbane abbandonate e di recupero di tempo e spazio pubblico per celebrazioni comuni, diversi ricercatori hanno sostenuto che la strategia adottata da numerose città, di utilizzare i festival con intenti prevalentemente commerciali o finalizzati alla creazione di una distintività del luogo, possa risultare controproducente.³⁷ Gli eventi così concepiti corrono il rischio di soffrire di "riproduzione seriale"³⁸ e di diventare formulaici, quindi privi di qualsiasi connessione reale con il luogo. Sono ampiamente presenti in letteratura le prospettive autoriali che individuano nei festival urbani gli effetti potenzialmente omogeneizzanti della

³⁷ Cfr. B. Quinn, *Arts Festivals and the City* in "Urban Studies" Vol. 42, 2005.

³⁸ G. Richards, J. Wilson, *The impact of cultural events on city image* in "Urban Studies", Vol. 41, 2004, pp. 1936.

globalizzazione: Bailey, Miles e Stark³⁹, in particolare, sostengono che l'effetto seriale sia da attribuirsi ad approcci di gestione urbana che non riescono a comprendere come le particolarità locali possano essere coltivate per contrastare le influenze globalizzanti della produzione culturale nelle arene cittadine.

Alla luce di queste considerazioni, viene da chiedersi quale sia il ruolo che i festival ricoprono effettivamente nelle aree urbane oggi, e da interrogarsi sulla misura in cui essi servano utilmente gli interessi pubblici sia a breve che a lungo termine.

Gli studi sui festival, pur essendo cresciuti notevolmente, tendono a concentrarsi sui risultati economici e sulle questioni operative ed è perciò difficile, come anche suggerisce la studiosa Bernadette Quinn⁴⁰, valutare empiricamente gli effetti a lungo termine dell'impatto sociale generato dalla cultura sulla rigenerazione urbana.

Qualsiasi tentativo di analizzare il ruolo che i festival svolgono nelle città porta rapidamente alla luce il modo limitato con cui tendono a concepirli: su tutto predomina l'esigenza dell'amministrazione cittadina di costruire i festival come elementi chiave della strategia di promozione del territorio per aumentare il profilo internazionale e attrarre visitatori. L'accento è così posto sulla spettacolarità rispetto alla reale considerazione del processo creativo:

Il branding della città attraverso i fiori all'occhiello della cultura e i festival ha creato una forma di architettura del *karaoke* in cui non è importante quanto si sappia cantare bene, ma che lo si faccia con brio e gusto⁴¹.

Anche quando il festival o l'evento culturale è fortemente orientato all'espressione culturale fin dall'inizio, l'impulso del marketing cittadino sembra sopraffare il processo e annullare qualsiasi altra forza motrice potenzialmente alla base del significato dei festival nelle aree urbane. Questo punto è messo in luce anche dallo studio di Richards⁴² che analizza l'evento della Capitale Culturale Europea, istituito nel 1985, come uno strategico strumento di promozione cittadina. In questo caso gli obiettivi di partenza erano puramente culturali – focalizzati sulla celebrazione della diversità culturale e sulla promozione dell'unità tra gli europei – ma, nel corso del tempo, le città investite di tale titolo hanno iniziato a sfruttarlo per perseguire obiettivi diversi, evidenziati, tra l'altro, dall'indicatore utilizzato per misurarne

³⁹ C. Bailey, S. Miles, P. Stark, *Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England*, in "International Journal of Cultural Policy", Vol. 10, 2004.

⁴⁰ B. Quinn, *Arts Festivals and the City*, cit., p. 933.

⁴¹ B. Quinn, *Changing festival places: insights from Galway* in "Social and Cultural Geograph", Vol. 6, 2005.

⁴² G. Richards, *The European cultural capital event: strategic weapon in the cultural arms race?* in "Cultural Policy", Vol.6, 2000, pp. 159- 181.

l'efficacia, ossia la variazione del numero di visitatori rispetto agli anni precedenti, che sottolinea l'interesse esclusivo per gli aspetti quantitativi e quindi economici.

Nella letteratura che esplora il rapporto tra cultura e rigenerazione urbana in questo contesto è stato ampiamente dibattuto il caso della città di Glasgow, Capitale Culturale Europea nel 1990. Quinn raccoglie in più articoli dedicati, una rassegna di studi condotti da vari ricercatori intorno a questo caso specifico. In particolare, il monitoraggio effettuato da John Myerscough per il consiglio comunale della città di Glasgow⁴³ evidenzia come, nonostante essa sia stata a lungo considerata un esempio positivo per la sua capacità di trasformare la propria immagine di città depressa, problematica e post-industriale in quella di una città culturalmente vivace, questo cambiamento si sia dimostrato effimero. Myerscough afferma che, pur avendo rafforzato notevolmente la propria immagine durante l'anno della designazione, la città ha faticato a mantenerla nel tempo a causa di un programma artistico insufficientemente sostenuto per generare un cambiamento di mentalità duraturo nel lungo periodo.

García prosegue l'analisi, sostenendo che i due aspetti più critici dell'evento di Glasgow siano stati l'incapacità di coinvolgere le comunità periferiche e socialmente svantaggiate della città nelle attività artistiche, e l'incapacità di agire come piattaforma per la rappresentazione delle culture locali.⁴⁴ Secondo McLay e Paddison, la designazione a città della cultura ha agito come trasformazione superficiale, concentrandosi su pochi privilegiati e nascondendo i problemi reali della maggioranza della classe operaia della città. Analogamente, entrambi si chiedono se la "nuova Glasgow" che emergeva da questo processo di ricostruzione culturale avesse una qualche rilevanza per coloro che vivevano la povertà ai margini della città⁴⁵.

Oltre al caso specifico della città scozzese, casi studio sui festival più disparati rivelano "città dei festival" strutturate anche spazialmente in modo da privilegiare il pubblico in visita e contenerlo all'interno delle parti della città ritenute appropriate per il consumo culturale, allontanando sempre di più la periferia, dove normalmente risiedono le persone socialmente svantaggiate, dalle attività culturali. Questa strutturazione serve a garantire ai turisti un incontro sicuro con la città, ma mina la possibilità che il festival assuma un ruolo attivo nel contesto sociale più ampio. L'emarginazione dei residenti delle periferie dagli eventi e dal processo culturale, oltre a riflettere un messaggio classista, compromette la capacità del festival di

⁴³J. Myerscough, *Monitoring Glasgow 1990*, Prepared for Glasgow City Council, Strathclyde Regional Council and Scottish Enterprise, Glasgow 1991.

⁴⁴ B. García, *Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000, Barcelona 2004*, in "International Journal of Cultural Policy", Vol.10, 2004, pp. 103-118.

⁴⁵ B. Quinn, *Arts Festivals and the City*, cit., p. 936.

svolgere effettivamente il suo ruolo di agente di cambiamento sociale e, di conseguenza, rende impossibile l'impatto positivo che potrebbe registrare in termini di coesione comunitaria.

Così facendo, ciò che spesso viene consumato e vissuto nei festival risulta una versione ideale e asettica della città, in cui le opportunità che un coinvolgimento culturale genuino delle molteplici realtà locali potrebbe offrire, vengono trascurate. Nel contesto dell'analisi della città turistica, lo studioso Dennis R. Judd definisce questo tipo di festival come "isole di puro consumo" per le popolazioni in visita, affermando che queste "isole" abbiano maggiori probabilità di contribuire a tensioni razziali, etniche e di classe piuttosto che a un impulso verso la comunità locale.⁴⁶

È chiaramente da tenere in considerazione che, per definizione, le strategie di marketing delle città sono tenute a enfatizzare gli elementi di attrattiva del luogo e, contemporaneamente, a minimizzare o distogliere l'attenzione dalle caratteristiche meno salubri. Non sorprende perciò che molte città abbiano visto nei festival – e nelle loro connotazioni vivacità, coesione, divertimento e comunità – un insieme già pronto di qualità positive su cui basare la ricostruzione della propria immagine.

Questo non sarebbe di per sé un problema, se non fossero dimostrate le conseguenze che un tale approccio comporta in termini di mercificazione, autenticità e identità culturale del luogo. Esiste oggi, infatti, un'ampia letteratura che tratta a più livelli la problematicità dell'attrazione turistica sempre più intensa generata dai festival: da un punto di vista sociale, la misura in cui la presenza di turisti generata influisce negativamente sui processi socioculturali (di cui il festival è teoricamente mediatore) è stata trattata, tra gli altri, da Greenwood⁴⁷. L'autore evidenzia la disparità tra la percezione dei benefici del turismo da parte di chi investe e gestisce il festival e la realtà vissuta dalla popolazione locale. Mentre gli investitori esterni e le amministrazioni governative possono concentrarsi immediatamente sui profitti finanziari e sul prestigio che il festival porta alla regione, la popolazione locale affronta "i costi" che questo genera in termini di impatto negativo molto più a lungo. La sua analisi sottolinea l'importanza di considerare le implicazioni sociali, culturali ed economiche del turismo culturale su scala locale ma a lungo termine, affinché le comunità possano partecipare in modo più equo e sostenibile ai benefici da esso derivanti.

Riflessioni simili sono state condotte durante il "simposio" dell'Holland Festival tenutosi ad

⁴⁶ D. Judd, *Constructing the tourist bubble*, in "The Tourist City", New Haven, CT: Yale University Press, 1999, p. 53.

⁴⁷ D. J. Greenwood, *Tourism as an agent of change: a Spanish Basque case*, in "Annals of Tourism Research", Vol. 3, 1976, p. 141.

Amsterdam nel 2002, in cui una moltitudine di produttori, responsabili politici e direttori di festival nei Paesi Bassi si è confrontata sul tema dell'"invasione turistica" in alcune famose mete festivaliere, come Oerol (Paesi Bassi) e ad Avignone (Francia), dove le città arrivano ad "assomigliare più a un luogo di villeggiatura che a un festival artistico"⁴⁸.

Dal punto di vista più prettamente artistico è altresì importante e lecito interrogarsi sulla possibilità che i festival, e di conseguenza gli artisti che vi prendono parte, riescano a preservare la propria indipendenza ed espressività artistica – che possono manifestarsi anche attraverso opere di critica e prese di posizione rispetto alle stesse problematiche – o se queste siano irrimediabilmente compromesse a causa delle crescenti pressioni commerciali.

Eppure, sono proprio la possibilità di partecipazione della popolazione locale e il potenziale di sfida e sovversione di ciò che viene rappresentato, ad essere insite nel concetto di festa. Come si è detto in precedenza, i festival sono portatori di rischio, opportunità per sfidare lo status quo e superare i confini, ma nella concezione prevalente che vede i festival culturali come strategie di marketing urbano, è concesso poco spazio alla liberazione di questo potenziale.

Tali questioni sono dibattute nell'analisi condotta da Quinn sul Galway Arts Festival⁴⁹. Situato nella omonima città, questo festival multidisciplinare è stato istituito nel 1978 con obiettivi dichiaratamente di natura sociale, e si è espanso notevolmente fino a diventare uno dei più grandi e popolari festival culturali della Repubblica d'Irlanda⁵⁰. Quinn afferma che, nonostante l'evento abbia mantenuto l'impegno verso le esigenze locali, il rapido miglioramento del contesto sociale ed economico della città ha determinato un mutamento nei contesti di produzione e consumo artistico. Specialmente dalla seconda metà degli anni Novanta, il festival affronta tensioni nel tentativo di bilanciare obiettivi artistici radicati e socialmente allineati da un lato, con imperativi economici spesso contrastanti dall'altro. Lo sviluppo delle infrastrutture culturali, in parte dovuto proprio agli sforzi del festival, ha favorito un orientamento più commerciale nella produzione artistica, mentre l'aumento della popolazione residenziale e turistica ha generato una maggiore varietà di esigenze

⁴⁸ Dragan Klaić, *The Future of Festival Formulae, A Holland Festival symposium in De Balie*, Amsterdam, 2002, p. 11

⁴⁹ B. Quinn, *Changing festival places: insights from Galway*, cit.

⁵⁰ Ivi., p.10. Quinn sostiene che fin dall'inizio i fondatori del Galway Arts Festival cercarono di coinvolgere il maggior numero possibile di spettatori locali, riducendo al minimo i prezzi dei biglietti e sviluppando programmi radicali anche nell'utilizzo dello spazio. La volontà di concentrarsi sul contesto locale si manifestava nelle decisioni di ospitare spettacoli teatrali tradizionali insieme a performance di strada, esposizioni d'arte in magazzini e locali vuoti, concerti in tende e letture di poesie nelle sale comunitarie. La risposta positiva dei cittadini nel corso del tempo ha trasformato il festival in un catalizzatore di sviluppo per le infrastrutture artistiche e culturali della città, promuovendo iniziative e fornendo sostegno continuativo lungo tutto l'anno.

artistiche. Questi cambiamenti hanno suscitato preoccupazioni tra la popolazione locale, evidenti nei risultati del sondaggio condotto da Quinn tra i residenti, che mostra una certa perdita di rilevanza del festival per la comunità locale. Il minor coinvolgimento è stato alimentato dalle pressioni per l'internazionalizzazione sia del programma che del pubblico promosse dai media nazionali, dalle agenzie turistiche statali e dai principali sponsor. La percezione prevalente è che l'accentuata commercializzazione del festival lo stia rendendo sempre più esclusivo, di fatto alienando la popolazione del luogo. Il motivo per cui campagne di immagine poco fondate sui bisogni e sulle aspirazioni locali possono ritorcersi contro è perché i festival veri e propri devono essere "radicati nella società, nella vita reale"⁵¹ e se vogliono essere "festival artisticamente responsabili"⁵², devono rispondere ed evolversi di pari passo con le variabili esigenze artistiche dei diversi gruppi di residenti.

Per quanto specifico, il Carnevale di Venezia costituisce un caso emblematico di questa dinamica. Evento secolare che ha vissuto una sorta di rinascita negli anni Ottanta proprio grazie alla promozione turistica, oggi, durante i suoi dodici giorni di durata, attrae una folla di centinaia di migliaia di visitatori, mettendo a dura prova le infrastrutture della città e rendendo spesso necessarie misure drastiche per regolare il flusso di persone, come la chiusura dei ponti e la creazione di percorsi pedonali unidirezionali. Sebbene questo afflusso di turisti possa essere interpretato come un segno di successo e contribuisca ad estendere "la stagione" anche alla prima parte dell'anno, sorgono interrogativi sul reale impatto positivo del Carnevale sulla città di Venezia.

L'intervista condotta da Quinn nel 2001 con il direttore del Carnevale di allora, Fabio Momo, insieme all'indagine successiva svolta dall'autrice durante il Carnevale dell'anno seguente, evidenziano la fase critica che l'evento stava già attraversando: non solo non rispondeva più alle esigenze dei residenti locali, ma si era anche registrata una generale diminuzione della partecipazione e un crescente malcontento tra gli abitanti. Questo declino è stato evidenziato da Momo che ne ritraccia le cause nel fatto che "il residente diventa uno spettatore e non è più un partecipante. Ma il Carnevale è una festa e in una festa non si può essere spettatori, bisogna partecipare".⁵³

Al fine di considerare il successo globale della manifestazione – soprattutto alla luce del fatto che comunque la popolazione veneziana non si è dimostrata disinteressata alla tradizione storica del Carnevale, che tuttora rappresenta un simbolo profondamente radicato nella cultura locale – Quinn suggerisce di incentivare attivamente la partecipazione dei residenti alle attività

⁵¹ B. Quinn, *Arts Festivals and the City*, cit., p. 935

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi.*, p. 937.

culturali e di basarsi su questa, piuttosto che limitarsi unicamente al rilevamento del consumo e dell'apprezzamento delle attività.

Un'altra prospettiva olistica e partecipativa nella pianificazione delle attività culturali è offerta da Lucio Argano nel testo *Guida alla progettazione della città culturale*⁵⁴, in cui offre un prezioso contributo alla pianificazione della città culturale, suggerendo di partire da una comprensione approfondita dei contesti urbani, dalla loro storia e dalle relazioni che li caratterizzano. Argano, analizzando le molteplici definizioni e concezioni della città che emergono dalle prospettive di urbanisti, architetti, sociologi, antropologi, geografi ed economisti, sottolinea l'importanza della cultura nel conferire significato e spessore allo spazio fisico e relazionale, definendo la città culturale come un progetto sociale e politico che ricolloca società e politica al centro.

In questa prospettiva, la cultura è interpretata in maniera ampia: funge da ponte che unisce la storia, il presente e il futuro degli individui e degli elementi che delineano lo spazio urbano, il quale, per questa ragione, non può essere puramente fisico.

Anche in questo caso, dunque, viene ribadita l'importanza di coinvolgere attivamente le comunità locali già nel processo di pianificazione, in modo da arrivare a una visione condivisa e sostenibile per il futuro della città.

2.3 Il Carnevale caraibico come esempio di festival partecipativo

Un esempio che incarna ampiamente l'idea di festival partecipativo è costituito dai carnevali caraibici, evolutisi a partire dall'originario Carnevale di Trinidad, che sono oggi presenti in moltissime città del Nord America e della Gran Bretagna, dove costituiscono il più grande evento in termini di partecipazione e di attività economica generata⁵⁵. La diffusione globale del carnevale di Trinidad è intimamente intrecciata all'espansione della diaspora caraibica nell'Atlantico settentrionale dopo la Seconda guerra mondiale, spinta principalmente dalla crescente richiesta di manodopera immigrata a basso costo. Il trasferimento del carnevale di Trinidad all'estero ha favorito lo sviluppo di un'industria culturale che si è diffusa in modo significativo in una pluralità di città, facendo sì che la manifestazione assumesse un ruolo di rilievo sia dal punto

⁵⁴ L. Argano, *Guida alla progettazione della città culturale. Rinnovare geografie, design, azione sociale, pianificazione dello spazio urbano*, Milano, FrancoAngeli, 2021.

⁵⁵ K. Nurse, *Globalization and Trinidad Carnival: diaspora, hybridity and identity in global culture* in "Cultural studies", Vol. 13, 1997 pp. 661-690. Secondo le stime di Nurse, ci sono oltre sessanta carnevali caraibici tra il Nord America e l'Europa e nessun altro carnevale può vantare di aver generato così tanti figli. Nel 1997, i tre principali carnevali caraibici d'oltreoceano hanno fatto registrare le seguenti stime di presenze e spese dei visitatori: Caribana a Toronto ha attratto 1 milione di visitatori e ha generato 240 milioni di dollari; Labour Day a New York ha attratto 2 milioni di visitatori e ha generato 75 milioni di dollari; mentre Notting Hill a Londra ha attratto 2 milioni di visitatori in due giorni e ha generato tra i 20 e i 30 milioni di sterline.

di vista sociopolitico che culturale per la diaspora caraibica. Non si tratta solo di un'occasione di festa, baldoria, sfarzo e spettacoli di strada; questo carnevale ha radici profonde nella lotta dei popoli marginalizzati ed è volto a plasmare un'identità culturale attraverso resistenza, liberazione e catarsi. È proprio su questi valori che si basa la sua diffusione ovunque sia presente la popolazione caraibica, fungendo da collegamento tra le comunità diasporiche e quelle rimaste nella patria d'origine, esso contribuisce al mantenimento dell'identità culturale.⁵⁶

Il motivo per cui i carnevali caraibici d'oltreoceano sono definiti “la celebrazione transnazionale più popolare al mondo”⁵⁷ è facilmente intuibile se si pensa che il carnevale di Notting Hill – il più grande festival di cultura popolare in Europa – a Londra attira oltre due milioni di persone in soli due giorni di attività, mentre il Labour Day di New York e il Caribana di Toronto sono i più grandi eventi rispettivamente negli Stati Uniti e in Canada.

Diversamente da quanto ci si può aspettare, anche rispetto a ciò che si è analizzato fino ad ora, le dimensioni sostanziali del turismo e dell'attività economica da essi generati non mettono in ombra i profondi significati sociali di queste feste. Per i diversi gruppi che vivono all'interno di queste città e per quelli che vi sono attratti durante la celebrazione, il carnevale mantiene il suo status di sito ibrido in cui le identità culturali, le nozioni di appartenenza e i sistemi di valori vengono contemporaneamente celebrati, contestati e negoziati. Notting Hill, Labour Day e Caribana, in quanto riproduzioni diasporiche dei festeggiamenti di Trinidad, oltre ad incorporare le forme artistiche originarie (*pan, mas e calypso*)⁵⁸ e le tradizioni celebrative afro-creole (parata di strada e teatro), conservano ancora il coinvolgimento indigeno e forti sfumature del loro scopo originario, seppure cercando attivamente di combinare la partecipazione della comunità caraibica locale con quella dei turisti e degli altri residenti.

⁵⁶ Al Caribana di Toronto, ad esempio, ben un terzo del milione di partecipanti al festival è costituito da visitatori provenienti dalle comunità caraibiche degli Stati Uniti. Cfr K. Nurse, *Globalization and Trinidad Carnival*, p. 662.

⁵⁷F. Manning, *Overseas Caribbean carnivals: the arts and politics of a transnational celebration*, in “Caribbean Popular Culture”, edited by John Lent Bowling Green: Popular Press, 1990, pp. 20-36.

⁵⁸ Lo *steelpan* o *pan* è uno strumento percussivo fabbricato da tamburi di acciaio originariamente utilizzati per contenere olio, che è il pilastro dell'economia di Trinidad. I tamburi vengono tagliati a diverse lunghezze, temperati e accordati per produrre strumenti con diverse gamme tonali. Il termine *mas* è una contrazione di *masquerade*. I termini associati sono, per esempio: 'play mas' - unirsi a una banda di mas; 'mas camp' - quartier generale delle bande di mas dove si fanno i costumi; 'pretty mas' - un bel costume indossato durante il giorno; 'old mas' - uno stile di mas che enfatizza il lato oscuro del carnevale, distinto dal pretty mas. Il *calypso* è un tipo di canzone popolare originaria di Trinidad, ma diffusa anche in altre isole dei Caraibi. Caratterizzata da testi arguti e satirici su eventi politici e sociali locali, il calypso rappresenta una miscela di diversi canti popolari della tradizione africana. Durante il carnevale, gruppi di schiavi guidati da cantanti improvvisavano testi velati contro figure politiche impopolari. Questa tradizione, popolarizzata negli anni '50, mescola diverse influenze africane e ha una funzione sia di lode che di derisione, commentando e relazionando su vari temi. Oggi è più comune la *soca*, una forma relativamente nuova di calypso apparsa negli anni Settanta dalla commistione con la musica soul americana. Cfr. K. Nurse, *Globalization and Trinidad Carnival*, p.685-686.

Organizzati dalle stesse comunità, i carnevali d'oltreoceano sono diventati il simbolo della ricerca di un ritorno psichico e fisico a un immaginario passato ancestrale e un simbolo della ricerca di una "unità pan-caraibica, una dimostrazione della fragile ma persistente convinzione che siamo un'unica cosa".⁵⁹ Per coloro che sono immigrati nel Regno Unito o nel Nord America, esso diventa un mezzo con cui mantenere un contatto vivo con le proprie radici culturali e un'opportunità attraverso la quale autoaffermarsi e reagire all'oppressione tramutandola in celebrazione festiva.

Gli studi di Manning sostengono a proposito che i carnevali caraibici d'oltremare forniscono:

una sorta di terapia sociale che supera la separazione e l'isolamento provocati dalla diaspora e restituisce agli immigrati delle Indie Occidentali sia un senso di comunione reciproca sia un senso di connessione con la cultura che rivendicano come diritto di nascita. Dal punto di vista politico, tuttavia, questi carnevali hanno qualcosa di più della nostalgia culturale. Sono anche un mezzo attraverso il quale gli indiani occidentali cercano e simboleggiano l'integrazione nella società metropolitana, venendo a patti con le opportunità, ma anche con i vincoli che li circondano.

Solo nel Regno Unito, ci sono ben trenta carnevali che rientrano in questa categoria: essi si tengono durante i mesi estivi piuttosto che nel periodo antecedente la Quaresima del calendario cristiano e i percorsi principali delle sfilate e dei carri si sviluppano generalmente nel centro della città, in alcuni casi, trasformando i quartieri borghesi nel cuore delle proprie manifestazioni, come accade nel celebre quartiere inglese di Notting Hill. Così percepiti i festival si collocano, oltre che in un "tempo fuori dal tempo"⁶⁰, anche in uno spazio che è "fuori dallo spazio". Si appropriano di luoghi che nella vita di tutti i giorni sono associati ad un determinato status quo, per attuare una negoziazione rituale dell'identità e della pratica culturale tra gruppi sociali altrimenti disgregati.

Attiriamo anche folle di bianchi autoctoni, europei, giapponesi, arabi, per assistere e partecipare ai nostri spettacoli, riunendo popoli estranei in una palude o comunità di festa. Il Carnevale abbatte le barriere di colore, razza, nazionalità, età, genere. E i poliziotti che normalmente ci arresterebbero per queste cose (rumore, esibizionismo, consumo di alcol o semplicemente per il fatto di essere neri) sono costretti a sorridere e a essere sempre cortesi, a dare indicazioni, a dire l'ora, a far passare i vecchi dall'altra parte, a svolgere ogni tipo di compito insolito. Temono che volino mattoni e bottiglie se si comportano normalmente. Così la vista di poliziotti sorridenti viene assorbita dalla confusione generale.

Il carnevale di Trinidad e i suoi equivalenti all'estero sono il risultato della globalizzazione e riflettono i processi di scambio culturale su scala mondiale. Questi eventi rappresentano un crocevia di culture e identità

⁵⁹F. Manning, *Overseas Caribbean carnivals*, cit., p. 20.

⁶⁰ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rebeleis e la cultura popolare*, cit. e A. Falassi, *Time out of time*, cit.

nazionali, fungendo da ponte tra diverse comunità e tradizioni. In esso troviamo riflessa l'“estetica della resistenza” che sfida i modelli di rappresentazione dominanti di cui parla Bachtin riferendosi alle feste popolari medievali. Questo atteggiamento “ribelle” non solo celebra la diversità culturale, ma mette anche in discussione le norme sociali preesistenti, comprese quelle legate a classe sociale, nazionalità, genere, sessualità ed etnia.

Quanto ho potuto constatare personalmente durante il Carnevale di Notthing Hill del 2022 è la manifestazione del “realismo grottesco” che, come afferma il teorico russo, ha la capacità di capovolgere l'estetica convenzionale. Il realismo grottesco di Notthing Hill capovolge effettivamente l'estetica tradizionale a favore di un nuovo tipo di bellezza popolare, convulsa e ribelle, che osa rivelare la goffa rigidità della cultura tradizionale e la bellezza latente del "volgare".

2.5 La partecipazione dello spettatore

Nella varietà delle sue forme, la partecipazione si presenta come l'imperativo dominante della scena contemporanea. Dalle produzioni delle compagnie di ricerca alle programmazioni dei teatri e dei festival fino a manifestazioni di arte contemporanea su scala europea, è quasi impossibile non imbattersi almeno in una proposta che preveda il coinvolgimento dello spettatore.

Il termine "partecipazione", derivato dal tardo latino *participatio* —*onis*, determina “il fatto di prendere parte a una forma qualsiasi di attività, sia semplicemente con la propria presenza, con la propria adesione, con un interessamento diretto, sia recando un effettivo contributo al compiersi dell'attività stessa”.⁶¹ Tale definizione mette immediatamente in luce un primo elemento cruciale: la partecipazione avverrebbe “sia semplicemente con la propria presenza, sia recando un effettivo contributo al compiersi dell'attività stessa”.

Partendo dal presupposto fondamentale per cui il teatro trova la sua essenza nella partecipazione dello spettatore, senza la quale non esisterebbe, vale la pena dunque distinguere questo tipo di partecipazione, che potremmo definire “implicita”, dalla “partecipazione attiva” che rende manifesto ed esplicito il contributo operativo dello spettatore.

A partire dal primo Novecento si è assistito a un ripensamento della figura dello spettatore specialmente in funzione della sua partecipazione attiva. Si è determinato un interesse globale rispetto alla concreta e fattiva mobilitazione performativa del pubblico che ha percorso

⁶¹ “Partecipazione” in Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/vocabolario/partecipazione/.

trasversalmente tutto il secolo fino ad arrivare ai nostri giorni. Come sostiene Marco De Marinis:

È solo nel corso del Novecento che la teoria teatrale ha cominciato ad assumere pienamente ed esplicitamente al suo interno la dimensione corporea dell'esperienza teatrale, da entrambi i lati, superando così i paradigmi disincarnati, logocentrici e culturologici, nella quale essa era stata imprigionata da Aristotele in poi.⁶²

Spostandoci in anni più recenti e senza entrare nel dettaglio delle numerose esperienze di teatro partecipativo, si basti pensare al lavoro di celebri compagnie come la catalana Roger Bernat_FFF, diretta dal regista Roger Bernat o nuovamente al collettivo berlinese Rimini Protokoll, guidato dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzl, in cui l'attenzione non è rivolta al corpo dello spettatore in quanto osservatore-partecipante separato dall'azione scenica, ma al corpo dello spettatore a cui si richiede di rendersi attivo, da solo o insieme ai performer, nella costruzione materiale dell'azione rappresentativa. Sono innumerevoli anche sul territorio italiano le compagnie che ricercano il coinvolgimento attivo dello spettatore fin dalla fase creativa dei loro spettacoli; per menzionarne solo alcune, si considerino la Compagnia del Teatro dell'Argine ne bolognese, quella del Teatro delle Albe a Ravenna, la Compagnia della Fortezza di Volterra e il Teatro Povero di Monticchiello⁶³.

Chiaramente gli approcci e gli obiettivi delle varie compagnie teatrali differiscono notevolmente tra di loro e attribuiscono allo spettatore una serie di ruoli distinti, ma contribuiscono tutte a ridefinire la concezione del pubblico, sottoponendolo ad un processo di ibridazione che ne mette in dubbio e ridefinisce il ruolo sistematicamente. La partecipazione diviene lo strumento attraverso cui rendere manifesto questo procedimento e tramite cui osservare le innumerevoli opportunità che emergono da questo processo di evoluzione dello spettatore.

Nel volume recentemente pubblicato, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*,⁶⁴ la studiosa Carmen Pedullà solleva alcune interessanti questioni rispetto alla diffusione del paradigma partecipativo nel panorama teatrale contemporaneo, che ritengo possano essere estese anche ai progetti partecipativi relativi al contesto festival.

⁶² M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 74

⁶³ C. Pedullà in *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in Europa* (tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2019), amsdottorato.unibo.it/8880/1/pedulla_carmen_tesi.pdf, p.13. segnala come particolarmente identificativi gli spettacoli *Futuri Maestri* della Compagnia del Teatro dell'Argine, *Inferno* del Teatro delle Albe, *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta* della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo, *Il mal Comune* del Teatro Povero di Monticchiello

⁶⁴ Carmen Pedullà, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria, Pisa, 2021.

“È lecito domandarsi se si tratti di una tendenza dalle valenze prevalentemente etico-sociali o estetiche. Ed è lecito domandarsi, al contempo, quale relazione esista tra le attuali politiche neo-liberiste e la fioritura dei formati partecipativi, sia in ambito politico-sociale sia in ambito artistico”.⁶⁵

L'inclusione di nuovi pubblici attraverso programmi partecipativi è una pratica che viene portata avanti anche da svariati festival e, allo stesso modo, viene da domandarsi se si tratti di una tendenza limitata ad un *audience engagement* mirato esclusivamente a generare un ritorno economico o se rappresenti, piuttosto, una nuova focalizzazione su valori etico-sociali più ampi. Così come la partecipazione implicita è il fattore chiave attraverso cui si rende possibile la rappresentazione scenica in teatro, la partecipazione fisica del pubblico ad un festival è fondamentale perché questo possa avere senso. Allo stesso modo però, esiste un altro grado di partecipazione nei festival, che consiste nella pratica che, a partire dalla progettazione dello stesso, incoraggia attivamente l'inclusione del pubblico in un più ampio contesto sociale, politico e culturale. Questo tipo di partecipazione, di fatto, è la condizione tramite cui gli individui prendono parte alla politica culturale, determinando con la propria mobilitazione, un effettivo contributo alla realizzazione del festival stesso. Ciò è quanto cercano di fare progetti come quello della “giuria di quartiere – WijkJury” del festival fiammingo Het TheaterFestival, a cui è dedicato il capitolo seguente di questa tesi.

In linea generale questo atteggiamento è tipico dei festival che riflettono sul proprio ruolo in termini sociali e richiede un certo grado di autoanalisi, che però è necessaria se essi vogliono mantenere integrità e contribuire con continuità a generare un'offerta culturale locale di qualità per i contesti sociali in cui operano.

Da una prospettiva puramente artistica, ciò richiede un approccio finemente equilibrato; il pericolo che corrono anche i festival “riflessivi” ma a vocazione internazionale è, infatti, quello di non riuscire a combinare le risorse e le esigenze culturali locali con una programmazione costantemente tesa a rintracciare le tendenze estere.

Più fondamentalmente, strutturare i festival in modo che sostengano programmi artistici qualitativi, ma non ne siano sopraffatti, richiede una considerazione molto più approfondita delle particolarità sociali e culturali delle città in questione.

I programmi partecipativi associati ai festival offrono un percorso di sviluppo personale ai partecipanti che si adatta al loro modo di imparare e alle esigenze individuali, fornendo loro un'opportunità per sviluppare un senso critico, migliorare la propria comunicazione, e quindi

⁶⁵Ivi., p. 8.

accrescere la propria autostima. Essi sono particolarmente apprezzati da coloro che hanno riscontrato limitazioni nelle opportunità di apprendimento tradizionali e, pertanto, possono rappresentare il mezzo attraverso cui anche coloro che normalmente sarebbero stati esclusi dal discorso culturale (e decisionale), diventano agenti chiave per rinvigorire il tessuto sociale e generare fiducia all'interno delle comunità locali di cui fanno parte.

Gli impatti dell'inclusione popolare alla partecipazione culturale sono particolarmente difficili da misurare o controllare, ma in alcuni casi specifici hanno dimostrato di contribuire a migliorare la coesione sociale, a ridurre i comportamenti aggressivi di alcune fasce di popolazione e a promuovere interesse per lo sviluppo locale.

Nello studio condotto da Landry, Greene, Matarasso e Bianchini circa i benefici dei programmi partecipativi ⁶⁶, gli autori affermano che progetti comunitari come il festival Rock and Reggae di Nottingham hanno avuto un impatto sull'atteggiamento delle persone nei confronti di altre culture e hanno aumentato la consapevolezza delle questioni razziali. Matarasso prende ad esempio anche il caso della Craigmillar Festival Society, un'organizzazione fondata nel 1964 in uno dei quartieri residenziali più poveri di Edimburgo da alcune madri determinate a celebrare il talento locale della gioventù della zona. La società ha lavorato per e con la popolazione locale e ha prodotto spettacoli teatrali e musicali che affrontavano le preoccupazioni sociali della zona, fondendo l'arte con l'attivismo politico e diventando un modello di empowerment comunitario per molte altre comunità svantaggiate, tra le quali Easterhouse a Glasgow, che fondò la propria Festival Society e vinse un Fringe First durante il celebre Festival della capitale scozzese.⁶⁷

Tra gli esempi evidenziati dagli autori troviamo anche il caso di Bradford, una città di modeste dimensioni situata nelle vicinanze di Leeds nel Regno Unito, che ospita una popolazione etnicamente diversificata di circa 200.000 abitanti. La città ha una lunga storia di rigenerazione urbana che è iniziata nel 1987 con la nascita del Bradford Community Festival, fortemente voluto dal comune della città per garantire la rappresentazione multietnica della popolazione. Questo obiettivo – tuttora la chiave di volta della politica culturale del festival – dipende da un programma che va oltre i limiti delle date del festival e che ha un impatto sulla città durante tutto l'anno attraverso residenze d'artista, laboratori e un programma educativo che coinvolge 20.000 bambini. Dal programma del Bradford Community Festival è nata nel 1988 la

⁶⁶ C. Landry, L. Greene, F. Matarasso, F. Bianchini, *The benefits of participatory arts programmes in the art of Regeneration, Urban Renewal through Cultural Activity*, Comedia, The Round, Bourne Green, Stroud, 1996.

⁶⁷ Per approfondimenti si veda H. Crummy, *Let the People Sing! A Story of Craigmillar*, Newcraighall, H. Crummy, 1992.

manifestazione Mela⁶⁸, inizialmente dedicata all'Asia meridionale e in particolare alla numerosa comunità pakistana presente sul territorio, si è ampliata fino a includere, oggi, tutte le comunità "straniere" che vivono in città. L'obiettivo del Mela, a cui è dedicato l'ultimo fine settimana del festival, era duplice: offrire tramite un programma artistico multidisciplinare, un'occasione di festa – e una voce – alla comunità sud-asiatica e invitare il grande pubblico a conoscerla, presentando un volto diverso da quello ritratto dai titoli negativi dei giornali. L'evento ha superato tutte le aspettative ed è diventato "inarrestabile", aumentando rapidamente le proprie presenze fino alle 140.000 in un giorno attestate nel 1996. Anche se il Mela ha un indubbio impatto sul turismo di Bradford⁶⁹, il suo più grande valore è dato dal fatto che sia riuscito a coinvolgere non solo la comunità asiatica, ma l'intera popolazione locale, indipendentemente dalla provenienza, dalla cultura e dagli interessi.

Programmi partecipativi come questi hanno aiutato individui e comunità a sviluppare le capacità organizzative per aiutarsi da soli. La capacità delle persone di riunirsi intorno a un obiettivo comune, di scoprire soluzioni ai propri problemi e autodeterminarsi per raggiungerli sono tutti risultati naturali dell'attività creativa. La partecipazione attiva nei programmi culturali può contribuire ad accrescere le aspettative delle persone e a creare le condizioni per l'emergere del consenso, portando alla creazione di nuove relazioni pubbliche e private, nonché alla fiducia necessaria per raggiungere obiettivi condivisi.

Ritengo pertanto che ai fini della rigenerazione urbana sia necessario intercettare sia la capacità degli artisti di vedere i problemi da una prospettiva diversa da quella comune – e quindi di offrire soluzioni innovative⁷⁰ – sia la capacità della comunità locale di mettere in luce un'ulteriore punto di vista, spesso inedito per chi detiene il potere direttivo di un festival culturale. Organizzare festival rendendoli attivamente partecipativi a partire dalla pianificazione equivale a dichiarare la propria disponibilità al cambiamento e ad aiutare le persone a immaginare un futuro inclusivo.

Permettere ai residenti di portare la propria visione della realtà, la propria sensibilità e le proprie intuizioni – che differiscono inevitabilmente, per esperienza, formazione e contesto socio-

⁶⁸Il termine mela deriva dal verbo sanscrito che significa "incontrare" che significa "incontrarsi"; è molto usato in India per designare incontri e fiere. Cfr Thomas Hodgson, *Le mela de Bradford*, traduzione dal francese di Jérôme Benoit in "Cahiers d'ethnomusicologie" Vol. 27, 2014, journals.openedition.org/ethnomusicologie/2186, consultato il 10/02/2024.

⁶⁹ Landry (et. al.) sostiene che oggi gli artisti e i visitatori siano sia locali che internazionali e che, sebbene non sia stato effettuato un sondaggio dettagliato tra i visitatori, sia noto che una percentuale significativa di visitatori provenga dal subcontinente indiano e da altre parti del Regno Unito. Cfr. Landry (et. al.), *The benefits of participatory arts programmes*, cit., p. 50.

⁷⁰ Gli autori riportano, a titolo esemplificativo, il caso di Christo e Jeanne-Claude a Berlino, dove gli artisti hanno creato opere che hanno messo in discussione l'idea che i residenti avevano della loro città. Ivi, p. 39.

economico da quelle degli artisti di fama o dei direttori artistici dei festival – offre la possibilità di guardare ai luoghi del festival attraverso gli occhi di coloro che li vivono quotidianamente. Inoltre, la partecipazione degli spettatori contribuisce ad accrescere la comprensione reciproca tra le varie fasce sociali, etniche, generazionali e culturali all'interno della comunità locale e a migliorare sensibilmente anche la qualità della comunicazione tra questa e coloro che determinano le decisioni culturali e politiche del festival in questione.

In ultima battuta, incorporare la visione popolare all'interno della struttura del festival non solo arricchirebbe l'esperienza culturale di tutti i partecipanti, ma contribuirebbe anche alla sua stessa sostenibilità nel lungo termine. Il coinvolgimento attivo di una comunità locale che ha un interesse diretto nel successo e nella continuità dell'evento, crea una base solida per il suo sviluppo futuro.

La tendenza prevalente nei festival urbani contemporanei è ancora quella di riservare ai residenti unicamente il ruolo di spettatori, diluendo fortemente i significati socio-culturali che potrebbero essere veicolati se venisse loro concesso di partecipare anche come “attori”. Tuttavia, emergono segnali di una nuova tendenza da parte dei festival più progressisti a sfidare questa norma e ad offrirsi come gli ambienti ideali dove far sovrapporre i ruoli spettatoriali e attoriali per favorire uno sviluppo partecipativo e inclusivo dei propri programmi.

CAPITOLO III

Il caso studio Het TheaterFestival

3.1 Introduzione

L'ultimo capitolo di questa tesi di laurea si propone di analizzare criticamente il caso di Het Theater Festival.

Il caso studio è stato scelto perché presenta quattro peculiarità che ritengo significative nell'ambito della mia ricerca: la presenza di una giuria artistica professionale a cui è affidata la direzione artistica e quindi la selezione di un programma di alta qualità; la proposta di un altrettanto ricco programma collaterale che riflette sullo stato del settore; la natura di essere un festival nomade che cerca di connettere al meglio il territorio delle Fiandre dal punto di vista artistico – e a sua volta quello delle Fiandre a quello olandese –; infine lo sviluppo di progetti di partecipazione attiva come quello, recentissimo, della *WijkJury* (Giuria di Quartiere).

La profonda attenzione che questo festival rivolge al connubio tra l'arte teatrale e la società e, al tempo stesso, le modalità che adotta per perseguire tale obiettivo sono ciò che più lo contraddistinguono da altri festival teatrali di portata simile.

Nel 2023 questo impegno si è tradotto concretamente nello sviluppo del progetto partecipativo della *WijkJury*, che mira con precisione, fin dalla fase iniziale della programmazione – quindi dalla selezione degli spettacoli –, all'inclusione dei cittadini con minori opportunità o accesso alle risorse culturali e per questo comunemente esclusi dall'audience teatrale di riferimento.

Tale metodologia abbraccia quindi un'ottica inclusiva nella selezione dei componenti della giuria, che a loro volta selezionano gli spettacoli, riflettendo la diversità della società e offrendo, al contempo, una visione più ampia ed auspicabilmente equa del panorama teatrale contemporaneo.

Avvalendomi dell'esperienza maturata in prima persona durante i sei mesi di tirocinio condotti presso HTF, cercherò qui di chiarirne caratteristiche e complessità relativamente al contesto sociale e culturale specifico.

Trattandosi di una ricerca effettuata sul campo, gran parte dei dati e delle informazioni riportate in questo capitolo sono desunte dalla mia esperienza personale e le fonti sono per lo più dirette; ho attinto a numerosi dossier interni che l'organizzazione ha messo a mia disposizione, alla

rassegna stampa dell'anno corrente e di quelli precedenti, a questionari e interviste, all'archivio corrente di HTF⁷¹, nonché agli appunti presi durante i vari eventi e rielaborati successivamente con il supporto della direttrice generale del festival, Nora Mahammed. Le traduzioni di tutto il materiale dalla lingua inglese e olandese sono mie.

Durante il tirocinio, ho avuto modo di conciliare la ricerca con gli incarichi che mi venivano proposti: oltre ad aver svolto attività di preproduzione e produzione – utili ad inquadrare il funzionamento di un festival al di fuori della mia esperienza pregressa, basata sull'Italia – mi è stata offerta la possibilità di avanzare proposte rispetto al programma dell'anno successivo. Mi sono dedicata in particolare alla realizzazione del progetto partecipativo della giuria di quartiere della città di Bruxelles, a cui continuerò a lavorare, affiancando il coordinatore della giuria, anche oltre il termine del mio tirocinio.⁷²

Il progetto della giuria di quartiere è annuale e si concluderà a maggio 2024, per cui al momento non esistono risultati verificati in grado di attestare la reale riuscita del progetto e le eventuali conseguenze, ma la disponibilità di Female Economy⁷³ – che segue l'andamento del progetto complessivo presso il Nederlands Theater Festival da dodici anni – a condividere i propri dati e il fatto che stia personalmente coordinando il progetto mi permettono di trarre alcune prime conclusioni su base empirica.

⁷¹ Attingo all'archivio corrente di Het TheaterFestival avvalendomi prevalentemente dell'materiale digitale e solo in maniera limitata dei documenti in formato cartaceo poiché la maggior parte delle risorse è conservata digitalmente su un Drive ad uso interno.

⁷² Da settembre 2023 sto coordinando il progetto della *WijkJury* della città di Bruxelles insieme al “leader di quartiere” Kamal Kaosara e con il supporto della responsabile nazionale del progetto Lauren Borremans. Il mio contributo continuerà fino alla fine del progetto prevista per maggio 2024, oltre quindi il termine del tirocinio, fissato a gennaio 2024. A tale progetto è dedicato l'ultima parte di questo capitolo.

⁷³ Female Economy è un collettivo teatrale olandese che crea spettacoli e progetti che connettono il teatro ai quartieri cittadini, finalizzati principalmente all'inclusione di persone sole, migranti, senz'atetto, persone transgender e malati di Alzheimer. Dal 2011 il collettivo collabora attraverso il progetto della *WijkJury* con il Nederlands TheaterFestival e dal 2023 con Het TheaterFestival.

3.2 Il contesto artistico fiammingo

Al fine di contestualizzare il processo che ha condotto alla singolarità della situazione culturale nelle Fiandre, unanimemente riconosciute come esempio di laboratorio creativo di eccellenza nel sistema delle arti performative europee, attuale ritengo opportuno fornire una breve panoramica generale del settore delle arti performative fiammingo.

Il panorama artistico fiammingo si distingue per la sua straordinaria ricchezza e varietà, risultato di un intricato sistema di relazioni e funzioni interdipendenti. Nelle Fiandre, infatti, la presenza di una vasta gamma di teatri, istituzioni, centri culturali, laboratori artistici e festival contribuisce a una diversità eccezionale. Questa rete di organizzazioni di varie dimensioni, alleggerita dal punto di vista gerarchico, lavora orizzontalmente attraverso numerose collaborazioni, promuovendo uno scambio continuo tra gli attori del settore e incentivando l'iniziativa e la responsabilità di ciascun ente partecipante⁷⁴.

L'evoluzione di questo sistema risale agli anni Ottanta, quando, in risposta alla carenza infrastrutturale delle arti dello spettacolo, una nuova generazione di artisti e organizzatori, nota come "Flemish Wave", iniziò a creare nuovi spazi per dedicarsi alla produzione di opere teatrali innovative. Si pensi, per esempio, all'evoluzione del Kaaaitheater che da festival biennale, diventò, grazie alla direzione di Hugo De Greef, il centro artistico d'avanguardia principale di Bruxelles⁷⁵ o al lavoro pionieristico di coreografi come Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre e Wim Vandekeybus che in quegli anni fondarono le proprie compagnie, lasciando un'impronta indelebile nella ridefinizione della danza contemporanea e ispirando generazioni successive di creatori.⁷⁶

Il successo di queste iniziative attirò rapidamente l'attenzione di un pubblico locale diversificato e finanche internazionale, determinando significativi cambiamenti nella gestione e nella programmazione dei teatri cittadini e dei centri culturali delle Fiandre, accentuati dal fatto che questo generale fervore si verificò durante la fase centrale del processo di de-federalizzazione del Paese, nel quale la cultura emerse come la prima area di attenzione.

L'entusiasmo per la maggiore autonomia ottenuta culminò con l'emanazione del Decreto sulle Arti dello Spettacolo delle Fiandre nel 1993, che non solo consentì finalmente finanziamenti

⁷⁴Flanders Art Institute (Kunstenpunt), *The performing arts in Flanders*, www.kunsten.be/en/disciplines/performing-arts/the-performing-arts-in-flanders/, consultato il 10/01/2024.

⁷⁵Marianne Van Kerkhoven, *Kaaaitheater 1977 – 2017: a history*, articolo in kaaaitheater.be/fr/articles/kaaaitheater-1977-2017, 26/05/16, consultato il 30/11/2023.

⁷⁶Anne Teresa De Keersmaeker fonda la compagnia *Rosas* nel 1983, Jan Fabre fonda *Troubleyn* nel 1986 e nello stesso anno Wim Vandekeybus fonda *Ultima Vez*.

pluriennali, ma estese l'opportunità di accedervi a un pubblico più ampio, i progetti degli artisti e delle compagnie a farne domanda, sarebbero stati valutati da una commissione di professionisti al fine di garantire un processo di valutazione accurato che contribuisse ad assicurare investimenti di qualità e rilevanza.

La filosofia alla base del Decreto Arti si orientava dal basso verso l'alto e l'importanza della collaborazione internazionale è rimasta una costante nell'organizzazione del panorama artistico fiammingo fino ai giorni nostri. In parallelo, la prosperità economica della regione negli anni Novanta e Duemila ha giocato un ruolo fondamentale nella creazione dell'ambiente culturale straordinariamente vitale che è ancora oggi.

3.3 Het TheaterFestival: un festival nomade

Het TheaterFestival (tradotto letteralmente: Il Festival Teatrale) è un festival teatrale che ogni anno presenta, in una densa rassegna della durata di undici giorni, i diciotto spettacoli che la giuria ha selezionato come i più rilevanti artisticamente e socialmente nella precedente stagione teatrale dell'area delle Fiandre e dei Paesi Bassi.

Esso si svolge sempre a partire dalla prima settimana di settembre e simbolicamente rappresenta l'anello di congiunzione tra la stagione teatrale alle porte e quella appena conclusa, richiamando l'attenzione del pubblico dopo la lunga pausa estiva e fornendogli un'ultima possibilità per vedere quelli che sono stati gli spettacoli più interessanti dell'anno passato.

Una delle caratteristiche distintive di Het TheaterFestival è quella di essere un festival urbano nomade: ogni anno, infatti, risiede in una città differente tra le tre principali della regione delle Fiandre e di Bruxelles-Capitale, ossia Anversa, Gent e Bruxelles, collaborando con sette diversi teatri in ciascuna città.⁷⁷

Il carattere nomade del festival ne ribadisce, tra l'altro, anche quello sociale, poiché attraverso la collaborazione con venti teatri partners – afferenti a città molto diverse tra loro dal punto di vista urbano e, appunto, sociale – HTF è costretto ad un dinamismo che non è solo spaziale, ma anche e soprattutto socioculturale. Il festival si confronta ogni anno con realtà cittadine molto eterogenee: il pubblico brussellese è infatti notevolmente diverso da quello di Anversa, che a

⁷⁷ HTF collabora in totale con 20 teatri partner che rappresentano le realtà più importanti e riconosciute delle Fiandre. Nello specifico, i teatri con cui collabora a Bruxelles sono: Kaaiteater, KVS, Bronks, CC De Factorij, GIST, Beerschouwborg, Pilar e Zinnema. Quelli di Anversa: De Singel, Arenberg, Corso, HetPaleis, De Studio, Monty e Opera Ballet Vlaanderen. Mentre quelli di Gent: Viernulvier, Campo, NTGent, Kopergieterij, Opera Ballet Vlaanderen e De Koer.

sua volta è differente da quello di Gent, ed è perciò necessario modulare le proprie strategie in maniera attenta e coscienziosa. Allo stesso tempo, dato l'elevato numero di teatri con cui il festival collabora, è chiaro che si debbano tenere in considerazione anche gli obiettivi, i profili artistici e il pubblico di riferimento di ognuno di essi per poter sviluppare un programma quanto più coerente e sostenibile.

Il concetto di nomadismo si è evoluto nel tempo, si è ristretto e ampliato, ma è sempre stato un caposaldo nell'identità di HTF. Inizialmente lo scambio avveniva soprattutto tra le città fiamminghe e quelle olandesi, perché il festival stesso è stato concepito per rafforzare l'identità culturale delle due regioni confinanti.

Le difficoltà che tale nomadismo comporta sono notevoli, ma, allo stesso tempo, esso permette di rendere esponenzialmente più solida e ricca l'organizzazione del festival. Confrontandosi con venti realtà differenti, il festival ha l'occasione di mettere in relazione ciò che accade tra le organizzazioni culturali, i diversi artisti e il pubblico, aggiornandosi costantemente e aggiornando a sua volta l'intero settore, implementando così i cambiamenti necessari a livello collettivo. In questo modo i progetti di HTF – primo fra tutti, il progetto partecipativo della *WijkJury* – diventano parte integrante dei programmi di molti teatri, che altrimenti non avrebbero condiviso una simile esperienza, ma che ora invece, si impegnano a sostenere insieme.

In quanto festival urbano, esso si pone l'obiettivo di costruire ponti tra città, creatori, operatori, istituzioni artistiche e cittadini. La missione è rispondere alle esigenze del pubblico locale, costruendo un legame che si rinnova triennialmente attraverso collaborazioni che si estendono a tutta la città, dai teatri centrali a quelli più periferici. I teatri e centri culturali partners sono gli spazi in cui il festival prende vita durante le varie edizioni, perciò, si è deciso negli anni di estendere lo statuto di collaboratore a sette centri per ogni città, in modo tale da intercettare anche quelli situati fisicamente nelle zone più periferiche della città e aumentare la possibilità di raggiungere un nuovo pubblico di riferimento.⁷⁸

L'attività di Het TheaterFestival è resa possibile dalle tre istituzioni teatrali coordinatrici, Viernulvier a Gent, De Singel ad Anversa e Kaaitheater a Bruxelles, che partecipano in egual misura alla progettazione e al finanziamento del festival. Grazie al fatto che tutti e tre i teatri rappresentano realtà credibili e interessanti dal punto di vista artistico, con una vocazione internazionale e un enorme patrimonio commerciale, tecnico-produttivo e logistico, HTF può

⁷⁸ I centri culturali De Factorij e T'Vondel, partner e location dell'edizione 2023 si trovano rispettivamente a circa 15 e 20 km da Bruxelles.

concentrarsi sul proprio incarico artistico. Questa coproduzione si traduce infatti in una limitazione dei costi generali grazie all' utilizzo ottimale delle sale, degli alloggi, dell'apparato tecnico, degli uffici e del sistema di biglietteria della sede ospitante.

Essendo incluso ufficialmente nella programmazione dei teatri, il festival è sostenuto anche dai loro reparti di promozione e comunicazione, godendo di grandi vantaggi soprattutto per quanto riguarda l'*audience engagement*, dal momento che si trova a reclutare un pubblico che almeno in parte già esiste, specialmente quello di riferimento del teatro coproduttore che ospita l'edizione corrente del festival.

Durante l'anno in cui il festival ha sede all'interno della propria casa, Kaaitheater, De Singel e Viernulvier aprono le proprie sale gratuitamente (per avere un riferimento, si pensi che le due sale di De Singel contano 966 e 803 posti), sostengono i costi di buona parte del reparto tecnico necessario alla realizzazione degli spettacoli – mettendo a disposizione materiale e personale, sia in fase di produzione/allestimento che durante le repliche – e gestiscono interamente il sistema di biglietteria. Tutta questa attività sostenuta dalla sede ospitante corrisponde nel 2023 a un costo giornaliero di circa 7.500 euro, che ammonta nel complesso a circa 82.500 euro per l'intero periodo del festival.⁷⁹

La collaborazione economica e tecnica della sede ospitante permette perciò ad HTF di limitare al minimo le spese generali e avere la possibilità di spendere la maggior parte del proprio budget sul versante artistico.

Sebbene abbia adottato l'identità attuale nel 2006 e possa per questo essere considerato un festival “relativamente giovane”, in realtà la fondazione di HTF risale al 1987, quando, sotto la guida di Arthur Sonnen e di una congiunta giuria fiammingo-olandese, Het TheaterFestival presentò gli spettacoli più notevoli della area dei Paesi Bassi e delle Fiandre per la prima volta. Con questa formazione internazionale il Festival svolse varie edizioni di successo ad Anversa, Gent, Bruxelles, Rotterdam, L'Aia e Amsterdam, ma si è interrotta nel 2006 quando la sospensione di buona parte delle sovvenzioni olandesi e alcune divergenze artistiche causarono una scissione in due festival indipendenti, con orientamenti più aderenti alle direttive culturali specifiche di ciascun Paese. Nacquero così nel 2006 due festival gemelli: Nederlands Theater

⁷⁹ Il totale si riferisce quindi alla spesa sostenuta dal teatro che quell'anno è sede del festival durante tutto il periodo. Riporto questi dati a partire dal dossier consuntivo dei finanziamenti e dei costi che mi è stato fornito personalmente, *Het TheaterFestival Vlaanderen Beleidsplan 2023*.

Festival (NTF) nei Paesi Bassi sotto la direzione di Jeffrey Meulman⁸⁰ e Het Theater Festival Vlaanderen (HTF) nelle Fiandre guidato da Michel Price che mantiene il nome originale.⁸¹

Su piccola scala, i due festival hanno sempre continuato a cooperare, ma il vero e proprio sodalizio si è riaperto due anni fa per volontà dei nuovi coordinatori Nora Mahammed (Fiandre) e Tobias Kokkelmans (Paesi Bassi) i quali, ribadendo l'importanza della collaborazione attraverso la loro volontà di incrementare lo scambio di spettacoli e progetti partecipativi, hanno anticipato quella che sarebbe stata la volontà generale emersa dal vertice governativo fiammingo-olandese di gennaio 2023, ossia quella di porre una sempre maggiore attenzione alla cooperazione tra le autorità dei due Paesi e i reciproci panorami artistici.⁸² A questo proposito, la coordinatrice di Het Theater Festival Nora Mahammed afferma:

Attualmente c'è un problema di distribuzione tra i Paesi Bassi e le Fiandre. Gli spettacoli attraversano il confine solo in minima parte perché i teatri temono una scarsa affluenza. Noi cerchiamo di rompere lo schema secondo cui "l'ignoto non è amato" portando il pubblico e i programmatori a contatto con opere fiammingo-olandesi di alto livello artistico.⁸³

Dal colloquio con Mahammed nel corso dell'intervista appena citata, emerge inoltre la necessità di collaborare a livello internazionale per riuscire ad affrontare, anche all'interno del settore culturale, temi urgenti come il cambiamento climatico, la guerra e le migrazioni, che interessano e accomunano cittadine e cittadini ben oltre il confine locale o nazionale. In questo modo le collaborazioni diventano un simbolo e il teatro uno specchio dei problemi che affliggono la società internazionale.

Da un anno a questa parte questo sforzo si è ulteriormente concretizzato attraverso il progetto *LageLandenLiefde*, che la co-fondatrice Ellen de Bruyne definisce:

un marchio di qualità che sottolinea il fatto che vale la pena scoprire le arti performative fiamminghe e olandesi su entrambi i lati del confine. L'obiettivo principale della campagna è quello di promuovere il lavoro fiammingo nei Paesi Bassi e di diffondere e pubblicizzare il lavoro olandese nelle Fiandre. Il fatto che una grande quantità di produzioni fiammingo-olandesi venga ospitata durante entrambi i Festival è un primo passo significativo verso l'effetto

⁸⁰ Jeffrey Meulman fonda successivamente anche l'Amsterdam Fringe Festival, con cui NTF collabora costantemente.

⁸¹ Dal 2006 la denominazione completa è Het TheaterFestival Vlaanderen, ma viene utilizzata unicamente nei documenti ufficiali. Mi limiterò qui a riportare la dicitura comunemente utilizzata Het TheaterFestival.

⁸² Il vertice governativo fiammingo-olandese presieduto dal ministro presidente delle Fiandre Jan Jambon e il suo omologo olandese Mark Rutte si è svolto il 31 gennaio 2023 a Den Bosch. Si veda a proposito la dichiarazione finale rilasciata sul sito governativo www.rijksoverheid.nl/documenten/diplomatieke-verklaringen/2023/01/31/slotverklaring-nederlands-vlaamse-regeringstop-2023-door-grenzen-heen-verbonden, consultato il 8/11/2023.

⁸³ Mahammed intervistata in Niki Meijer, *LageLandenLiefde: een theatrale omhelzing tussen Nederland en Vlaanderen*, articolo pubblicato il 06/09/2023 in www.de-lage-landen.com, consultato il 27/11/2023.

desiderato, reso ancora più concreto dal fatto che dopo essere stati selezionati dai TheaterFestival, molto spesso, a questi spettacoli sono offerte possibilità di andare in tournée.⁸⁴

Ad oggi HTF e NTF lavorano a stretto contatto nel campo della condivisione delle conoscenze, della promozione internazionale e soprattutto nello scambio, proponendo ogni anno, oltre alla selezione interna, uno scambio di tre spettacoli prodotti oltre confine.

La tendenza generale viene ulteriormente evidenziata, se si pensa che durante l'ultima edizione di Het TheaterFestival svoltasi a Bruxelles dal 7 al 17 settembre 2023, tra i diciotto spettacoli selezionati dalla giuria artistica, ben quattro erano co-produzioni fiammingo-olandesi e tre interamente olandesi⁸⁵.

Per supportare la coproduzione, il governo olandese co-finanzia parte degli spettacoli frutto dello scambio; nell'ultimo anno, per esempio, sono state coperte dai Paesi Bassi tutte le spese di trasporto e una parte dei costi di produzione dello spettacolo *NarcoSexuals*⁸⁶. Questi contributi si sommano a quelli che il festival riceve dal governo fiammingo, che ogni anno ammontano a 282.831 euro⁸⁷, agli 8.000 euro provenienti dall'European Festivals Fund for Emerging Artists (EFFEA) e alle sovvenzioni fornite dalle tre città belghe che, sebbene non siano costantemente uniformi, oscillano generalmente tra i 12.000 e i 15.000 euro annui. Va infine considerato anche il supporto finanziario variabile che HTF riesce a ottenere attraverso i diversi bandi locali e dagli sponsor.

Oltre ai finanziamenti, costituiscono una parte significativa delle entrate anche i ricavi propri, ossia la vendita dei biglietti, che nel 2023 ha costituito più del 20% delle entrate totali, e i contributi dei vari partner dei singoli progetti. L'importante ricavo proveniente dalla bigliettazione è generato da un tariffario ampiamente diversificato che comprende categorie di prezzo che variano non solo in base all'età, ma anche alle disponibilità economiche degli spettatori. In particolare, per tenere conto delle diverse fasce d'età del pubblico sono previste le seguenti riduzioni: oltre al prezzo base, esiste il tradizionale sconto per chi ha superato i 65

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Le co-produzioni fiammingo-olandesi dell'edizione 2023 sono state: *DARKMATTER* di Cherish Menzo, prodotto da GRIP & Frascati; *Een leuk avondje uit* prodotto da Hetpaleis, Theater Artemis e Het Zuidelijk Toneel; *TWO. is not a solo* di Lisa Verbelen e Hendrik Lasure, prodotto da BOG e Het Zuidelijk Toneel; *Zeemaal* di Sien Vanmaele, prodotto da Laika e Theaterproductiehuis Zeelandia.

Le produzioni interamente olandesi invece: *The NarcoSexuals*, ideato e prodotto da Studio Dries Verhoeven; *De uitnodiging* di Laura van Dolron e *Shut and play with me* di Sarah Moeremans e prodotto da Het Zuidelijk Toneel.

⁸⁶ Hanno collaborato alla realizzazione dello spettacolo *Narcosexuals* anche i centri culturali brussellesi KANAL-Centre Pompidou e Les Halles de Schaerbeek con finanziamenti rispettivamente da 12.500 e 5000 euro.

⁸⁷ Il contributo della federazione fiamminga viene confermato ogni cinque anni.

anni, uno sconto per i minori di 26 anni e un ulteriore per i minori di 18 anni⁸⁸. Per assicurare l'accesso all'offerta artistica e favorire la partecipazione culturale, HTF ha aderito all'iniziativa "Paspartoe", che offre ai titolari dell'omonima carta la possibilità di accumulare punti partecipando alle varie attività culturali dei partner affiliati, normalmente istituzioni culturali⁸⁹. I punti così accumulati vengono convertiti in una serie di vantaggi e sconti e nel caso di HTF garantiscono un biglietto al prezzo di 2 euro.

Inoltre, per coloro che dichiarino un reddito limitato, è possibile acquistare avvalendosi del cosiddetto biglietto "Artikel 27" (dal nome dell'omonima associazione che nel 1999 lo ha introdotto per la prima volta), che garantisce su tutto il territorio belga un biglietto d'ingresso al prezzo calmierato di 1,25 euro. La particolarità di questo prezzo è determinata dall'ideale volontà di adeguarsi al prezzo del pane e risulta particolarmente significativa dal momento che stabilisce una connessione simbolica tra nutrimento fisico e nutrimento spirituale⁹⁰.

3.4 "La giuria artistica polifonica"

Un effetto proprio dell'enorme offerta teatrale fiamminga e brussellese che Het Theater Festival ha riscontrato negli anni è che il pubblico e i programmatori riscontrano una reale difficoltà a decidere quali siano gli spettacoli che valga la pena di vedere, perciò, una delle missioni del festival è quella di tracciare un percorso chiaro attraverso la selezione rigorosa della giuria, in modo da agevolare la selezione.

Come si è già anticipato, HTF apre ogni anno la stagione delle arti performative con la presentazione degli spettacoli della stagione passata ritenuti i più interessanti, socialmente rilevanti o innovativi da parte di una giuria, che viene definita "polifonica". Si tratta infatti di una giuria a più voci, composta da otto professionisti del settore, provenienti da aree differenti

⁸⁸ Il prezzario varia a seconda dei singoli spettacoli, volendo riportare l'esempio dello spettacolo *Candide* di Bjorn Floréal & Laurens Aneca, le tariffe erano così distribuite: 18 euro per il biglietto base, 16 euro per gli ultrasessantacinquenni, 14 euro per i minori di 26 anni e 10 euro per i minori di 18 anni. L'età media del pubblico dell'edizione di HTF 2023, secondo il report della vendita di biglietti online, è di 35 anni. *Publieksbevraving Het TheaterFestival 2023*, archivio digitale.

⁸⁹ Possono beneficiare della carta "Paspartoe" coloro che in sede di acquisto attestino precarie condizioni economiche o di salute.

⁹⁰ L'associazione senza scopo di lucro Article27 nasce nel 1999 a Bruxelles per iniziativa di Isabelle Paternotte, attrice, e Roland Maauden, ex direttore del Théâtre de Poche della capitale, con lo scopo di assicurare a tutti l'accesso alle espressioni culturali grazie ad un biglietto al prezzo di 50 franchi, fissato successivamente a 1,25 euro. La possibilità di usufruire dell'Articolo 27 è riservata ai soggetti con un reddito limitato. Si veda a proposito Article 27, *Le culture, j'y prends part*, <https://article27.be/>.

del lavoro artistico, dunque, con competenze specifiche e diverse, che si confrontano durante tutto l'anno.

La giuria è in costante aggiornamento, i membri, infatti, rimangono in carica per un massimo di cinque anni consecutivi e sono generalmente programmatori teatrali, direttori di teatri e altri festival, drammaturghi, critici o autori teatrali⁹¹. Ognuno è assegnato a una specifica disciplina in base alla propria esperienza, in modo da mantenere un equilibrio in cui i membri si completino e si rafforzino a vicenda in termini di percezioni e competenze, nonché di diversificazione intersezionale.

La giuria è composta da specialisti e generalisti e ne fa parte attivamente anche il coordinatore del festival che svolge, allo stesso tempo, la funzione di moderatore durante gli incontri.

Attualmente, per la stagione 2023/2024, ne fanno parte i critici teatrali e giornalisti culturali Wouter Hillaert, Filip Tielens e Charlotte De Somviele, la direttrice artistica del teatro Zinnema Audrey Leboutte, il programmatore di teatro ragazzi Wim Van Parijs, la sociologa Emilie Kabongo, la programmatrice di circo Liv Laveyne e l'attrice Dahlia Pessemiers Benamar.⁹²

Le condizioni essenziali per la selezione di uno spettacolo includono:

1. Contesto professionale: lo spettacolo deve essere sviluppato in un contesto professionale per garantire standard di elevata qualità artistica.
2. Diverse rappresentazioni annuali: è richiesto che lo spettacolo abbia almeno tre date programmate durante l'anno. Questo incrementa le possibilità di essere visto da più membri della giuria e ne favorisce il confronto.

⁹¹ È importante sottolineare che una condizione necessaria per far parte della giuria è non essere in alcun modo coinvolto nell'esecuzione di una data opera.

⁹² Wouter Hillaert è critico teatrale e ex giornalista culturale di importanti giornali fiamminghi come "De Morgen" e "De Standaard" ed ex co-direttore della rivista culturale "rekto:verso". attualmente professore al Conservatorio di Anversa.

Audrey Leboutte è la direttrice artistica del teatro Zinnema di Bruxelles, particolarmente interessata ai giovani talenti esordienti, come programmatrice è particolarmente attenta alla responsabilità sociale del teatro e alla partecipazione comunitaria.

Filip Tielens è responsabile della cultura e dei media per il giornale "De Standaard", segue in particolare gli spettacoli di danza e di circo.

Charlotte De Somviele è coordinatrice del settore teatrale presso "De Standaard" e co-redattore della rivista "Etcetera".

Wim Van Parijs ha 29 anni di esperienza al centro culturale Westrand a Dilbeek dove lavora come programmatore di teatro per l'infanzia.

Emilie Kabongo è una sociologa specializzata in decolonial studies e collabora con il festival multidisciplinare Kunstenfestivaldesarts e con il teatro Beursschouwburg di Bruxelles.

Liv Laveyne è stata critica teatrale per "De Morgen", programmatrice degli spettacoli circensi al festival Theater Aan Zee di Ostende e coordinatrice artistica del centro culturale De Grote Post di Ostende.

Dahlia Pessemiers Benamar è diplomata presso lo Studio Herman Teirlinck e ha collaborato con importanti registi teatrali locali.

3. Origine fiammingo-brussellese od olandese: lo spettacolo deve essere una creazione fiammingo-brussellese od olandese. Nel caso delle produzioni olandesi, è necessario che vengano rappresentate almeno tre volte nelle Fiandre.
4. Nuova Produzione: lo spettacolo deve essere una nuova produzione, presentata in anteprima dal 1° maggio al 30 aprile dell'anno successivo. Le produzioni degli anni precedenti non sono ammesse.
5. Discipline Specifiche: Lo spettacolo deve rientrare in una delle seguenti discipline: teatro di prosa, teatro ragazzi, danza, teatro musicale, circo, performance, teatro partecipativo, teatro di figura.⁹³

La giuria si impegna a visionare insieme il 90% delle circa 300 rappresentazioni annuali della lista delle nuove produzioni fornite dal Flanders Arts Institut (Kunstenpunt)⁹⁴ e, nel caso in cui nessun membro possa presenziare ad un dato spettacolo, oppure vengano richiesti ulteriori pareri su un'opera non più in programma, può essere richiesto il video integrale alle singole compagnie.

Le riunioni della giuria si svolgono generalmente a Bruxelles e avvengono in cinque occasioni⁹⁵, a partire dal mese di settembre: durante la prima riunione vengono definite le linee guida e i criteri, vengono assegnate le discipline di riferimento di ciascun giurato perché i componenti possano ripartirsi al meglio gli spettacoli e viene fatta una valutazione dell'edizione precedente per capire dove si sono verificate eventuali criticità; vi sono poi due riunioni intermedie in cui i giurati si aggiornano e confrontano sulle esibizioni a cui hanno assistito e avanzano le prime ipotesi di selezione; durante la quarta riunione di fine aprile vengono stilati il programma e le relazioni dei giurati, mentre durante la quinta ed ultima viene discussa la selezione finale con la giuria olandese del Nederlands TheaterFestival dove rispettivamente vengono annunciati i tre spettacoli selezionati per lo scambio.

⁹³ A partire dal 2022, la giuria è responsabile anche della valutazione del lavoro degli autori emergenti, del teatro ragazzi e delle selezioni olandesi, ambiti che prima non erano contemplati all'interno della selezione.

⁹⁴ Flanders Arts Institute o comunemente Kunstenpunt è l'organizzazione che svolge ricerca e indagini per conto del governo fiammingo nel campo delle arti visive, dello spettacolo e della musica classica belga. Funge da punto di contatto nel panorama artistico collegando artisti, organizzazioni culturali, professionisti e pubblico fornendo risorse e informazioni e per sostenere la diversità e l'innovazione del settore culturale del Paese. <https://www.kunsten.be/en/>

⁹⁵ I membri della giuria ricevono un compenso di 200 euro per ogni riunione, le spese di trasporto e i biglietti per gli spettacoli sono rimborsati nel rispetto della *Fair Practice*, il codice di condotta per l'imprenditorialità e il lavoro nelle arti, nella cultura e nelle industrie creative nelle Fiandre. Informazioni desunte dal contratto della giuria, pubblicato in forma digitale nell'archivio drive di HTF *Jurywerking en engagement*.

Un aspetto interessante in questo contesto è la pratica di redigere verbali delle riunioni, i quali vengono immediatamente resi accessibili a tutto il personale e alle successive giurie e direzioni tramite l'archivio digitale di HTF, che denota grande trasparenza in merito alle decisioni assunte nella selezione e alla destinazione dei finanziamenti pubblici.

Questo costante confronto tra i membri porta a una selezione finale che tiene conto anche delle opinioni contrastanti e si basa infine su un consenso collettivo; in questo modo, grazie alla diversità di prospettive, la giuria polifonica rappresenta una forma di democrazia culturale. Coinvolgendo attivamente otto voci diverse nel complesso processo decisionale, la giuria aspira con determinazione a garantire una rappresentanza demografica più estesa, all'interno del campo qualificato degli addetti ai lavori.

Tale metodologia, in definitiva, abbraccia una prospettiva più inclusiva nella selezione degli spettacoli, riflettendo meglio l'eterogeneità e la complessità della società teatrale contemporanea. A differenza di molti contesti in cui la direzione artistica è affidata a una sola persona che potenzialmente rimane in carica anche per molti anni, la giuria artistica polifonica formula il proprio giudizio critico a partire dal confronto di diverse opinioni, limitando così la natura intrinsecamente soggettiva del singolo per garantire una prospettiva più diversificata.

3.5 Il programma collaterale di riflessione

Come si è visto, la riflessione appartiene prioritariamente alla natura di Het Theater Festival e risulta evidente anche nel modo di selezionare il proprio programma: il rapporto della giuria è, infatti, una riflessione sullo stato attuale delle cose nel panorama delle arti performative, attentamente soppesate rispetto a criteri come contenuto, forma, rilevanza sociale, diversità e contesto storico.

Tale processo trova il suo naturale prolungamento durante le giornate del festival nel contesto del programma collaterale *Reflectie*. Quest'ultimo stabilisce una relazione trasversale tra il campo teatrale e altri settori quali l'istruzione, l'economia, l'ambiente e la tecnologia e costituisce il momento annuale in cui l'ambito delle *performing arts* fiammingo si ferma e riflette sul proprio presente e futuro.

Questa parte collaterale è una costante del festival, la sua composizione varia di anno in anno, ma sono generalmente ricorrenti dibattiti, workshop, presentazioni di nuovi progetti culturali, happenings, premiazioni e spettacoli amatoriali con un denominatore comune in linea con il

resto del programma. In queste occasioni, l'obiettivo di HTF è promuovere il settore teatrale, sfidarlo e stimolarlo sia articolando dibattiti intorno alle tematiche ritenute più urgenti, sia presentando il lavoro innovativo dei giovani autori.

Nell'ottica di posizionarsi come un festival attento ad analizzare criticamente la realtà in cui si iscrive e ad arricchirla di contenuti, tra le volontà della nuova direzione insediatasi nel 2021, vi è quella di spostare l'attenzione generale proprio sul programma di riflessione che, se prima rivestiva un ruolo marginale rispetto alla rassegna principale, adesso sta diventando sempre più il cuore stesso del festival.

Questo cambiamento è reso possibile dall'intensificarsi della collaborazione strutturale con Kunstenpunt e con le riviste "Rekto:verso" ed "Etcetera". In particolare, con Kunstenpunt – che già fornisce un contributo annuale al programma di riflessione notevole – HTF ha intrapreso un'iniziativa congiunta per internazionalizzare il programma sulla base del successo del progetto pilota di residenza internazionale *Scene Change* del 2022, nato in collaborazione con Edinburgh Fringe Festival, Netherlands Theatre Festival e Battersea Arts Centre (BAC, Londra).⁹⁶

Gli altri appuntamenti immancabili sono lo *State of the Union* e lo *State of the Youth*, strettamente legati l'uno all'altro, l'assegnazione del Premio *Roel Verniers* le due *sectordag* ("giornate del settore").

3.5.1 State of the Union, State of the Youth e Roel Verniers Prize

Ogni anno, la prima giornata si apre con due momenti molto attesi tra gli operatori del settore teatrale e il pubblico più appassionato: i cosiddetti *State of the Union* e *State of the Youth* sono due incontri a porte aperte che si svolgono nel teatro principale della città in questione e in cui pubblico, artisti, studiosi, giornalisti, istituzioni e lavoratori dello spettacolo hanno modo di aggiornarsi rispettivamente sullo stato del settore teatrale in generale e sul quello degli artisti emergenti.

⁹⁶ Il progetto *Scene Change* - anch'esso facente parte di *Reflectie* - mira a fornire a sei artisti l'opportunità di entrare in dialogo su temi artistici e sociali oltre i confini nazionali, per condividere la propria prospettiva all'interno di tre festival di grande richiamo internazionale. Durante l'Horizon Showcase dell'Edinburgh Fringe Festival, al Netherlands Theatre Festival e ad Het Theatre Festival, i sei artisti si riuniscono per tre giorni per presentare le proprie performance, riflettere sui festival, sulle condizioni di lavoro del settore e discutere le tendenze internazionali più attuali. Per ulteriori approfondimenti si veda *Scene Change – International Exchange Programme* www.theaterfestival.be/activiteiten/scene-change-international-exchange-programme/?highlight=scene%20.

Per fare ciò, viene chiesto ad una personalità di spicco di tenere un discorso che possa incoraggiare una riflessione critica sulle condizioni del teatro d'oggi e sui possibili e doverosi cambiamenti da attuare nell'immediato futuro. Dal 2021, quando si è insediata alla direzione generale, Nora Mahammed ha deciso di affidare questo ruolo a persone autorevoli e di grande levatura artistica che però non avessero ancora ottenuto la giusta visibilità, facendo sì che lo *State of the Union* e soprattutto lo *State of the Youth* rappresentassero anche una sorta di trampolino per giovani meritevoli che potessero così dare voce alle proprie perplessità, mettendo in luce le condizioni percepite come problematiche, ma anche avanzando proposte di cambiamento in un settore che troppo spesso risulta imperturbabile rispetto alle istanze esterne. Questo obiettivo è stato perseguito chiaramente durante l'ultima edizione, svoltasi lo scorso 7 settembre 2023 nel principale teatro fiammingo di Bruxelles, il Koninklijk Vlaams Theater (KVS), in cui, per la prima volta, a farsi portavoce dello *State of the Youth* non sono stati artisti o intellettuali, ma due giovani "professionisti dietro le quinte": uno tecnico scenografo e un'operatrice culturale. Gilles Pollak e Lotte Vrancken hanno aperto la discussione offrendo uno spaccato del loro lavoro e mettendo in risalto tutto ciò che il settore rischia di perdere di vista, i punti ciechi che le nuove generazioni stanno cercando di affrontare. In risposta alle accuse di essere pigri, facilmente irritabili e aggressivi, hanno risposto con pazienza, chiedendo alle istituzioni e ai teatri comprensione e tempo, perché i giovani abbiano lo spazio per cercare soluzioni a tutti i problemi che sono emersi negli ultimi anni.⁹⁷

Alla dichiarata volontà di Het TheaterFestival di supportare il lavoro degli artisti emergenti del territorio fornendo loro visibilità e sostegno è particolarmente legato anche l'evento collaterale più importante del festival: l'assegnazione del Premio *Roel Verniers*⁹⁸. Durante questa giornata, otto artisti o piccole compagnie under 30 precedentemente selezionate da una giuria di professionisti hanno modo di raccontare liberamente i propri progetti e di mostrare in anteprima il punto di arrivo della loro ricerca nel modo che ritengono più opportuno, attraverso documentazione, video, o direttamente brevi estratti dello spettacolo stesso. Alla fine della giornata viene decretato il progetto vincitore che il festival decide di supportare attraverso una

⁹⁷ Cfr. Gilles Pollak e Lotte Vrancken, *State of the Youth*, 7 settembre 2023, articolo di Het TheaterFestival, www.theaterfestival.be/state-of-the-youth-gilles-pollak-en-lotte-vrancken/?highlight=Lotte, consultato il 30/11/2023.

⁹⁸ Per partecipare al Premio *Roel Verniers*, viene richiesto ai candidati di presentare il proprio progetto artistico, descrivendo anche la fase dello sviluppo in cui ci si trova e i bisogni pratici ed economici necessari per realizzarlo. Oltre al premio destinato al vincitore, il Festival fornisce a tutti e gli otto i finalisti supporto legale e organizzativo, nonché la possibilità di frequentare gratuitamente workshop tenuti da performers internazionali.

donazione di 10.000 euro da destinare alla produzione dello spettacolo e un posto garantito all'interno della programmazione dell'anno successivo.⁹⁹

3.5.2 Le giornate del settore: tra inclusività e accessibilità

Durante l'edizione 2023, di cui sono stata testimone diretta, sono state dedicate due giornate di riflessioni sullo sviluppo di temi di primaria importanza: il primo dibattito volgeva intorno all'urgenza di creare una rete cosciente all'interno del settore artistico in grado di dialogare con le necessità del pubblico, mentre il secondo era volto a capire come concretizzare, nell'immediato, i dibattiti teorici intorno al tema dell'accessibilità e dell'inclusività del settore.

Un'intera giornata è stata quindi strutturata come un incontro aperto rivolto a tutti i lavoratori dello spettacolo in cui artisti e istituzioni di generazioni e background differenti si sono confrontati sulle proprie esigenze, soffermandosi sulle situazioni in cui, in ambito artistico, si creavano maggiori attriti per cercare di disinnescarle e trovare un punto di incontro.

Un problema che tra i presenti è emerso con consapevolezza è quello a cui, in realtà, è sottoposto comunemente gran parte del settore culturale, ossia la perdita di contatto con la realtà delle persone "comuni". I soggetti hanno constatato che confrontandosi per lo più con colleghi ed esperti del settore – non solo per quanto concerne l'apparato artistico, ma anche per quello organizzativo, produttivo e distributivo – il rischio che si corre è quello di iniziare a parlare una lingua specialistica ed esclusiva, sconosciuta ai più, perdendo quindi di vista il destinatario originale (e fruitore pagante) a cui il proprio lavoro era mirato.

Oltre a questa presa di coscienza, fondamentale anche solo in via teorica, è stata individuata come possibile soluzione collettiva quella di impegnarsi a lavorare in rete. Una rete coesa e ben collegata, all'interno della quale i vari ingranaggi della macchina teatrale possano muoversi in sinergia tra di loro, sarebbe finalizzata a rafforzare le conoscenze reciproche e tenere a mente gli obiettivi comuni in modo da essere facilitati a non perdere la rotta.

In questo quadro di inclusività, HTF riveste un ruolo ben più ampio e duraturo di quello che normalmente ci si aspetta da un festival – che per definizione ha una durata limitata nel tempo

⁹⁹ La vincitrice del *Premio Roel Verniers* dell'edizione brussellese 2023 (e che sarà quindi parte della successiva di Anversa 2024) è stata la venticinquenne palestinese Marah Haj Hussein con lo spettacolo *Language: no broblem*. In questo spettacolo, l'artista tenta di rappresentare spazialmente voci e lingue diverse sotto forma di conversazioni - registrate e autoprodotte in Palestina - che riguardano la lingua stessa. Dando voce all'arabo palestinese, all'ebraico, all'olandese e all'inglese, il progetto esplora il ruolo sociale del linguaggio e le dinamiche di potere implicitamente connesse. Cfr. *Roel Verniers Prijs – Marah Haj*, 16 settembre 2023, articolo di Het TheaterFestival www.theaterfestival.be/roel-verniers-prijs-marah-haj/?highlight=roel, consultato il 4/12/2023.

– perché alimenta il dialogo tra le parti durante tutto l’anno. Il festival porta avanti questa posizione sia all’interno del settore stesso, richiedendo e ottenendo spazi e momenti di confronto tra i vari teatri delle città con cui collabora sia, tra il pubblico e il settore, facendosi portavoce delle necessità del primo (rintracciate durante i progetti partecipativi) e fungendo da cassa di risonanza delle iniziative del secondo.¹⁰⁰

La seconda riflessione sviluppata all’interno del festival del 2023, invece, metteva in luce l’inadeguatezza del settore culturale rispetto ai temi dell’accessibilità e della disabilità.

L’incontro è stato presieduto dalla pluripremiata drammaturga Kaite O’Reilly¹⁰¹, conosciuta a livello internazionale per il suo lavoro pionieristico nel campo della disabilità, che, insieme ad artisti con varie forme di disabilità, ha affrontato questioni fondamentali sul tema.¹⁰²

Alcune delle domande di partenza sono state: “Come si può, come artista o come organizzazione, lavorare sull’accessibilità in modo sostenibile, sia sul posto di lavoro che durante la creazione di una performance? Perché è importante facilitare il lavoro sulla – e della – disabilità? Da dove si può iniziare e cosa comporta?”.

A queste domande cruciali i relatori hanno cercato di rispondere praticamente. Una sessione della giornata è stata infatti incentrata sulla condivisione di materiale informativo utile ad acquisire informazioni su opzioni di finanziamento e strategie per rendere la propria organizzazione o attività culturale più accessibile.

L’incontro ha, inoltre, analizzato pubblicamente i dati del rapporto di *Time to Act*¹⁰³, il primo studio internazionale a evidenziare come coloro che lavorano nel campo delle arti performative

¹⁰⁰ Possiamo prendere ad esempio il fatto che, durante l’autunno 2023, Het Theater Festival ha rivestito un ruolo cruciale come mediatore tra le istituzioni culturali e il gruppo di artisti e operatori spontaneamente aggregatosi sotto il nome di *Artists4Palestine Belgium* dopo che quest’ultimo ha dato vita ad una serie di manifestazioni e occupazioni in risposta al silenzio delle istituzioni culturali rispetto al massacro del popolo palestinese intensificatosi esponenzialmente dopo lo scorso 7 ottobre. Il 14 e 15 novembre, durante l’occupazione del KVS, grazie all’intervento di HTF in collaborazione con *Artists4Palestine* e lo stesso Teatro, è stata indetta una sessione plenaria con più di ottanta operatori teatrali tra artisti e dipendenti di grandi istituzioni artistiche per discutere del ruolo politico del settore artistico e cercare di trovare una possibile soluzione al divario attualmente molto profondo tra le posizioni delle istituzioni teatrali e quelle delle singole persone che vi lavorano ogni giorno.

Un riassunto dei punti affrontati durante l’occupazione è disponibile in *Artists4Palestine*, 17 novembre 2023, *Artists4Palestine Belgium roept de kunst en cultuursector op tot actie*, Rektoverso, www.rektoverso.be/artikel/artists-4-palestine-belgium-roept-de-kunst-en-cultuursector-op-tot-actie, consultato l’8/12/2023.

¹⁰¹ Cfr. <https://kaiteoreilly.com/>

¹⁰² Parte del programma può essere consultato presso l’archivio online di Het Theater Festival, *Sectordag: Crippling the Space*, www.theaterfestival.be/activiteiten/sectordag-cripping-the-space/?highlight=access, consultato l’8/12/2023.

¹⁰³ *Time to Act* è stato commissionato dal British Council all’interno del contesto di Europe Beyond Access, il progetto di Arti e Disabilità più grande al mondo. Co-fondato dal programma Creative Europe dell’Unione Europea, Europe Beyond Access sostiene artisti con disabilità nel settore del teatro contemporaneo e della danza. I partner principali del progetto sono il British Council, l’Holland Dance Festival (Paesi Bassi), Kampnagel (Germania), Onassis Stegi (Grecia), Oriente Occidente (Italia), Per.Art (Serbia) e Skånes Dansteater (Svezia).

in Europa non possedano le conoscenze e l'esperienza necessarie per garantire un equo accesso al settore culturale ad artisti, professionisti dello spettacolo e audience con disabilità. Il rapporto di *Time to Act*¹⁰⁴ pubblicato a novembre 2021 si basa su un sondaggio su larga scala che ha coinvolto 42 paesi (tra cui l'Italia) ed esplora le barriere che impediscono ai professionisti culturali di conoscere e presentare lavori di artisti con disabilità. La ricerca identifica dei vuoti di conoscenza e chiede apertamente agli interlocutori di individuare a chi appartenga la responsabilità di attivarsi per garantire un accesso equo.

Il sondaggio riflette un contrasto significativo tra le aspettative degli interlocutori riguardo alle fonti di informazione sull'accessibilità e la realtà delle fonti effettivamente utilizzate. I professionisti culturali che hanno risposto al sondaggio ritengono infatti che dovrebbero essere i consigli nazionali per le arti e i ministeri della cultura a guidare gli sforzi per colmare le lacune sull'accessibilità. Tuttavia, ciò che emerge nella pratica è l'utilizzo degli stessi artisti con disabilità come fonti informali di consigli, raramente offrendo loro la giusta retribuzione per il prezioso servizio svolto.

La riflessione collettiva durante la giornata si è conclusa trovando, ancora una volta, nell'approccio internazionale alla condivisione della conoscenza, una chiave di volta per garantire il giusto tipo di informazione e porre l'inclusione universale e l'accessibilità al centro del lavoro delle organizzazioni e delle istituzioni artistiche.

Nell'agenda futura di HTF, l'accessibilità riveste un punto di massimo interesse e l'obiettivo principale è quello di diventare totalmente accessibile a tutte le forme di disabilità entro il prossimo triennio. Questa particolare attenzione è documentata per esempio dall'adesione, insieme a Kunstenfestivaldesarts e Plazey Festival, al programma *HandiKNAP*, che mira a sensibilizzare le organizzazioni, spronandole a proporre un'offerta sempre più inclusiva.¹⁰⁵

Grazie alla collaborazione con un gruppo di persone con disabilità che, in questo caso, vengono invitate ad assistere agli spettacoli durante i tre festival, HTF riceve consigli generici in fase di preproduzione e specifiche recensioni relative ai singoli spettacoli che condivide poi con le altre organizzazioni in modo da migliorarsi collettivamente in termini di accessibilità, sia in fase di

¹⁰⁴ Yohann Floch e Jordi Baltà Portolés, *Time to Act, How lack of knowledge in the cultural sector creates barriers for disabled artists and audiences*, commissioned by the British Council, 2021, on-the-move.org/sites/default/files/library/2021-12/OTM_time-to-act_2021_12.pdf.

¹⁰⁵ *HandiKNAP* è un progetto di *Groep INTRO*, organizzazione che propone un'offerta di tempo libero inclusiva per e da parte di persone con disabilità attraverso la creazione di collegamenti tra domanda e offerta all'interno del terzo settore. Il progetto è costituito da un gruppo di esperti e disabili che si impegnano a sensibilizzare specialmente i bambini e i supervisori delle organizzazioni culturali di Bruxelles riguardo alle loro disabilità, offrendo supporto su misura e corsi di formazione.

organizzazione durante la selezione degli spettacoli, che in fase di produzione attrezzandosi adeguatamente.

Ritengo utile riportare alcuni dei consigli che sono stati forniti dal coordinatore (non vedente) del progetto *HandiKNAP*¹⁰⁶:

- La presenza di gradini dovrebbe essere chiaramente segnalata con colori e rilievi per evitare incidenti.
- Sul sito web, fornire dettagli sul numero di gradini e immagini per consentire alle persone di valutare autonomamente la loro capacità di affrontarli.
- Preferire superfici solide alle erbose, considerando le difficoltà di chi ha problemi di equilibrio.
- Utilizzare una segnaletica chiara per guidare le persone in modo intuitivo.
- Offrire la possibilità di segnalare in fase di acquisto l'esigenza di essere accompagnati in sala, riducendo così le barriere all'ingresso.
- Promuovere l'impiego di sottotitoli piuttosto che l'utilizzo di interpreti estranei al processo creativo, al fine di assicurare una comprensione ottimale.
- Sottolineare l'importanza di una comunicazione chiara, poiché ciò che rende un luogo accessibile per una persona potrebbe renderlo inaccessibile per un'altra.
- Assicurarsi che il luogo sia facilmente accessibile con i mezzi pubblici, preferibilmente con una fermata proprio di fronte.
- Fornire istruzioni dettagliate su come raggiungere il luogo, anche attraverso video illustrativi dei diversi percorsi.
- Impegnarsi a rendere il sito web altamente accessibile, prendendo ispirazione da standard governativi che richiedono la massima accessibilità.

I feedback successivi, riguardo all'accessibilità dei singoli spettacoli, sono particolarmente utili perché permettono un'analisi comparativa con i consigli preventivi; di seguito ne riporto due che hanno messo in luce alcuni errori commessi e successi ottenuti.

Rispetto allo spettacolo *Een leuk avondje uit* di Jetse Batelaan in coproduzione con *hetpaleis*, *Theater Artemis* e *Het Zuidelijk Toneel*:

È stato fantastico che ci sia stato permesso di prendere posto nell'auditorium subito dopo il tour guidato. Questo ci ha risparmiato tutta una serie di deviazioni e un difficile ritorno.

La strada per il palco era molto stretta, con molte scale che salivano e scendevano, cavi sul pavimento e sospesi in aria, non evidenti per guidare qualcuno. Per Félix è stato difficile.

Erano presenti molti suoni nella performance. Anche suoni le cui azioni non sono sempre state visibili sul palco. Per una persona non vedente, questo può essere fonte di confusione. Non si sa cosa gli altri spettatori vedano o non vedano. Inoltre, alcuni suoni non sono facili da collocare poiché alcune cose accadono quando non c'è parlato. L'audiodescrizione sarebbe una grande risorsa in questo caso. Oppure, ad esempio, qualcuno che sussurra e dà un contesto alle azioni.

¹⁰⁶ *Feedback Handiknappers Theaterfestival*, archivio digitale di HTF.

È stato bello che alla fine si percepisse il caos: l'atmosfera è diventata molto chiara anche se non si vede nulla (a causa dei clacson e delle grida) e si è percepita come un'apocalisse.¹⁰⁷

Per quanto riguarda lo spettacolo *De uitnodiging* di Laura van Dolron:

Per alcuni, lo spettacolo è durato troppo a lungo. Due ore sono molto intense. Bisogna essere in grado di ascoltare in modo molto concentrato, il che è difficile per le persone con ADHD, ASD, ecc. Una pausa potrebbe aiutare.

Il fatto che il tema dello spettacolo fosse semplice e quindi l'audiodescrizione non fosse necessaria è stato un bel vantaggio.

Lies ha dovuto chiedere a un membro dello staff di poter prendere l'ascensore perché ha visto che era troppo difficile per Marie-Felis prendere le scale. Tra la folla, inoltre, non era così scontato potersi rivolgere a chiunque per questo.

Il fatto che ci fossero molte scale prima di raggiungere la reception è stato un grosso ostacolo.

La strada per il teatro stesso è molto accessibile, ben servita dai mezzi pubblici, ma una volta entrati nel teatro inizia a diventare problematico. Come si fa a entrare in questo posto con una sedia a rotelle? Per chi non lo sa, la cosa non è chiara. Si dovrebbe già sapere che poi si deve passare per l'ascensore dei tecnici, ma non sembra davvero inclusivo... Tutti dovrebbero essere in grado di arrivare da qualche parte attraverso lo stesso percorso. Anche il fatto che poi si debba andare a chiedere a un membro del personale di essere guidati è una barriera. È molto demotivante doverlo richiedere.

Anche la sala stessa non sembra accessibile alle sedie a rotelle (solo tramite l'altro ascensore). Quindi bisogna venire con un accompagnatore e non si può andare a teatro in modo indipendente se si è in sedia a rotelle.

Suggeriamo di prevedere un auditorium accessibile. Se si prevedesse di ristrutturare il teatro, un ascensore più inclusivo e delle poltrone più comode dovrebbero essere prese in considerazione (potrebbe essere preso a modello il teatro *Kinopolis* di Leuven, dove c'è una sala in cui le persone in sedia a rotelle possono sedersi insieme ad altri amici non in sedia a rotelle).

Suggerimenti: installare pittogrammi o linee tattili, suggerire l'uso dell'ascensore, creare un percorso con piastrelle speciali come sui marciapiedi.¹⁰⁸

Non avendo una propria sede stabile, HTF cerca di rendere concrete queste segnalazioni attraverso la collaborazione con i teatri con cui collabora, cercando di selezionare luoghi dove sia garantito l'accesso alle sedie a rotelle sia dall'ingresso principale, che da quello laterale, creando video *ad hoc* che simulano il percorso tra una location e l'altra con l'ausilio di

¹⁰⁷ La recensione dello spettacolo *Een leuk avondje uit* in scena al Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) il 9 e 10 settembre 2023 è dello stesso coordinatore del progetto *HandiKNAP*. La traduzione dall'olandese all'inglese mi è stata fornita dalla direttrice di HTF.

¹⁰⁸ *Ibidem*. La recensione di *De uitnodiging*, in scena al BRONKS Theater il 12 e 13 settembre 2023 è un insieme dei riscontri di cinque persone con differenti disabilità, Rashed, Yorick, Marie-Félicis, Emilie e Lies. Non si riferiscono alla stessa replica, per cui le esperienze risultano differenti oltre che per le specifiche esigenze, anche perché provenienti da diverse messe in scena.

audiodescrizioni e attrezzandosi adeguatamente attraverso una segnaletica chiara all'interno dei propri spazi.

Per le persone che desiderano una guida, HTF mette a disposizione questo servizio, e, comunicandolo in anticipo, garantisce che una persona dell'organizzazione sia presente sul luogo per guidare lo spettatore all'interno della sala, dove, ben riconoscibile, rimane a disposizione anche per fare uscire e rientrare le persone, qualora lo spettacolo risultasse troppo impegnativo, senza però doverlo abbandonare definitivamente.

I sottotitoli e la comunicazione multilingue (olandese, francese e inglese) assicurano inoltre che lo spettacolo possa essere seguito da quante più persone possibile.

Tra gli obiettivi della prossima edizione – per i quali sono stati richiesti nuovi finanziamenti – vi sono quello di creare una stanza “silenziosa” in cui riposarsi e decomprimere la pressione che può crearsi a causa della frenesia del festival e quello di includere all'interno della selezione due "spettacoli rilassati" in cui l'ambiente e l'atmosfera possano mettere il pubblico a proprio agio grazie a particolari adattamenti tecnici che assicurino un utilizzo moderato del volume del suono e degli effetti di luce.

Le giornate del settore sono quindi state quest'anno un'occasione per osservare come *Het Theater Festival* ha fatto della condivisione di conoscenze, della riflessione critica, della ricerca partecipativa e dell'implementazione di cambiamenti nella pratica dell'accessibilità, i suoi cavalli di battaglia, assumendo così un ruolo pionieristico in termini di multivisione e inclusione di fondamentale importanza per il futuro delle arti dello spettacolo.

3.6 La “giuria di quartiere”: un programma partecipativo

Un ulteriore progetto che avvicina Het Theater Festival all’obiettivo di diventare sempre più inclusivo e che ne sottolinea l’attenzione sociale è l’attivazione del progetto partecipativo della *WijkJury*.

WijkJury (dall’olandese *Wijk* - distretto/quartiere e *Jury* - giuria) è il termine con cui viene definita la giuria di quartiere, ossia il nuovo e sperimentale progetto lanciato nel 2023 da HTF in collaborazione con l’organizzazione olandese Female Economy, con cui il festival punta a rinnovare il legame con la cittadinanza attraverso l’inclusione diretta della stessa nella programmazione della proposta culturale.

Il progetto della giuria di quartiere è un’iniziativa partecipativa che coinvolge attivamente gli abitanti di Gent, Anversa e Bruxelles sia nella selezione degli spettacoli che verranno presentati durante le future edizioni di HTF, sia nell’engagement di un nuovo pubblico, che si pensa essi possano includere attraverso la condivisione delle iniziative con cui entrano in contatto e invitando possibili nuovi fruitori a prendere parte allo spettacolo selezionato.

Per ognuna delle tre città che ospitano il festival, il progetto prevede la partecipazione dai nove ai dodici cittadini residenti nei diversi quartieri delle città, di età, genere, background culturale e livello di scolarizzazione quanto più possibile vari, che abbiano avuto poco o nessun contatto precedente con il teatro, ma che siano incuriositi a scoprire l’offerta performativa della propria città¹⁰⁹.

La *WijkJury* di Het Theater Festival nasce come una prova su base triennale: la prima selezione della giuria verrà presentata pubblicamente durante l’Het TheaterFestival di Anversa 2024, la seconda avrà luogo durante l’edizione 2025 di Gent e l’ultima durante quella 2026 di Bruxelles, in questo modo verrà garantita la presenza di uno spettacolo selezionato dalla giuria di quartiere in ogni città.¹¹⁰

Il progetto è annuale, inizia infatti nel mese di luglio, quando la giuria di quartiere si riunisce per la prima volta per elaborare il proprio programma e termina a maggio dell’anno successivo, con l’allentarsi della stagione teatrale. I giurati sono invitati a scegliere almeno uno spettacolo al mese (da settembre a maggio compresi) che andranno poi a vedere in gruppo in ognuna delle sedi che hanno aderito al progetto. Insieme visitano quindi almeno sei teatri della città, partecipando ad almeno dieci spettacoli, per poi selezionare quello che hanno preferito e che

¹⁰⁹ Si vedano a questo proposito le tabelle riguardanti i dati anagrafici dei giurati riportate in appendice a p.I.

¹¹⁰ Seppure in un contesto differente da quello del festival, anche la selezione delle giurie delle due città in cui esso non si svolge (per esempio Gent e Bruxelles nel 2024) verrà presentata in uno dei teatri partner delle rispettive città, in modo da garantire ad ogni giuria il giusto riconoscimento per il lavoro svolto.

entrerà di diritto nel programma dell'anno successivo insieme alla selezione della giuria professionale.

La prospettiva con cui HTF ha attivato questo progetto è quella di relazionarsi ad un potenziale nuovo pubblico per mettere in una prospettiva nuova la propria programmazione tramite il coinvolgimento attivo e il dialogo proprio con la fascia di popolazione che normalmente il teatro non riesce ad intercettare. La giuria è infatti composta da persone che spesso vengono da contesti difficili o non parlano l'olandese come prima lingua e pertanto non considerano l'ambiente teatrale accessibile.

Trattandosi di un progetto lungo e delicato, le giurie di quartiere vengono guidate e coordinate da tre leader (*WijkBuddy's* - amico/leader di quartiere) precedentemente selezionati attraverso un bando pubblicato da HTF circa tre mesi prima dell'inizio. Per soddisfare i criteri di selezione, viene richiesto loro di essere residenti nella città per cui ci si è candidati, in modo da avere una conoscenza approfondita della zona e garantire una rappresentanza autentica e significativa¹¹¹. Il compito primario del "leader di quartiere" è quello di ricercare i partecipanti assicurando una rappresentazione equa, coinvolgendo persone provenienti da tutti i quartieri della città che possano formare un gruppo quanto più possibile eterogeneo. Successivamente deve motivarne la partecipazione, raccoglierne i feedback e incentivarne la curiosità durante tutto l'anno. In breve, i *WijkBuddy's* supportano e mediano, garantendo una giuria rappresentativa e contribuendo a diffondere un senso di appartenenza nella comunità. Questa figura è essenziale anche per guidare il processo decisionale e garantire che tutti i membri riconoscano l'importanza del proprio ruolo e le responsabilità assegnate. Decide inoltre, insieme ai giurati, gli spettacoli a cui assistere a partire da una lista mensile fornita dai singoli teatri partner, fungendo quindi da ponte tra la comunità, le istituzioni teatrali e gli organizzatori del festival. Prima della visione degli spettacoli, ogni teatro provvede a fornire la cena e un tour guidato degli spazi: dal laboratorio di falegnameria, alle quinte e ai camerini, passando per le sale e la sartoria attraverso i passaggi generalmente vietati al pubblico, i giurati possono avere una visione generale del retroscena di tutta la macchina teatrale e magari qualche curiosità sulla storia del luogo. Al termine, invece, vengono loro proposti incontri drammaturgici e colloqui con gli autori e gli attori, in modo che, ancora a caldo, possano dare voce alle proprie riflessioni. In queste discussioni si cerca di creare lo spazio per lo sviluppo di un vocabolario più specifico

¹¹¹ Per approfondire il ruolo dei *WijkBuddy's* si veda l'intervista in Appendice, p.74.

utile ad articolare un giudizio personale e a stimolare la condivisione dei propri entusiasmi e delle possibili perplessità rispetto a ciò a cui si è assistito.

Tra un appuntamento e l'altro, il *WijkBuddy's* chiede ai membri della giuria di quartiere di recensire in forma scritta lo spettacolo così da avere un piccolo archivio utile per rielaborare i giudizi alla fine del progetto, quando dovranno scegliere lo spettacolo da presentare all'organizzazione del festival perché venga inserito nel programma.

In fase finale, il risultato sperato è quello di aver avvicinato dai trenta ai trentasei cittadini al teatro, avendo eliminato in loro il timore che fosse qualcosa di inaccessibile, di difficile comprensione e destinato unicamente al ceto intellettuale e ricco a cui non appartengono.

Attraverso i momenti conviviali precedenti allo spettacolo, quindi durante la cena e il tour, si cercano di stemperare l'eventuale soggezione e la diffidenza che si possono percepire varcando la soglia di un luogo troppo spesso caricato di un'aura di sacralità intimidatoria, provando, invece, a far sentire i giurati attesi e benvenuti in modo che sia per loro possibile sentirsi parte di un gruppo e di un luogo.

In sintesi, si cerca di rompere la barriera culturale che si erge attualmente tra gran parte della cittadinanza e il settore teatrale, responsabile per questo, di un'offerta piuttosto unilaterale. Lo scopo è quello di fornire l'occasione ai partecipanti di cogliere almeno in parte l'essenza dell'esperienza teatrale e innescare un processo di interessamento e curiosità tale da spingerli a tornare a teatro autonomamente anche oltre il termine del progetto.

Ulteriori propositi che si vogliono raggiungere sono quelli di far sentire i giurati parte integrante del festival, far sì che ritengano il loro lavoro di selezione fondamentale e che ne siano fieri, al punto da volerlo condividere con gli abitanti dei rispettivi quartieri. Si pensa che essi possano coinvolgere i propri amici e famigliari invitandoli a partecipare allo spettacolo scelto, ottenendo così la spontanea estensione del progetto ad una comunità di interlocutori ben più ampia di quella originale e un riscontro ancora più interessante ed utile.¹¹²

Se entrambi gli obiettivi primari verranno soddisfatti, sia il festival che i teatri aderenti otterranno una prospettiva fresca sulla programmazione e una maggiore diversificazione intersezionale dei propri fruitori.

¹¹² Female Economy attesta la generale tendenza dei teatri aderenti ad incoraggiare le giurie e le ex giurie a portare con sé persone normalmente estranee al teatro attraverso voucher e biglietti ridotti per entrambi. La forma e la misura in cui i teatri vogliono continuare a impegnarsi con le ex giurie di quartiere sono però determinate e organizzate autonomamente.

L'origine del progetto della *WijkJury* proviene dal festival gemello dei Paesi Bassi, il Nederlands TheaterFestival che, anch'esso in collaborazione con il collettivo Female Economy, lo ha istituito per la prima volta nel 2011 durante l'edizione di Amsterdam.¹¹³

La struttura del NTF è la medesima, per cui anche la giuria di quartiere olandese segue l'andamento nomadico del festival, che in questo caso non ha una rotazione triennale, ma si è radicato praticamente in tutte le città del Paese. Al progetto pilota di Amsterdam, è seguito quello di Utrecht (2015), L'Aia (2017), Purmerend (2018), quelli di Enschede, Schiedam, Amersfoort, Breda (2021), Maastricht e Deventer (2022) e nell'ultimo anno Alphen sul Reno Assen, Rotterdam e Veenendaal (2023). Nei Paesi Bassi, il progetto ha ottenuto un tale successo che sono stati avviati anche ulteriori "sotto progetti" che operano secondo le stesse modalità, ma sono rivolti a specifici generi : nel 2021 è nato *il Neighbourhood Jury Music* che esplora il mondo della musica ad Amsterdam e negli scorsi tre anni hanno visto la luce quattro giurie giovanili, composte da residenti dai dodici ai diciotto anni che esplorano per la prima volta il mondo dello spettacolo, offrendo il proprio sguardo ai teatri di Purmerend (2021), Alphen sul Reno (2023), L'Aia (2023) e Schiedam (2023).

Rispetto alla tangibilità delle conseguenze del progetto riporto le parole di Robin Tinkhof, attuale coordinatrice nazionale del progetto della *WijkJury* nei Paesi Bassi, che ho intervistato io stessa:

Oggi ci sono ventidue *WijkJury* tra Paesi Bassi e Belgio. A volte l'iniziativa di istituire la giuria nella propria città è venuta da un "leader di quartiere" e a volte l'iniziativa è nata da un teatro. Poiché siamo cresciuti così tanto negli ultimi due anni, siamo molto impegnati a capire come fornire assistenza ai membri della Giuria di Quartiere. In linea di principio essi partecipano per una stagione e quello che notiamo è che i membri hanno ancora difficoltà a trovare la strada per il teatro negli anni successivi. O almeno, la strada non è difficile, ma la scelta di andare o le ragioni finanziarie spesso giocano un ruolo importante. Vediamo che i membri della giuria si tengono in contatto tra loro e quando organizziamo una serata per gli ex membri, l'affluenza è spesso notevole. Questo ci dice che a chi ha partecipato al progetto piace ancora vedersi e andare a teatro. Abbiamo notato anche che portano altre persone della loro rete. Quindi, da questo punto di vista, ci sono sicuramente delle conseguenze tangibili e per noi insistere per ottenere risultati ancora migliori rimane un punto focale per la prossima stagione.

Per esempio, vogliamo chiedere ai teatri se possono offrire ai vecchi membri un carnet scontato o se il "leader di quartiere" condividendo con loro il programma della stagione in corso, riesce

¹¹³ Female economy è un collettivo teatrale che crea spettacoli e progetti che connettono il teatro ai quartieri cittadini finalizzati all'inclusione, in particolare, di persone sole, migranti, senzatetto, persone transgender e malati di Alzheimer. Nel 2011 Adelheid Roosen ha presieduto la giuria professionale del *Netherlands Theatre Festival*. Il suo primo atto è stato quello di istituire la *WijkJury* come espressione del suo impegno nei confronti dei quartieri della città e da allora è stata seguita e inserita annualmente nella programmazione e nelle attività dello *Stadsschouwburg* e del *Theater Bellevue* di Amsterdam e via via negli altri teatri del Paese. Oggi il collettivo è partner di progetto sia di NTF che di HTF e ne segue l'andamento tramite incontri e monitoraggi periodici, in modo da poter offrire eventuale supporto in ogni momento. Cfr femaleeconomy.nl.

a incorporarli alla nuova giuria. Stiamo ancora facendo un po' di brainstorming, ma riteniamo che ci siano i presupposti perché possano approdare a teatro in autonomia.¹¹⁴

Per semplicità possiamo dividere il progetto della *WijkJury* di HTF in tre fasi: una prima fase di preparazione, una seconda di attuazione e una terza fase conclusiva.

La fase di preparazione dell'edizione 2023, iniziata nel maggio 2022, prevede la definizione e la realizzazione delle interviste di presentazione del programma con i partner del progetto, ovvero i teatri e i centri culturali coinvolti nelle varie città, nonché Female Economy. In questa fase viene anche pubblicato il bando per la ricerca e la successiva selezione dei responsabili delle tre giurie di quartiere, seguito dal lancio della campagna promozionale.

Stando al report conclusivo stilato da HTF, tutti i teatri e i centri culturali con cui il festival si è confrontato in questa fase hanno aderito con entusiasmo, rivelandosi disponibili a partecipare agli incontri strategici per definire ruoli, responsabilità e piani d'azione.

La fase di attuazione va da settembre 2023 a maggio 2024. Il 15 settembre, durante lo svolgimento del festival, le tre giurie si sono riunite per la prima volta al KVS di Bruxelles, incontrando gli organizzatori e i vari partner che hanno condiviso le informazioni riguardanti la propria programmazione annuale e pianificando insieme ai “leader di quartiere” i primi appuntamenti. Durante i nove mesi di questa fase le giurie di quartiere assistono e giudicano una decina di spettacoli, selezionano il migliore e si incontrano alla fine di maggio 2024 per condividere la propria scelta con le altre due giurie e la direzione del festival e per discutere insieme anche le modalità e i canali con cui ne verrà annunciato. In questa fase vengono anche tenuti circa tre incontri drammaturgici volti ad arricchire ulteriormente l’esperienza dei giurati attraverso specifiche lezioni. Nel ruolo di co-coordinatrice, insieme al “leader di quartiere” Kamal Kaosara, del progetto della *WijkJury* di Bruxelles, ho io stessa potuto partecipare attivamente e ho tenuto due di questi incontri, il primo dei quali si è svolto a dicembre 2023 sotto forma di lezione introduttiva alla storia del teatro.

La fase conclusiva è quella prevista al termine del triennio, quando l’intero progetto verrà valutato e in base ai risultati ottenuti, sarà riconfermato o rivalutato.

Si ritiene che la durata triennale consenta di sviluppare in modo sostenibile il progetto, che in questo modo vede nascere nove differenti giurie, tre generazioni per ogni città, per un totale di circa un centinaio di partecipanti coinvolti, creando così una rete più ampia e facilitando lo scambio di esperienze tra gruppi diversi. Lo sviluppo annuale del programma di ogni giuria,

¹¹⁴ L'intervista si è svolta in via telematica il 17/12/2023.

allo stesso tempo, sembra rappresentare la durata ideale perché il singolo progetto possa evolversi in maniera adeguata e raggiungere gli obiettivi preposti.

Il bilancio complessivo del primo anno del progetto ammonta attualmente a 66.111 euro, cifra entro cui sono inclusi vari elementi, tra cui il compenso dei *WijkBuddy's* (che sono pagati 250 euro al giorno, per un totale di 6.250 euro ciascuno, calcolato su 25 giorni di lavoro stimati), il costo dei biglietti per tutti gli spettacoli a cui le giurie hanno partecipato nel corso dell'anno, i rinfreschi forniti dai teatri, le spese di comunicazione, ma anche i costi ipotizzati per i tre possibili spettacoli selezionati e i costi vivi sostenuti dai membri della giuria. Questi ultimi includono il rimborso dei mezzi di trasporto utilizzati per raggiungere le sedi degli eventi e l'eventuale servizio di assistenza per bambini, anziani o persone con disabilità, disposto per agevolare la partecipazione agli incontri, qualora venisse richiesto.

I partner del progetto contribuiscono complessivamente con 27.000 euro, mentre HTF apporta un finanziamento di 5.040 euro. Dalla vendita dei biglietti dei tre spettacoli si prevede un incasso di circa 1.000 euro, cifra relativamente modesta che deriva dalla scelta del festival di utilizzare la formula "pay what you can", con la quale si vuole rendere gli spettacoli accessibili alla rete dei membri della giuria, consentendo quindi anche un simbolico pagamento di 1 euro per il singolo biglietto. Al momento, per sostenere la realizzazione del progetto, HTF ha presentato una richiesta di finanziamento pari a 35.958 euro tramite un bando del dipartimento della cultura delle Fiandre e di Bruxelles.¹¹⁵

3.5.1 Una prima riflessione

Dalla combinazione tra la mia esperienza e i dati ottenuti in risposta al questionario che ho rivolto a tutti i membri delle giurie¹¹⁶, ho desunto che, per coinvolgere nel progetto i cittadini meno avvezzi al teatro, i coordinatori delle giurie hanno individuato tre principali gruppi di riferimento.

A titolo illustrativo, riporto di seguito la tabella che presenta i dettagli anagrafici riguardanti la giuria di Gent, mentre le informazioni relative alle altre due giurie sono fornite in appendice.

¹¹⁵ Dati inediti ricavati dal bilancio di HTF, messo a mia disposizione dalla direttrice Nora Mahammed.

¹¹⁶ Ho riportato in appendice il questionario e ne ho riportato e analizzato i risultati in questo paragrafo. Cfr. p. 77.

Nome	Cognome	Età	Genere	Quartiere	Paese d'origine
Andy	Buyst	40	M	Sluizeken-Tolhuis-Ham	Belgio
Beste	Çakır	32	F	Binnenstad	Turchia
Cretienna	Sweep	23	F	Ekkergem	Belgio
Dario	Rens	29	NB	Macharius	Belgio
Freddy	Mistiaen	74	M	Marinkie	Belgio
Hilde	Vermeir	57	F	Rabot	Belgio
Laith	Aljarf	18	NB	Sint-Amandsberg	Palestina
Jenny	Lemaire	72	F	Gent-Station Zuid	Belgio
Sevginar	Mollahasan	49	F	Rooigem	Bulgaria
Sylvester	Darko	20	M	Gent-Station Noord	Belgio
Tarik	Safak	23	M	Ledeberg	Turchia

Figura 3.1 I dati anagrafici della *WijkJury* di Gent. Fonte propria.

Il primo gruppo a cui si sono rivolti è quello delle minoranze etniche e linguistiche: in tutte le città, molti partecipanti non parlano olandese come prima lingua (che seppur tradotto con l'ausilio dei sottotitoli, rimane la lingua della stragrande maggioranza degli spettacoli delle Fiandre), mentre non è raro che siano accomunati da altre lingue minoritarie.¹¹⁷

Il secondo gruppo intercettato è quello degli abitanti più giovani, dai 19 ai 30 anni, che non hanno ancora instaurato un legame duraturo con il teatro, mentre il terzo è quello della popolazione più anziana, formata per lo più da persone sole che hanno difficoltà a trovare qualcuno con cui andare agli spettacoli.

Dall'analisi del questionario rivolto ai 27 partecipanti totali sulle tre città¹¹⁸, emerge che circa il 30% dei soggetti rispondenti afferma di non essere mai stato a teatro prima e, a proposito, posso affermare di aver riscontrato durante i primi appuntamenti a teatro con la *WijkJury* di Bruxelles una certa difficoltà a familiarizzare con le regole implicite dello stare a teatro. Tra questi, una minoranza non aveva ben chiaro come comportarsi ed è stato necessario ribadire che non era consentito parlare e utilizzare i cellulari durante lo spettacolo, ma in un certo senso, ritengo che

¹¹⁷ A proposito è stato interessante notare come una lingua ritenuta minoritaria come l'arabo in Europa, si sia dimostrata la principale lingua comune, seppur con variazioni dialettali significative, di buona parte dei partecipanti della *WijkJury* di Bruxelles. Si veda a proposito la tabella 3.3 dell'appendice.

¹¹⁸ Le informazioni desunte dal questionario si riferiscono alle risposte fornite da 22 partecipanti. La percentuale di risposte rispetto al totale dei 27 giurati è dunque superiore all'80%.

sia un dato interessante nell'ottica in cui ci costringe a ridimensionare il nostro punto di vista. Da persone abituate a frequentare il teatro fin da piccoli risulta incomprensibile un atteggiamento del genere negli adulti, ma se si pensa che qualcuno possa essere alla propria prima esperienza in sala, si può facilmente comprendere come anche questo faccia parte di un retroterra culturale, di cui tenere conto nel momento in cui si vuole lavorare per fornire a tutti gli strumenti necessari per rendere inclusiva l'esperienza. Dopo aver chiarito le norme comportamentali basilari e la ragione per cui devono essere rispettate, si è osservato un significativo miglioramento di tali atteggiamenti già durante il successivo appuntamento.

Il gruppo dopo quattro mesi di lavoro è notevolmente più solido, ama confrontarsi al termine dello spettacolo e le domande che vengono poste agli attori denotano grande interesse e una consapevolezza maggiore. Un altro punto particolarmente positivo è la curiosità che si è innescata nei giurati fin da subito rispetto ai meccanismi dietro alla realizzazione degli spettacoli; durante i tour guidati sono affascinati e non lasciano spazio alla timidezza, esprimendo tutti particolare apprezzamento per questa fase introduttiva.

Ritengo, pertanto, che sia molto importante implementare questo processo di accoglienza propedeutico allo spettacolo anche durante i prossimi anni, soprattutto alla luce del fatto che tra coloro che erano già stati a teatro prima dell'avvio del progetto, l'80 % ha dichiarato nel questionario di non avere però mai frequentato nessuno dei teatri partner del progetto della loro città.

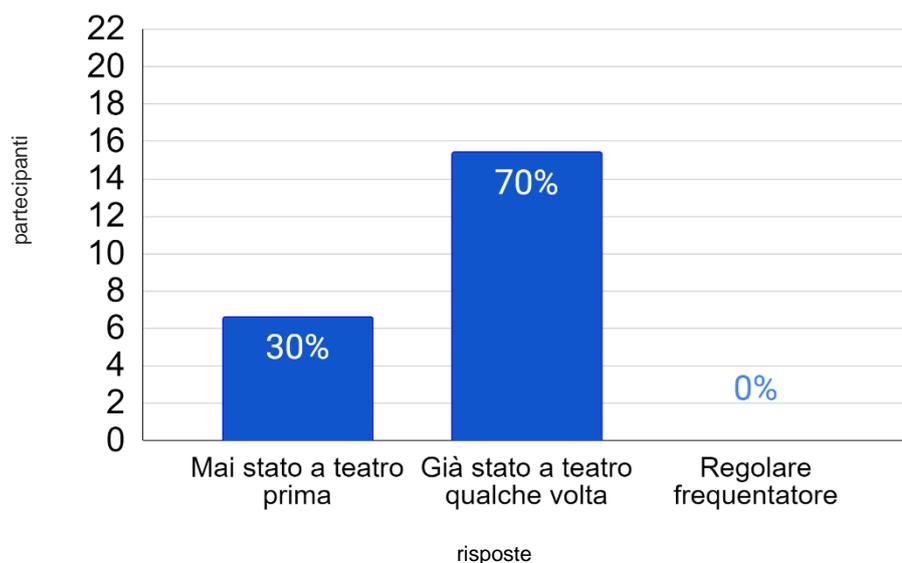


Figura 3.2 L'affluenza teatrale generica da parte dei membri delle tre giurie. Fonte propria.

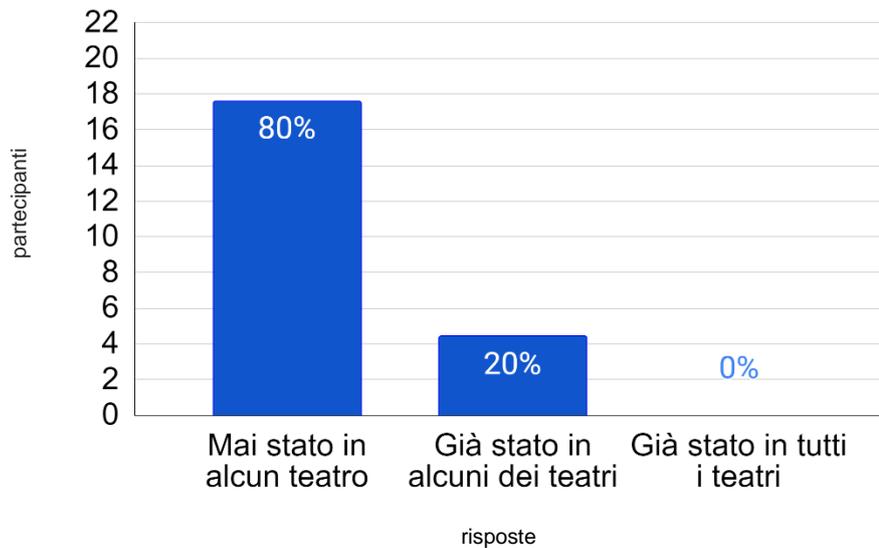


Figura 3.3 L'affluenza ai teatri partner della propria città da parte delle tre giurie. Fonte propria.

Quasi tutti i partecipanti hanno idee molto chiare su quella che è la propria concezione di “arte” e dalla domanda posta nel questionario in appendice “Art is something different for everyone. What is art for you?” emerge che per la totalità degli intervistati la tradizione dietro ad uno spettacolo e l'autorevolezza del luogo in cui viene rappresentato non sono ritenuti in alcun modo fondamentali. Gli aspetti che invece sono stati maggiormente segnalati come gli ostacoli più significativi del recarsi a teatro sono di natura economica, ma anche legati alla rapidità con cui i biglietti vengono esauriti e alla difficoltà di conciliare la partecipazione agli spettacoli con gli impegni familiari e lavorativi.

In linea di massima, già in questa fase del progetto, si è notato che si sono creati sottogruppi ristretti che condividono tra loro proposte e suggeriscono spettacoli al di fuori del programma ufficiale della *WijkJury*, il che rappresenta un grande successo per l'intero progetto.

Purtroppo questo caso studio ha dei limiti poiché il progetto è ancora in corso e sarebbe prematuro trarre conclusioni sulla sua effettiva riuscita, soprattutto per quanto riguarda il reale coinvolgimento di terzi da parte dei giurati, ma stando alle informazioni che possiedo al momento, posso certamente ritenerlo un valido punto di partenza e un programma partecipativo efficacemente strutturato nella sua ambizione di abbattere, almeno in parte, la barriera tra i cittadini e il mondo del teatro attraverso l'inclusione diretta degli stessi.

APPENDICE

WijkBuddy's e WijkJury 2023/2024

Anversa:

Coordinatrice della giuria: Noémie Ntoto

Noémie Ntoto guida la *giuria di quartiere* della città di Anversa.

Ha ricoperto il ruolo di coordinatrice di progetti artistici giovanili presso varie associazioni locali ed è attiva nel mondo della musica come cantautrice. Dal 2019 collabora a vari progetti sociali di importati teatri fiamminghi: in collaborazione con i *teatri Bozar, Muntpunt e Viervulvier* partecipa annualmente all'iniziativa *Queen Nikkolah* che offre un'alternativa per scuole, genitori e bambini desiderosi di vivere una nuova celebrazione di San Nicola. Nel 2022 ha organizzato *Lost in The Jam*, un evento che ha offerto l'opportunità ai talenti emergenti di esibirsi e agli amanti della musica di godere di un concerto gratuito. Ad Anversa, Noémie ha collaborato con Mama's Open Mic, OSU e Het Bos in vari progetti ed eventi dedicati alla musica e alle arti performative.

Giuria di quartiere:

Nome	Cognome	Genere	Quartiere	Paese d'origine
Ahmed	Alhamdan	M	Merksem	Iran
Alara	Adilow	F	Antwerpen-Centrum	Italia/Paesi Bassi
Costavina	Patty	F	Dam	Suriname
Hawa	Loosen	F	Hoboken	Belgio/Mauritania
Jan	De Ceuleneer	M	Dam	Belgio
Jennefer	Abrahams	F	Borgerhout	Suriname
Lino	Talaveron	M	Borgerhout	Italia/Belgio
Stijn	Polleunis	M	Dam	Belgio

Tabella 3.4 I membri della WijkJury di Anversa. Fonte propria.

Bruxelles

Coordinatore della giuria: Kamal Kaosara

Kamal Kaosara è “leader di quartiere” della città di Bruxelles. Di origini siriane, dal 2020 lavora come programmatore culturale per Cosmos ASBL, un’organizzazione con sede ad Anderlecht (BXL) che organizza azioni e sviluppa servizi per anziani e persone con esigenze di assistenza. Fa anche parte del team *Art For All* del centro culturale Globe Aroma, un’iniziativa in cui persone provenienti da altri Paesi, spesso rifugiati o persone in cerca di asilo, possono conoscere l’offerta artistica di Bruxelles. Con un piccolo gruppo, si riunisce mensilmente per facilitare le conversazioni sul programma culturale della città.

Giuria di quartiere:

Nome	Cognome	Età	Genere	Quartiere	Paese d’origine
Anwar	Al sawah	19	M	Jette	Libia
Azad	Abdul	32	M	Anderlecht	Afghanistan
Aziz	Zeman	30	M	Ixelles	Afghanistan/Paesi Bassi
Caereph		40	M	Centro città	Libia
Fanny	Yuen	37	F	Strombeek	Canada/Cina
Elise	Dozo	22	F	Berchem	Belgio
Gina	Goxha	32	F	Forêt	Albania
Justine	Farre	28	F	Saint Agatha	Belgio
Nariman	Al nasser	30	F	Dilbeek	Siria

Tabella 3.5 I membri della giuria di Bruxelles. Fonte propria.

Gent¹¹⁹

Coordinatrice della giuria: Rojda Gülüzar Karakuş

Rojda Gülüzar Karakuş è “leader di quartiere” della città di Gent. Nel 2019 si è trasferita dalla Turchia in Belgio per studiare teatro all’Università di Gent. Durante gli studi ha iniziato a lavorare presso Het TheaterFestival, dove ha fatto parte della redazione giornalistica nel 2020

¹¹⁹ La tabella dei dati anagrafici della WijkJury di Gent è stata presa ad esempio e riportata a pagina 28.

e nel 2022, e presso il festival Theater Aan Zee, dove ha lavorato come assistente di produzione. Dal 2021 fa parte del *Young Panel* del teatro Viernulvier di Gent e recensisce abitualmente spettacoli presso la rivista “Etcetera”.

Intervista

Intervista alla WijkBuddy's di Gent Rojda Gülüzar Karakuş, tenutasi in via telematica il 20/12/2023.

Who are you? How would you describe your relationship with theatre?

I'm Rojda Gülüzar Karakuş and came to Belgium from Turkey four years ago to study performing arts studies, where I am currently in my master's degree. My relationship with theatre started long before I came here. I worked in different theatre companies in Turkey as a semi-amateur and professional for about 4 years. But I was studying electrical engineering at the same time. In 2018, I decided to quit my university and study theatre. In the same year, I was invited to the Interplay, a festival for young playwrights, in Latvia as a representative of Turkey. While I was there, I decided that the education I wanted to receive should not only focus on theatre practice. In the same year, I worked as an assistant director for Mesut Arslan's play *Nacht Symposium* at the Istanbul Theater Festival (It was a production from Belgium). Thus, I decided to study in Belgium and be in this department. This is my relationship with theatre within Belgium. During my study years here, I started to do internships and publish some articles. Now I work as a dramaturg in the play of a friend who is in his master's year at Rits and I work as *WijkBuddy's* for Het TheaterFestival.

Why did you decide to become the WijkBuddy's of your city?

There was no specific decision-making moment. I saw the announcement and I am an international student here with a visa. That is why I apply for as many jobs as I can and get involved in any kind of project that will help me to survive financially and somehow stay here after I finish my studies. In the beginning, it was like that for me, but now it has become an important part of my life. I am very happy to work here, and I thank them every day for hiring me.

Had you already had experience in similar projects?

I have worked at Villa Voortman before, although it was not exactly like this project, Villa Voortman is a place where people with a double diagnosis meet and develop their skills. I gave drama workshops there and I can say that I explained what drama is to people with psychoses or drug addictions through practical exercises of Augusto Boal.

How did you recruit the jury members? For example, did you approach organisations, cultural centres or centres that are in contact with people with fragility or did you meet some people personally in other circumstances?

First of all, I decided what the group should be like. I determined my target groups, their cultural backgrounds, and age range in my head and then I started looking for them.

As I mentioned above, I worked at Villa Voortman, and I contacted them first. But I thought it would be good to have a psychologist in the group so that someone coming from there would feel comfortable, so I invited Cretienna, who is my colleague at Villa Voortman.

Andy and Cretienna are people from the same institution, representing different segments and who I already knew.

Then my second target group was those who were learning Dutch in Ghent, newcomers.

So, I started to look for them in Turkish communities, where I met Beste. Beste had never been to the theater in Ghent, even though she had been living here for 5 years and loved theatre.

But I thought it would be good for Beste to have a language teacher because she was learning the language, and it would be good to have someone in the group to support her. Then, by chance, I sent an email to Blond, a place for the LGBTQ community in Ghent, and Dario replied. Dario was a Nederlands teacher and someone who could help Beste.

I contacted organizations that work with young people, such as Larf and Victoria Deluxe, where two members joined our group. Then I was shopping at Oxam and I met Sevgi, who was working there. We met by pure chance and when we started talking, she told me that she is a Bulgarian Turk. So we started speaking Turkish and I asked her if she would like to come to the theatre.

At this stage, the group was a diverse group of young middle and upper middle age group, but I wanted to reach people over 70, so I contacted CVOs and Stad Gent.

In short, I met people from a bit everywhere.

Was it difficult? How did people react to your proposal?

People were generally very positive. There was only one negative person. Of course, I met all the candidates face to face and chatted with them, and I can say that these conversations helped me a lot.

And was it difficult to vary the group to have it as mixed as possible?

Diversity was not difficult for me. Because as an international student and Dutch speaker, I am in contact with a wide variety of groups.

Four months into the project, how do you think it is going? Have you encountered any problems or difficulties? What about something particularly positive?

We haven't had any problems so far. Everything is going well. I am thinking about the future, the group has seen solo performances and children's theatre so far. They will see opera and big productions from now on. I wonder how they will react to that. They will probably be very confused about what to choose.

Do you feel that your group is more passionate about theatre than before?

Yes, absolutely. Now we are always talking about other plays they are going to. We even meet a lot of members in another theatre. I also noticed that their comments have changed.

In what way do you think the dramaturgical meetings and interviews with the artists and authors after the performance are raising awareness among the jury?

I am not sure about the interviews. But after the dramaturgical meeting, I got feedback from all of them, and they were very happy with what they learned. They said that they were able to look more objectively now.

Even if the project is not yet finished, in your opinion, do you think the participants will continue to attend the theatre after the project is over?

Yes, if they must choose a performance at the end, they will definitely all participate. But if it is optional, probably one or two people will be missing. But I think there will be a minimum of six-seven people participating of the 10 people that are part of the Gent Jury.

Questionario

Questionario scritto, da me elaborato, e rivolto a tutti i membri delle WijkJury di Anversa, Bruxelles e Gent a partire da dicembre 2023. Esso è stato progettato per raccogliere informazioni demografiche, valutare la soddisfazione e raccogliere le opinioni dei giurati al fine di valutare l'efficacia del programma partecipativo del festival.

PART 1

ABOUT ART

1) Art is something different for everyone. What is art for you?

.....

Do you think these things could potentially be art?

(Yes/ No)

A performance at the theatre?	YES	NO
A performance at the end of the children's acting class?	YES	NO
A concert?	YES	NO
Singers in the street?	YES	NO
A circus performance at the theatre?	YES	NO
A circus performance on the streets?	YES	NO
A film?	YES	NO
A book?	YES	NO
A graphic novel?	YES	NO
A stand-up comedy show?	YES	NO
The exhibits in a museum?	YES	NO
A street-art mural?	YES	NO
A graffiti tag?	YES	NO
A design object?	YES	NO
A beautiful handmade jewel?	YES	NO
An amazing dress made by a famous designer?	YES	NO
An amazing dress made by a tailor?	YES	NO
A videogame?	YES	NO

So, how important is the “tradition” for you to consider something as “art ”?

.....

2) To consider something as art, I find it necessary that...
(Yes / No?)

It is included in a genre tradition/ repertory	YES	NO
It is aesthetically beautiful	YES	NO
It shares a message/meaning	YES	NO
It’s complicated to realise, is something that “common people” can’t do	YES	NO
It affects me, gives me emotions (energy, consolation, anger, sadness, etc)	YES	NO
I can identify with it	YES	NO
I must be entertained by it	YES	NO
It is something very known	YES	NO
It teaches me something new	YES	NO
It stimulates a social debate or demonstrates social involvement and commitment	YES	NO
Be performed/exhibited in a place renowned for art (museum, theatre, concert hall)	YES	NO
I can experience it together with other people and talk about it with them	YES	NO
It’s done by people who are artists by profession	YES	NO
It has a financial value	YES	NO
It is unique (if there are a lot of copies it’s not real art)	YES	NO

3a) Anything else? Is there anything you think is necessary to consider something as art, but which is not mentioned here? (optional)

.....

3b) And vice versa, there is something that makes something certainly not art for you? (optional)

.....

PART 2

ABOUT YOU AND THE THEATRE

- a. How old are you?.....
- b. Are you unemployed or employed?
- c. If you are employed, what is your job?
- d. What is your nationality?.....
- e. Is Dutch the language you speak most?
- f. If not, what is your mothertongue?.....
- f. What neighbourhood do you live in?
- g. Have you been to the theatre before the project?.....
- h. Have you already been in the project partner theatres before?
(indicate if no - in none of them; yes - in some; yes - in all)

1) What’s your relationship with theatre?

Theatre is your favourite art form?	YES	NO
If it is, is it also the one that you attend the most? (ex. If I go to the cinema most often but I prefer theatre, my answer will be “no”)	YES	NO
Do you have any previous experience in theatre in a professional or amateur way?	YES	NO
Were you aware of Het TheaterFestival before you joined WijkJury?	YES	NO
If yes, have you already seen a performance during Het TheatreFestival?	YES	NO
Would you like to go to the theatre more often?	YES	NO

2) Linked with the previous question...

- a) If it’s not theatre, what is your favourite art form? (cinema/music/ dance/ videogame/ others)
.....
- b) If you already had previous experience in practicing art, was it in a professional or amateur way?
And what kind was it? (Answer only if your answer was “yes”)
.....
- c) What are the reasons that stop you from going to theatre as much as you would like?

(ex. It is too far from where I live, it is too expansive, I have children and I have to look after them, I work late, I don't know who to go with, I don't want to make a commitment well in advance/others, I'm afraid it's boring etc...)

.....

3) At what age did you approach theatre?

(ex. Sometimes my parents took me as a child/ I went with the school/I started as an adult thanks to friends etc.)

.....

4) What type of show do you prefer?

(Music/ drama/ entertainment/ opera/ contemporary dance/ musical etc.)

.....

5) Who do you go with most often? Or do you like to go alone?

(Alone/with friends/with my partner/with my family, etc.)

.....

6) In your opinion, what would encourage people you know to go to the theatre?

(Yes/No/Irrelevant?)

If they get a reduction	YES	NO	N/A
If they also get a few extras, such as a look behind the scenes, an introduction or an aftertalk, the opportunity to meet the artist	YES	NO	N/A
If someone they know is involved in the show	YES	NO	N/A
If the place they have to go to is in their neighbourhood	YES	NO	N/A
If the artist they can see is very well known or famous	YES	NO	N/A
If there was a time/space before or after the show to meet new people	YES	NO	N/A
If there were other interested friends to go with	YES	NO	N/A
If the show was easily understandable, not too "intellectual"	YES	NO	N/A
If the show is super dynamic with music, dance, light etc.	YES	NO	N/A
If the show was in English, so that it could be understood by more people	YES	NO	N/A

Are there other reasons that might encourage people to go? (optional)

.....

PART 3

ABOUT WIJKJURY

A participatory project like the WijkJury...

- It's something I've always wanted to do, but I didn't know about projects like this
- I wasn't interested before, but then my WijkBuddy's told me about it and I thought it would be interesting
- I'm not sure yet if I'm enthusiastic about it.

Do you think the quality of the performances seen is good?	YES	NO	+/-
Is the information regarding the WijkJury programme clear?	YES	NO	+/-
Is the communication with respect to appointments clear?	YES	NO	+/-
After the performance, touring the theatre and chatting with the performers do you feel you learnt something new?	YES	NO	+/-

Galleria fotografica



Fig 3.6 e 3.7 Le WijkJury di Anversa, Bruxelles e Gent durante il primo incontro insieme al Teatro KVS di Bruxelles, il 15 settembre 2023.



Fig 3.8 La WijkJury di Anversa durante lo shooting fotografico. Anversa 15 agosto 2023.



Fig 3.9 La WijkJury di Gent durante lo shooting fotografico, Gent 16 agosto 2023.



Fig 3.10 e 3.11 La WijkJury di Bruxelles durante lo shooting fotografico, Bruxelles 17 febbraio 2024 e durante il tour guidato al Teatro Beursschouwburg, ottobre 2023.

het



Theater



7-17 SEPT
2023
BRUSSELS

Festival

Fig.3.12 Frontespizio del flyer pubblicitario di Het TheaterFestival 2023 nella versione cartacea.

 <p>Alexandra Seutin / Vocab Dance & KVS Mimi's Shebeen NL: Een imposant dansportret van een anticoloniale vrijheidstijd. ENG: A striking dance portrait of an anticolonial freedom struggle. FR: Un imposant portrait dansé d'une lutte d'émancipation anticoloniale.</p> <p>THU 7 SEPT 20:30, FRI 8 SEPT 20:30 KVS BOL / €20 / €24 / €42 / €14 (PARTISIP) / €17 / €27 / €37 / €14 (BALCONY) THEATRE & DANCE / MUB+NL, ENG, FR</p>	 <p>Alexander Vantourhout / not standing VanThorhout NL: Emotionele krachtmeting tussen performer en object. ENG: An emotional showdown between performer and object. FR: Une épreuve de force émotionnelle entre l'artiste et l'objet.</p> <p>SAI 16 SEPT 20:30, SUN 17 SEPT 18:00 CC DE FACTORIJ / €20 / €18 / €14 DANCE 14 / NL</p>	 <p>Zoë Demoustier / Ultima Vez What Remains NL: Een diepmenselijke choreografie waar jonge en oude dansers de vergelijkelijkheid belichamen. ENG: A deeply human choreography where young and old dancers embody impermanence. FR: Une chorégraphie humaine où jeunes et vieux danseurs incarnent l'impermanence.</p> <p>VR 10 SEPT 20:00, SAI 16 SEPT 18:30 KVS BOL / €22 / €20 / €18 / €14 (PARTISIP) / €20 / €18 / €14 (BALCONY) DANCE / NL</p>	 <p>BERLIN / Yves Degryse The Making of Berlin NL: Ingenieus docutheater over een Berlijnse man met een koortsdroom. ENG: Ingenious docu-theatre about a man from Berlin and his fever dream. FR: Un docu-théâtre ingénieux sur un Berlinois et son rêve fébrileux.</p> <p>WED 13 SEPT 20:30, THU 14 SEPT 18:30 KVS BOL / €22 / €20 / €18 / €14 DOCUMENTAIRE / NL & DC, 3 ENG</p>
 <p>Lisbeth Houbrechts / laGeste Wake Poes, of hoe God verdween NL: Drie generaties aan familiegeheimen gebaad in een godsluig opus. ENG: Three generations of family secrets condensed in a divine epic. FR: Trois générations de secrets de famille condensés dans une épopée audacieuse.</p> <p>SAI 9 SEPT 20:30, SUN 10 SEPT 20:30 CC DE FACTORIJ / €20 / €24 / €22 / €14 MUSIC THEATRE / NL & FR, ENG</p>	 <p>WOLF WOLF Voorjaarsontwaken NL: Een metafictie theatrale herwerking van een klassiek coming-of-age verhaal. ENG: A meta-fictional theatrical reworking of a classic coming-of-age story. FR: Une réécriture métanarrative d'une histoire classique de passage à l'âge adulte.</p> <p>SUN 10 SEPT 20:30, MON 11 SEPT 18:30 ENSEMBLE ZAAL / €22 / €20 / €18 / €14 MUSIC THEATRE / NL</p>	 <p>Sien Vannmaele / Laika ZEEMAAL NL: Pijnlijk critical theater als antwoord op ecologische onrust. ENG: Hopeful culinary theatre in response to ongoing ecological unrest. FR: Un théâtre culinaire plein d'espoir en réponse aux troubles écologiques.</p> <p>SUN 10 SEPT 18:30, MON 11 SEPT 18:30 CC T'VONDEL / €20 / €38 / €26 / €24 (MEAL INCLUDED) FOOD PERFORMANCE / NL</p>	 <p>Laura van Dolron De uitnodiging NL: Een ode aan de tweede liefde van je leven. ENG: An ode to the second love of your life. FR: Une ode au deuxième amour de votre vie.</p> <p>TUE 12 SEPT 20:30, WED 13 SEPT 18:30 BRONKS / €18 / €16 / €14 / €10 THEATRE / NL</p>



het Theater Festival
7-17 SEPT 2023 BRUSSELS

 <p>Louis Janssens & Willem De Wolf Analog NL: Een intergenerationale dialoog waar terugkijken en vooruitkijken samen vallen. ENG: An intergenerational dialogue where looking back and looking ahead coincide. FR: Un dialogue intergénérationnel où le regard sur le passé et le regard sur l'avenir coïncident.</p> <p>THU 14 SEPT 20:30, FRI 15 SEPT 18:30 BRONKS / €20 / €18 / €16 / €14 THEATRE / NL</p>	 <p>Bjorn Floréel & Laurens Aneca Camidè NL: Taboe-doorbrekende performance over het homolichaam en pornografische intimiteit. ENG: Taboo-breaking performance about gay bodies and pornographic intimacy. FR: Un spectacle qui brise les tabous sur le corps homosexuel et l'intimité pornographique.</p> <p>MON 11 SEPT 20:30, TUE 12 SEPT 18:30 PILAR / €18 / €16 / €14 / €10 THEATRE / ENG</p>	 <p>Kopergietery / KGBè De Bloke Baron NL: Eigenzinnige maatschappijkritiek in de vorm van een muzikale kinderfabel. ENG: Audacious social criticism in the guise of a musical children's fable. FR: Une critique sociale originale en forme de fable musicale pour enfants.</p> <p>SAT 16 SEPT 16:30, SUN 17 SEPT 11:00 KVS BOX / €20 / €18 / €16 / €14 MUSIC THEATRE & / NL & FR</p>	 <p>Circumstances EXIT NL: Een dolgedraaide circusvoorstelling op zoek naar de balans tussen de groep en het individu. ENG: An acrobatic spectacle in search of the balance between the group and the individual. FR: Un spectacle acrobatique à la recherche de l'équilibre entre le groupe et l'individu.</p> <p>SUN 10 SEPT 11:00 & 19:00 KVS BOX / €20 / €18 / €16 / €14 CIRCUS & DANCE / NL</p>
 <p>Cherish Menzo / GRIP & Frascati Productions BARKMATTER NL: Een resolute afdaling in de duisternis waar een nieuw (afro)futuristisch lichaam zeegeviert. ENG: A resolute descent into darkness that gives rise to a new (afro)futuristic body. FR: Une descente résolue dans les ténèbres où triomphe un nouveau corps (afro)futuriste.</p> <p>SAI 16 SEPT 20:30, SUN 17 SEPT 20:30 ZINNEMA ZAAL / €22 / €20 / €18 / €14 DANCE / ENG</p>	 <p>Jette Batelaam / hetpaleis / Theater Artemis & Het Zuidelijk Toneel Een leuk avondje uit NL: Onderdrukke emoties stelen de show in deze extravaganie antimusical. ENG: Repressed emotions steal the show in this extravagant anti-musical. FR: Les émotions refoulées volent la vedette dans cette anti-musical extravaganie.</p> <p>SAI 9 SEPT 20:00, SUN 10 SEPT 14:00 KVS BOL / €22 / €20 / €18 / €14 THEATRE & / NL</p>	 <p>Lisa Verbelen & Hendrik Lasure / Hot Zuidelijk Toneel & BOG. TWO. Is not a solo NL: Aanstekelijk existentialisme op synthetische beats. ENG: Infectious existentialism on synthetic beats. FR: Un existentialisme captivant sur des rythmes synthétiques.</p> <p>WED 13 SEPT 21:00, THU 14 SEPT 20:30 BEURSSCHOUWBURG GOUDEN ZAAL / €20 / €18 / €16 / €14 MUSIC THEATRE / ENG</p>	 <p>Studio Dries Verhooven / KANAL / Les Halles The NarcoSexuals NL: Voyeuristisch kijkspel waarin lust en intimiteit elkaar aflossen. ENG: A voyeuristic game in which lust and intimacy are at play. FR: Un jeu voyeuriste dans lequel le désir et l'intimité alternent.</p> <p>THU 7 - MON 11 SEPT TIME SLOTS BETWEEN 18:00-20:15 TOUR & TAXI / €22 / €20 / €18 / €14 PERFORMANCE 16 / ENG</p>

Closing Party 17 SEPT
 NL: Yes. Eindelijk. Een TheaterFestival Closing Party! Waar, hoe, wie? Dat laten we je bismetkoff weien.
 ENG: Yes. Finally. A TheaterFestival CLOSING PARTY! Where, how, who? We'll let you know soon.
 FR: Oui. Enfin. Une fête de clôture du TheaterFestival! Ou, comment, qui? Nous vous le dirons bientôt.



Festival Centre 7-17 SEPT @KVS
 NL: Het festivalcentrum biedt de ultieme zomer Vibes met strandstoelen, cocktails, dj's, foodperformances, hapjes, drankjes, brunches en pannenkoeken.
 ENG: The festival centre offers the ultimate summer vibes with beach chairs, cocktails, DJ's, food performances, snacks, drinks, brunches and pancakes.
 FR: Le centre du festival offre l'ultime ambiance d'été avec des chaises de plage, des cocktails, des DJ, des spectacles, des snacks, des boissons, des brunches et des crêpes.

theaterfestival.be
 For ten days each year, **Het TheaterFestival** shines a light on the most remarkable artistic performances that premiered last season. Discover these 16 gems from 7 until 17 September all across Brussels and its periphery.

Locations
 BEURSSCHOUWBURG Auguste Ortsstraat 20/28, 1000 Brussel
 BRONKS Valkensmarkt 15-17, 1000 Brussel
 CC DE FACTORIJ Willem Lambertstraat 10, 1930 Zaventem
 CC T'VONDEL Joseph Posaasplein 40, 1150 Halle
 PILAR Tromplaan, VUB (Entrance 6) (Building Y), 1050 Brussel
 KVS BOX Ankerkai 7, 1000 Brussel
 KVS BOL Lokersstraat 146, 1000 Brussel
 KAAI STUDIO'S OLV Van Vaeckstraat 81, 1000 Brussel
 ZINNEMA Veseyestraat 24-26, 1070 Anderlecht
 PARK TOUR & TAXI Desuutonne Lefevrestraat 248, 1020 Brussel

Legend
 language NL/ENG/FR/DE or multi
 surtitles → NL/ENG/FR
 wordless performance
 wheelchair accessible
 entry fee standard entry / 18 / 26 / 46



Fig. 3.14 Il programma presente nel flyer di Het TheaterFestival 2023.



Fig. 3.15 Una selezione di locandine delle edizioni passate di HTF. In ordine dall'alto a sinistra: 1987,1988,1989,1994,1996,1999,2009,2011,2016.

BIBLIOGRAFIA

Volumi e articoli di contestualizzazione storica e definizione del concetto di festival:

Collins R., *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità*, in "Polis, Ricerche e studi su società e politica", il Mulino, Bologna, 2013.

Durkheim E., *The elementary forms of the religious life*, traduzione dal francese di Joseph Ward Swain, The Project Gutenberg eBook, 2012.

Duvignaud J., *The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life*, UNESCO Courier, 1989.

Falassi A., *Time out of time*, Essays on the Festival, University of Mexico City, 1987.

Getz D., *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*, Routledge, Oxon, 2012.

Guerzoni G., *Effetto Festival, l'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Milano, Galli Thierry stampa, 2008.

Piette A., *Play, Reality, and Fiction. Toward a Theoretical and Methodological Approach to the Festival Framework*, in Qualitative Sociology, Human Sciences Press., vol. 15, No. I, 1992.

R. Knowles (et al.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, Cambridge University Press, 2020.

Volumi e articoli sulla ritualità dei festival:

Bakhtin M., *L'opera di Rebelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Collins R., *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità*, in "Polis, Ricerche e studi su società e politica", il Mulino, Bologna, 2013.

Durkheim E., *The elementary forms of the religious life*, traduzione dal francese di Joseph Ward Swain, The Project Gutenberg eBook, 2012. Ed. Orig. (1912) *Les formes élémentaires de la vie religieuse*.

Duvignaud J., *The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life*, UNESCO Courier, 1989.

Falassi A., *Time out of time*, Essays on the Festival, University of Mexico City, 1987.

Goethe J.W., *Il carnevale romano*, in "Viaggio in Italia", traduzione di Emilio Castellani, Milano,

Mondadori, 2013. Ed. orig. (1816-1817), *Italianische Reise*. Mit vierzig Zeichnungen des Autors, und mit einem Vorwort von Christoph Michel, Frankfurt am Main, Insel.

Grimes R. L., *Deeply into the Bone, Re-inventing rites of passage*, University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 2000.

Nurse K., *Globalization and Trinidad Carnival: diaspora, hybridity and identity in global culture* in "Cultural studies", Vol. 13, 1997.

Turner V., *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington D.C, Smithsonian Institution Press, 1982.

Volumi e articoli sul ruolo sociale ed economico dei festival urbani odierni:

Bailey C., Miles S., Stark P., *Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England*, in "International Journal of Cultural Policy", Vol. 10, 2004.

Collins R., *I festival come rituali pubblici: successi, fallimenti e mediocrità*, in "Polis, Ricerche e studi su società e politica", il Mulino, Bologna, 2013.

Dragan Klaic, *The Future of Festival Formulae, A Holland Festival symposium in De Balie*, Amsterdam, 2002.

Falassi A., *Time out of time*, Essays on the Festival, University of Mexico City, 1987.

García B., *Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000, Barcelona 2004*, in "International Journal of Cultural Policy", Vol.10, 2004.

Getz D., *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*, Routledge, Oxon, 2012.

Greenwood D. J., *Tourism as an agent of change: a Spanish Basque case*, in "Annals of Tourism Research", Vol. 3, 1976, p. 14.

Guccini G., Donatini E., *La funzione culturale dei festival. Un seminario*, Cue Press, Imola, 2019.

Guerzoni G., *Effetto festival. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Milano, Galli Thierry stampa, 2008.

Judd D., *Constructing the tourist bubble*, in "The Tourist City", New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

Myerscough J., *Monitoring Glasgow 1990*, Prepared for Glasgow City Council, Strathclyde Regional Council and Scottish Enterprise, Glasgow 1991.

Pine J. e Gilmore J., *L'economia delle esperienze. Il lavoro è un teatro e ogni impresa un palcoscenico*, traduzione di Anila Scott-Monkhouse, Milano, Rizzoli Etas, 2000. Ed. orig. Joseph Pine e James H. Gilmore, *The Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press- Boston, Massachusetts (USA), 1998.

Quinn B., *Arts Festivals and the City* in "Urban Studies" Vol. 42, 2005.

Quinn B., *Changing festival places: insights from Galway* in "Social and Cultural Geograph", Vol. 6, 2005.

Quinn B., *Making space for festivity: Venetians' views on Carnevale*. Paper presented at the IGU Commission on Tourism, Leisure and Global Change, August, Drymen, Scotland, 2004.

Richards G., The European cultural capital event: strategic weapon in the cultural arms race? in “Cultural Policy”, Vol.6, 2000, pp. 159- 181.

Richards G., Wilson J., *The impact of cultural events on city image* in “Urban Studies”, Vol. 41, 2004.

Sassatelli M., Delanty G., *Festivals in cities, cities in festivals* in “European Arts Festivals Strengthening cultural diversity”, Bruxelles, Socio-Economic Sciences and Humanities, European Commission, European Union, 2011.

Volumi e articoli sulla partecipazione attiva:

Bakhtin M., *L'opera di Rebelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1995.

Crummy H., *Let the People Sing! A Story of Craigmillar*, Newcraighall, H. Crummy, 1992.

De Marinis M., *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013.

Hodgson T., *Le mela de Bradford*, traduzione dal francese di Jérôme Benoit in “Cahiers d'ethnomusicologie” Vol. 27, 2014, journals.openedition.org/ethnomusicologie/2186.

Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The benefits of participatory arts programmes* in *The art of Regeneration, Urban Renewal through Cultural Activity*, Comedia, The Round, Bournes Green, Stroud, 1996.

Manning F., *Overseas Caribbean carnivals: the arts and politics of a transnational celebration*, in “Caribbean Popular Culture”, edited by John Lent Bowling Green: Popular Press, 1990.

Nurse K., *Globalization and Trinidad Carnival: diaspora, hybridity and identity in global culture* in “Cultural studies”, Vol. 13, 1997.

Pedullà C., *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze*, Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria, Pisa, 2021.

Pedullà C., *Linguaggi e paradigmi della partecipazione in Europa* (tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2019), amsdottorato.unibo.it/8880/1/pedulla_carmen_tesi.pdf.

Volumi e articoli sul caso studio Het TheaterFestival:

Cascone I., Questionario di valutazione della partecipazione dei membri della WijkJury, dicembre 2023/febbraio 2024.

Floch Y. e Baltà Portolés J., *Time to Act, How lack of knowledge in the cultural sector creates barriers for disabled artists and audiences*, commissioned by the British Council, 2021, on-the-move.org/sites/default/files/library/2021-12/OTM_time-to-act_2021_12.pdf

Transformers. Vlaams Theater Instituut (KunstenPunt), *Landscape sketch for the performing arts from Flanders and beyond*, 2014, wp.assets.sh/uploads/sites/4718/2019/12/Transformers_Performing-Arts.pdf

Documentazione inedita sul caso studio:

Contratto della giuria 2023/2024: *Jurywerking en engagement*.

Rapporto finanziario e di bilancio 2023: *Het TheaterFestival Vlaanderen Beleidsplan*.

Relazione programma di disabilità 2023: *Feedback Handiknappers Theaterfestival*.

Sondaggio Demografico e di soddisfazione degli spettatori 2023: *Publieksbevraging Het TheaterFestival*.

Sitografia:

Article 27, *Le culture, j'y prends part*, <https://article27.be/> (ultima consultazione dicembre 2023).

Artists4Palestine Belgium roept de kunst en cultuursector op tot actie, Rektoverso, www.rektoverso.be/artikel/artists-4-palestine-belgium-roept-de-kunst-en-cultuursector-op-tot-actie, 17/11/2023 (ultima consultazione 8/12/2023).

Enciclopedia Britannica, definizione di festival, www.britannica.com/topic/feast-religion (ultima consultazione 23/01/2024).

Flanders Art Institute (Kunstenpunt), *The performing arts in Flanders*, www.kunsten.be/en/disciplines/performing-arts/the-performing-arts-in-flanders/, (ultima consultazione 10/01/2024).

<https://www.kunsten.be/en/> (ultima consultazione gennaio 2024).

Marianne Van Kerkhoven, *Kaaithheater 1977 – 2017: a history*, articolo in kaaithheater.be/fr/articles/kaaithheater-1977-2017, 26/05/16 (ultima consultazione 30/11/2023).

Niki Meijer, *LageLandenLiefde: een theatrale omhelzing tussen Nederland en Vlaanderen*, articolo pubblicato il 06/09/2023 in www.de-lage-landen.com (ultima consultazione 27/11/2023).

Slotverklaring Nederlands-Vlaamse regeringstop 2023, *Door grenzen heen verbonden*, Diplomatieke verklaring, 31/01/2023, www.rijksoverheid.nl/documenten/diplomatiekeverklaringen/2023/01/31/slotverklaring-nederlands-vlaamse-regeringstop-2023-door-grenzen-heen-verbonden (ultima consultazione 8/11/2023).

Unesco, *Testo della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 17/10/2003, <https://ich.unesco.org/en/convention> (ultima consultazione 23/10/2023).

www.femaleconomy.nl. (ultima consultazione gennaio 2024).

www.theaterfestival.be (ultima consultazione 30/11/2023)

