

© 2025, Pagina soc. coop., Bari

Volume pubblicato con il contributo  
dell'Università degli Studi di Verona – Dipartimento di Culture e Civiltà.

Questa pubblicazione è *output* del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals* – Estella, finanziato dal programma NextGenerationEU – PNRR Young Researcher – MSCA. CUP B37G22000840006.



**Finanziato  
dall'Unione europea**  
NextGenerationEU



**Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca**



**Italiadomani**  
PIANO NAZIONALE  
DI RIPRESA E RESILIENZA

*Per informazioni sulle opere pubblicate  
e in programma rivolgersi a:*

**Edizioni di Pagina**

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: [info@paginasc.it](mailto:info@paginasc.it)

*facebook account*

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

*instagram account*

[https://www.instagram.com/edizioni\\_di\\_pagina/](https://www.instagram.com/edizioni_di_pagina/)

# I festival teatrali nel Novecento

Intersezioni, dialoghi e incontri  
(1950-1990)

Atti del convegno  
(Verona, 16-18 ottobre 2024)

*a cura di*

Monica Cristini e Arianna Frattali

*con la collaborazione editoriale di*

Cecilia Carponi e Francesca Cecconi



edizioni di pagina

ISBN 979-12-5609-129-4



Quest'opera è coperta da licenza  
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

## Indice

<i>Monica Cristini, Arianna Frattali</i> Prefazione	9
--	---

### Approcci teorici e riflessioni metodologiche

<i>Peter Eckersall</i> Festival dramaturgy: a place for assembly and the commons	17
---	----

<i>Xavier Lemoine</i> Dixon's Place <i>Hot!</i> Festival: Queering Festivals on the New York City Stages?"	31
--	----

<i>Annalisa Sacchi</i> All Tomorrow's Parties. Corpi, comunità, dissipazioni nei festival della performance tra gli anni Sessanta e i Settanta	51
--	----

<i>Annelis Kublmann</i> Fools for tools. <i>Festival of Fools</i> as material for historiography	65
---	----

<i>Donatella Orecchia, Eleonora Luciani, Roberta Ferraresi</i> Studiare i festival: fonti e metodi. Una ricerca sul campo fra giacimenti documentali e memorie orali	89
--	----

### Festival, dissenso e trasformazioni culturali

<i>Emeline Jouve</i> The American Avant-Garde and the 1968 <i>Festival d'Avignon</i> : A Revolutionary Encounter	117
--	-----

<i>Paolo Puppa</i> Gesti alternativi nella Biennale veneziana a cavallo del 1968	139
<i>Franco Perrelli</i> Il Festuge dell'Odin Teatret: la festa-festival di una città	153
<i>Giulia Govi Cavani</i> FITU di Parma e IFSK di Zara e Zagabria: intersezioni e dialoghi tra due festival internazionali di teatro universitario	163
<i>Caterina Piccione</i> Rassegne e ospitalità del CRT di Milano: per una visione politica del teatro di ricerca	183
Fondazioni, sviluppi e traiettorie dei festival	
<i>Paolo Quazzolo</i> Il "Teatro Ragazzi in piazza" di Muggia	203
<i>Fabio Acca</i> FIND – Festival Internazionale della Nuova Danza. Alle origini della danza contemporanea in Sardegna (e in Italia)	215
<i>Laura Piazza</i> Per una storicizzazione della Rassegna internazionale dei teatri stabili (Firenze, 1965-1981)	235
<i>Matteo Tamborrino</i> Una "città palcoscenico": alle origini di Asti Teatro	245
<i>Maria Chiara Provenzano</i> Sotto la palma del castello. Il festival <i>Aradeo e i teatri</i> di Koreja (1983-1998)	257
<i>Carlo Fanelli</i> Il pensiero meridiano di <i>Primavera dei teatri</i>	271

## Artisti, direzioni, visioni d'autore

*Laura Mariani*

Festival d'artista. Una testimonianza del primo Santarcangelo di Leo (1994) 285

*Cecilia Carponi*

Biennale Teatro senza spettacoli: la direzione artistica di Carmelo Bene 301

*Monica Cristini*

Venice Biennale '75 between attempts at cultural decentralization and the creation of new theatrical ecosystems 313

*Francesca Cecconi*

Jacques Félix and his Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes: the common thread between figures 325

*Anna Maria Monteverdi*

Giacomo Verde ai Festival teatrali (1979-1993) 339

*Flavia Dalila D'Amico*

Controcanti. Giacomo Verde a Santarcangelo Festival dei Teatri d'Europa 1992 365

Le autrici e gli autori 381

*Donatella Orecchia, Eleonora Luciani, Roberta Ferraresi\**

Studiare i festival: fonti e metodi.  
Una ricerca sul campo fra giacimenti documentali  
e memorie orali

1. *Premesse di metodo*

Il progetto *Il Teatro dei festival tra locale e globale*, finanziato nell'ambito del Prin 2022, ha preso avvio nel novembre 2021. Dopo una lunga e articolata fase di ricerca sul campo, il gruppo di lavoro è oggi in grado di proporre alcune riflessioni in relazione agli obiettivi inizialmente delineati. I due contributi che seguono si concentrano su un nodo metodologico centrale della nostra indagine, sviluppato a partire ciascuno da un caso di studio specifico: Eleonora Luciani analizza il Festival dei Due Mondi di Spoleto, mentre Roberta Ferraresi si sofferma sul Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo.

Scopo di queste pagine introduttive è mettere a fuoco gli aspetti metodologici della ricerca in relazione all'uso delle fonti e, in particolare, all'integrazione tra fonti archivistiche e fonti orali<sup>1</sup>.

È tuttavia necessario premettere brevemente i criteri della scelta dei casi di studio citati e del terzo filone di indagine, il Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (Fitu), di cui si sta occupando l'unità di ricerca dell'Università di Parma. I tre festival, che nascono nell'Italia del secondo Novecento

\* Donatella Orecchia (Università di Roma Tor Vergata) è autrice del § 1; Eleonora Luciani (Università di Roma Tor Vergata) del § 2; Roberta Ferraresi (Università di Cagliari) dei §§ 3 e 4.

<sup>1</sup> In questa direzione si sono mossi alcuni interessanti progetti. Ne ricordo almeno tre: quello di Heike Roms dedicato alla Performance Art in Galles (H. Roms, *What's Welsh for Performance? Beth Yw 'performance' Yn Gymraeg? An Oral History of Performance Art in Wales 1968-2008*, Samizdat Press, Cardiff 2008; H. Roms and R. Edwards, *Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales*, in *Place, Writing, and Voice in Oral History*, ed. by S. Trower, Palgrave Macmillan, New York 2011); quello della Pina Bausch Foundation e il Progetto "Performance Chronicle Basel" (S. Gebhardt Fink, M. Muda and M. von Büren, *Floating Gaps: Performance Chronik Basel (1968-2006)*, Diaphanes, Berlin-Zurich 2016). Rinvio anche a *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di L. Cavaglieri e D. Orecchia, Dipartimento delle Arti e AlmaDL, Bologna 2018.

e raggiungono in breve una significativa rilevanza nel campo del teatro e delle arti performative, possiedono, nelle loro differenze, caratteristiche esemplari. Sono i primi festival italiani a essere realizzati con un forte sostegno pubblico locale, in centri lontani dalle grandi città e che dedicano un focus principale alle relazioni teatrali e culturali internazionali. Sono festival che intercettano i fermenti di ricerca e di ripensamento della scena teatrale nazionale e internazionale che attraversano l'Italia a partire dalla fine degli anni Cinquanta (compreso il fenomeno che la storiografia ha definito Nuovo Teatro). Ciascuna di queste manifestazioni elabora poi uno specifico progetto di comunità<sup>2</sup> che entra in relazione o risponde ai conflitti che caratterizzano questo periodo a livello locale e globale: il dopoguerra e la ricostruzione, la guerra fredda, fino ai movimenti di contestazione politica dal 1968 al 1977. Non da ultimo, i giovani, intesi come nuovo soggetto sociale e nuova categoria di pubblico, sono programmaticamente centrali per tutti e tre i casi.

Ciascuno dei festival è stato studiato nel contesto sociale e culturale italiano compreso tra gli anni della ricostruzione post-bellica e la fine dei movimenti di contestazione negli anni Settanta. All'interno di questo campo cronologico, sono state indagate con particolare attenzione innanzitutto la fase generativa e poi, a seconda dei casi, uno o due momenti di rottura e di forte discontinuità della loro storia (spesso sineddoche di una storia più ampia, nazionale e internazionale).

La metodologia che ha accompagnato il nostro lavoro si è concentrata innanzitutto sul recupero di fonti di differente tipologia, con l'ambizione di mettere in relazione archivi diversi fra loro, di realizzare una sinergia fra fonti d'archivio e fonti di memoria orale e con l'obiettivo non solo di ricostruire la storia, ma anche di riflettere sui processi di trasmissione della cultura immateriale.

### 1.1. Dialogo fra fonti: moltiplicare i punti di vista

Sia nel caso del Festival dei Due Mondi di Spoleto che in quello del Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo ci troviamo di fronte a una grande mole di materiale documentario: disseminato in più di un archivio, per ciò che riguarda Spoleto; riunito per lo più nell'archivio del festival, per ciò che riguarda Santarcangelo. Lascio ai due contributi che seguono il compito di entrare nel merito dei giacimenti documentali, per la cui descrizione sintetica rinviamo alla pagina del portale Patrimonio orale<sup>3</sup>. La sinergia fra tale ricchezza

<sup>2</sup> Rinvio su questo concetto a *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, ed. by T. Hauptfleisch *et al.*, Brill, Amsterdam 2007.

<sup>3</sup> <https://patrimoniore.ormete.net/la-rete-degli-archivi-dei-festival> (ultimo accesso 15 ottobre 2025).

documentaria e una collezione di fonti orali è il risultato di una sperimentazione metodologica i cui punti di forza possono essere sintetizzati in alcuni concetti chiave: archivio aperto, polifonia e pluriprospektivismo, co-creazione e intenzionalità, oralità.

*Archivio aperto.* Nel suo *Le Goût de l'archive* (1989), Arlette Farge<sup>4</sup> già trentacinque anni fa ci invitava a esplorare l'archivio anche nei suoi vuoti: nei silenzi, nelle esitazioni, nelle fratture, in ciò che è andato perduto o disperso. Ci incoraggiava ad abbandonare l'idea dell'archivio come specchio totalizzante della realtà, ovvero la convinzione che da esso si possano ricavare prove definitive e immutabili di verità. Da questa prospettiva, che facciamo nostra, l'archivio ci stimola ad andare oltre sé stesso, a tessere relazioni con i contesti, a tracciare linee di contatto con altri giacimenti documentali, altre fonti. In riferimento ai festival, le carte amministrative per esempio ci possono dire quali sono stati gli accordi economici e politici, quale l'impatto sulla trasformazione urbanistica della città, ci permettono di ricostruire la programmazione e talvolta (nel caso di Santarcangelo) le trattative con le compagnie; la rassegna stampa ci consente di trovare traccia della reazione della critica. Eppure, su altre questioni l'archivio tace. Proprio attraverso nuove fonti come quelle orali è possibile contestualizzare i materiali d'archivio, inserirli all'interno di un tessuto di relazioni, riempire di vissuti nomi e immagini, ma anche confermare indicazioni programmatiche presenti nei documenti o smentirle (quanto di previsto che non si è realizzato, per esempio, o si è realizzato ma diversamente), illuminare dettagli e, soprattutto, moltiplicare i punti di vista. Ma le fonti orali possono coadiuvare anche una riflessione sulle permanenze, sulle eredità e, in sintesi, sulla memoria.

*Polifonia e pluriprospektivismo.* Ricostruire una storia polifonica di un evento collettivo come il festival consente di illuminare aspetti altrimenti trascurati dalla storiografia canonica e, soprattutto, di collocare il festival all'interno di un tessuto relazionale complesso, senza il quale non può essere pienamente compreso<sup>5</sup>.

La raccolta di fonti orali inoltre permette di confrontarsi con il punto di vista di soggetti spesso marginalizzati nelle ricostruzioni storiche, figure che non hanno lasciato tracce documentali di sé, la cui voce non è inclusa nelle narra-

<sup>4</sup> Cfr. A. Farge, *Le Goût de l'archive*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

<sup>5</sup> Come accaduto in altri campi fin dagli anni Sessanta, dare voce a soggetti esclusi dalla storiografia tradizionale (donne, operai, artigiani, contadini...) ha spesso portato a ripensare il modo di ricostruire gli eventi storici, ridefinendo il ruolo dei loro attori e il senso della narrazione stessa: P. Thompson and J. Bornat, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford University Press, New York 2017.

zioni tradizionali. Nei nostri casi di studio, questa impostazione ci ha portate ad avviare un dialogo con i territori, a scegliere di incontrare gli abitanti dei paesi, le amministrazioni locali, ma anche gli spettatori, i tecnici, i direttori, gli organizzatori. Già il criterio di scelta dei soggetti da incontrare ha fatto i conti con questa impostazione della ricerca e ha pertanto privilegiato soggetti diversi per funzioni, età, genere. Tuttavia, per esempio, nel caso del Festival dei Due Mondi, pur avendo garantito la pluralità di punti di vista, sono stati privilegiati gli abitanti di Spoleto. Artisti, storici dell'arte, intellettuali, architetti, ristoratrici, persone legate all'organizzazione del festival, dirigenti comunali, sarte e maestranze tecniche. Perché, se il Festival dei Due Mondi rivendica l'internazionalità come un dato strutturale della sua identità, ci è sembrato interessante indagare il rapporto che ha intrattenuto con il contesto ospitante e, fra l'altro, l'effetto che ha prodotto sulla comunità locale, sia in termini di identità e di narrazione/autonarrazione, sia in termini di trasformazione urbanistica e socioculturale. Le fonti orali poi hanno permesso di indagare aspetti che i documenti di archivio spesso non testimoniano. Primo fra tutti, i processi creativi e ideativi, sia quelli artistici sia quelli di programmazione culturale. Si tratta di un terreno di difficile perimetrazione, per lo studio del quale non sono sufficienti gli appunti del regista oppure i documenti programmatici del direttore, perché spesso tali processi coinvolgono soggetti diversi, si compiono all'interno di relazioni complesse, fra persone, richiedono la partecipazione di più voci e punti di vista<sup>6</sup>. Le fonti orali, anch'esse non esaustive, possono tuttavia coadiuvare gli altri documenti per un'indagine di questo tipo. Inoltre, possono sollevare interrogativi, aprire spazi di riflessione non previsti e, non da ultimo, costringerci a ragionare anche su quanto è rimasto nella memoria di oggi. A distanza di trenta o più anni cosa si è sedimentato nella memoria di chi c'era, cosa e come i protagonisti di allora scelgono oggi di ricordare e con quali parole? Come i territori ospitanti hanno rielaborato l'impatto che i festival hanno avuto nella vita della loro città?

*Co-creazione e intenzionalità delle fonti.* Una delle caratteristiche strutturali delle fonti orali è quella di essere il risultato di una co-creazione: del ricercatore o della ricercatrice che svolge l'intervista e del narratore (testimone) intervistato<sup>7</sup>. La duplice autorialità è la traccia di un processo creativo che mette in gioco una dialettica di punti di vista: già dalla sua origine è dunque un'esperienza

<sup>6</sup> M. Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*, in Cavaglieri e Orecchia (a cura di), *Fonti orali e teatro* cit., pp. 77-112.

<sup>7</sup> Rinvio, per esempio, a M. Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, SUNY Press, New York 1990, e a S. Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione dialogo*, Donzelli, Roma 2017.

condivisa, un atto conoscitivo relazionale, una pratica di attenzione verso l'altro. D'altra parte, le fonti orali sono intenzionali, frutto di una scelta di chi fa ricerca ed espressione del suo percorso di studio. Fonti che prima non c'erano e che pertanto sono la conseguenza di una scelta. In questa pratica si affinano delle competenze. Per esempio, quella dell'ascolto, inteso come capacità di accogliere l'altro come soggetto portatore di esperienza e non come semplice vettore di dati. La stessa disposizione andrebbe applicata anche in relazione ai documenti d'archivio: si tratta di allenarsi a riconoscere che ogni documento, come ogni voce, è il prodotto di scelte soggettive, quelle fatte al momento della sua produzione, quelle che ne hanno determinato la conservazione, quelle che oggi ne guidano la lettura. Porre in relazione le fonti documentali preesistenti con quelle orali può essere uno stimolo in più ad allenare lo spirito critico verso ogni testimonianza del passato, rendendo evidente ciò che ogni documento storico è: il frutto di un processo fatto di scelte, selezioni, parzialità<sup>8</sup>.

*Oralità.* Nella nostra ricerca sui festival abbiamo raccolto l'esperienza del progetto Ormete ([www.ormete.net](http://www.ormete.net)). Le interviste sono state registrate solo in audio e i file saranno depositati in alcuni centri di conservazione (l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, il Museo Biblioteca dell'attore di Genova, l'Archivio di Stato di Spoleto, l'Archivio Santarcangelo dei Teatri custodito presso la Biblioteca "A. Baldini" di Santarcangelo di Romagna). La politica di conservazione del progetto Ormete non prevede la trascrizione delle interviste e privilegia la tutela dell'oralità delle fonti<sup>9</sup>. Restano nella registrazione audio (che è pur sempre una traccia dell'incontro) tutti quei tratti soprasegmentali che sono indispensabili per comprendere alcuni aspetti dell'intervista: le pause, i toni, gli intercalari, la pronuncia, la grana della voce ma anche la costruzione del periodo, le sospensioni che in una trascrizione rischierebbero o di non poter essere restituite o di venire più semplicemente omologate a un discorso scritto, che ha le sue regole precise.

<sup>8</sup> Cfr. R. Guarino, *Il teatro nella storia: gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 153-154.

<sup>9</sup> Cfr. D. Orecchia, *Indicizzazione o trascrizione? Indicizzare per tutelare l'ascolto. L'esempio di Patrimonio Orale*, in *Scrivere (quasi) la stessa cosa. La trascrizione come atto interpretativo nella pratica della storia orale*, a cura di F. Di Meo, R. Garruccio e F. Socrate, Editpress, Firenze 2022, pp. 51-66. Sul tema rinvio anche a F. Good, *Voice, Ear and Text. Words Meaning and Transcription*, in *The Oral History Reader*, ed. by R. Perks and A. Thomson, Routledge, New York-London 2016; *Oral History and Digital Humanities Voice, Access, and Engagement*, ed. by D. Boyd and M. Larson, Palgrave, New York 2014; N. MacKay, *Curating Oral Histories from Interview to Archive*, Routledge, New York-London 2015; E.A. Mazé, *Deconstruction Without Destruction: Creating Metadata for Oral History in Digital World*, in *Oral History in the Digital Age*, ed. by D. Boyd et al., Institute of Library and Museum Services, 2012: <http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/metadata> (ultimo accesso 24 maggio 2025).

Nei saggi che seguono, pertanto rinvieremo alla piattaforma Patrimonio orale dove sono caricate le descrizioni di tutte le interviste e alcuni estratti audio<sup>10</sup>.

## 1.2. I festival come crocevia di relazioni

Il Festival dei Due Mondi di Spoleto e il Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo attraversano la storia d'Italia a partire dal dopoguerra per arrivare fino ai nostri giorni. Sono realtà ancora vive e attive oggi. Lavorare sulla loro storia e la loro memoria significa anche confrontarsi con la contemporaneità, con ciò che si è sedimentato nel tempo e che oggi costituisce la realtà dei due festival: non solo quella produttiva, ma anche quella del contesto all'interno del quale agiscono.

Nei saggi che seguono abbiamo deciso di condividere il nostro lavoro metodologico e le opportunità che può dischiudere. La sinergia fra fonti di archivio e fonti orali, il coinvolgimento nella ricerca dei territori e dei luoghi in cui le comunità hanno scelto di custodire tracce della storia dei loro festival e, non solo, hanno permesso di restituire complessità alla ricostruzione di alcuni passaggi di quelle storie. In particolare, il racconto dei primi anni della manifestazione spoletina, da un lato, e quello dell'ottava edizione del Festival di Santarcangelo nel 1978, dall'altro. In entrambi i casi, è stato proprio spostare il focus dell'attenzione sulle relazioni di allora e sul modo in cui oggi sono ricordate dai protagonisti che ci ha permesso di penetrare dentro le maglie della storia, oltre e fra i documenti d'archivio, e rileggere quegli anni da prospettive inedite.

I racconti dei testimoni di Spoleto, ad esempio, non sempre introducono contenuti radicalmente diversi rispetto alle fonti d'archivio, ma rendono più visibile l'effetto che il Festival dei Due Mondi ha esercitato sulla costruzione della memoria collettiva. La ripetizione di certi temi – tra tutti il silenzio della città addormentata e la musica nei vicoli – ci suggerisce un processo di sedimentazione condiviso, nel quale spesso i ricordi individuali tendono a sovrapporsi alla narrazione pubblica del festival fino a rendere indistinto il confine tra esperienza diretta, trasmissione e memoria mediata. In trasparenza poi – attraverso scarti, esitazioni, strategie di racconto – affiorano le tracce di come e perché questo processo sia stato possibile.

D'altra parte, il caso di studio relativo al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo ha messo in luce un altro aspetto: l'approccio relazionale proprio dell'indagine sul campo della storia orale può orientare lo studio

<sup>10</sup> Rinvio alla pagina madre dei due progetti: <https://patrimoniore.ormete.net/progetto/festival-dei-due-mondi-di-spoletto/> e <https://patrimoniore.ormete.net/progetto/festival-internazionale-del-teatro-in-piazza-a-santarcangelo-di-romagna> (ultimo accesso 24 maggio 2025).

a rintracciare connessioni tra elementi apparentemente disgiunti e permettere così di superare i limiti delle ricostruzioni storiche tradizionali, evidenziando genealogie, reti, autorialità corali e forme di trasmissione che rendono più complesso il quadro storico. Le fonti orali, allora, non si limitano a confermare o contraddire l'archivio, ma lo interrogano dall'interno, mettendo in luce la natura relazionale e dinamica della memoria.

Infine, i tre contributi che trovano ospitalità in questa pubblicazione sono il risultato di un lavoro comune, fatto di ricerche individuali, di discussioni corali, di condivisione di esperienze. Sempre più, anche nelle discipline umanistiche, l'apertura verso progettualità collegiali sta modificando i processi della ricerca. Senza negare l'autorialità, senza mortificare l'apporto individuale dei singoli studiosi e studiose, condividere percorsi di studio e metodi di ricerca è forse una strada fruttuosa per una disciplina che dell'ascolto, del dialogo, della relazione dovrebbe fare il suo punto di forza.

## 2. Spoleto e il Festival dei Due Mondi: primi incontri

“Qual è stato il suo primo incontro con il Festival dei Due Mondi?”. Seppur sotto varie forme, questa domanda si è ripetuta in tutte le interviste condotte a Spoleto nell'ambito del progetto *Il Teatro dei festival tra locale e globale*. Il campione di testimoni cui è stata rivolta era eterogeneo per riferimenti temporali, culturali e lavorativi, ma condivideva il luogo d'appartenenza: si trattava infatti di spoletini e spoletine, di nascita o di adozione, che potessero ricordare il Festival nei suoi primi vent'anni. In queste pagine faremo riferimento soltanto ad alcuni dei significati prodotti dalla domanda in questione, ma anche alle ragioni che ci hanno condotto a porla, e alla possibilità di utilizzarla come cono di luce per ri-leggere le fonti d'archivio.

Vicki Ann Cremona, a proposito dei processi identitari dei festival, fa riferimento alla definizione di specifici «festival labels»<sup>11</sup>: il nome, la direzione artistica, il programma, il target di pubblico, ma anche le modalità attraverso le quali questi meta-eventi si riversano nelle aree circostanti. Seguendo queste etichette sembrerebbe facile delineare un primo profilo del Due Mondi, un festival che fin dal suo momento fondativo ha rivendicato l'internazionalità, la ricercatezza e l'eleganza come suoi dati strutturali. Dentro questo processo di “festivalizzazione”, la cittadina umbra è stata chiamata a svolgere un ruolo ben preciso, quello della perfetta cornice caratteristica. Il primo pieghevole promozionale, prodotto

<sup>11</sup> V.A. Cremona, *Introduction – The Festivalising Process*, in Hauptfleisch et al. (eds.), *Festivalising!* cit., pp. 5-13.

dall'Azienda turistica locale sotto precise indicazioni del fondatore e direttore artistico Gian Carlo Menotti, lo lascia ben intendere. In formato bilingue e stampato su carta pregiata, il dépliant illustrava il borgo e i suoi teatri come luoghi di pace dove la gioventù dei "due mondi" avrebbe potuto incontrarsi, immersa nella natura e nel silenzio, per il solo amore dell'arte<sup>12</sup>.

Ascoltare chi ha abitato la città umbra negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta è in questo senso una scelta metodologica precisa. In primo luogo, vuol dire problematizzare il progetto originario e ricostruire la storia di questa manifestazione a partire da quello che potrebbe sembrare il suo punto più marginale (la cornice); ma soprattutto vuol dire interrogarsi sul rapporto di modificazioni che il Festival ha intrattenuto con il contesto ospitante, sull'impatto – a breve e a lungo termine – che ha esercitato sulla comunità locale, sia in termini socioculturali e urbanistici, sia in termini d'identità e di narrazione/autonarrazione.

È proprio in questa prospettiva che si colloca allora il senso della domanda iniziale. Chiedere agli abitanti quale sia stato per loro il primo incontro con il festival non significa limitarsi alla raccolta di informazioni sul periodo fondativo, piuttosto adottare un dispositivo critico che ci aiuti a leggere diversamente le fonti d'archivio e a problematizzare le narrazioni più istituzionali, affinché quello che immaginiamo come l'"inizio" del Festival dei Due Mondi non venga pensato esclusivamente come un evento fisso, ma continuamente riscritto in relazione ai contesti, ai vissuti e alle proiezioni collettive.

### 2.1. Due mondi riscrivono una città

Come è noto, dietro quel giovedì 5 giugno 1958, quando al Teatro Nuovo l'indimenticabile *Macbeth*<sup>13</sup> dà inizio al Festival dei Due Mondi, si agitano numerose forze. Anoverato tra le manifestazioni più significative del dopoguerra europeo, il Festival spoletino affonda le sue radici in una fase storica caratterizzata da

<sup>12</sup> Il pieghevole, dal titolo *A new kind of Festival. Where the youth of two world will meet / Un Festival di nuovo genere. Dove s'incontra la gioventù dei due mondi*, viene prodotto nel luglio del 1957 e recita, a proposito del centro umbro: «Spoleto è situata in una località particolarmente felice ai fini del festival in quanto vi si accede facilmente da Roma e da Firenze e allo stesso tempo è fuori dalla linea del grosso traffico turistico. Data la sua altezza sul livello del mare non risente della calura estiva, e la sua bellezza naturale e architettonica contribuisce a creare il raccoglimento necessario al felice incontro di artisti e appassionati d'arte». Sezione Archivio di Stato di Spoleto – d'ora in poi SAS – Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1. Per un approfondimento sul significato storico e culturale del Festival dei Due Mondi cfr. la nota 15 di questo contributo.

<sup>13</sup> Si tratta del *Macbeth* di Giuseppe Verdi, con la regia di Luchino Visconti, le scene e i costumi di Piero Tosi, e la direzione d'orchestra di Thomas Schippers.

fragili equilibri geopolitici e dalla tensione tra le due principali aree di influenza mondiale: Usa e Urss<sup>14</sup>. Ma, accanto ai complessi e stratificati movimenti diplomatici che determinano la genesi del Festival, a Spoleto si sviluppa un'altra azione, meno emersa ma altrettanto decisiva. Non va dimenticato, infatti, che nel biennio 1956-1957 il centro umbro deve prepararsi per diventare la «città ideale»<sup>15</sup> sognata da Gian Carlo Menotti, capace di accogliere personalità di spicco dell'arte, della politica, delle élite italiane e internazionali. Ma in che modo viene intrapreso questo processo trasformativo? Con quali presupposti? E che memoria se ne produce?

Una parte della documentazione relativa alla nascita del Festival dei Due Mondi è custodita presso la Sezione di Archivio di Stato di Spoleto, in due fondi archivistici: quello del Comune e quello dell'Azienda di promozione turistica, i due enti che nei primi anni si prendono carico della gestione spoletina del Festival<sup>16</sup>. I fascicoli di nostro interesse si moltiplicano a partire dal

<sup>14</sup> Non abbiamo modo di approfondire in questa sede un argomento tanto complesso. Basti ricordare però che, nonostante la sua dichiarata vocazione apolitica, l'origine del Festival dei Due Mondi si colloca all'interno di un sistema di relazioni e scambi politico-culturali tra Italia e Stati Uniti all'indomani della guerra. La manifestazione si inserisce infatti in un più ampio quadro di iniziative sostenute direttamente o indirettamente dagli Stati Uniti per orientare l'opinione pubblica europea (Fulbright Program, il Congress for Cultural Freedom, le attività dell'American Academy in Rome), secondo i processi analizzati da Frances Stonor Saunders nel caso delle operazioni culturali della Cia (cfr. F.S. Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma 2004). Il caso specifico del Festival dei Due Mondi come oggetto di diplomazia culturale è stato poi affrontato da Maurizio Zinni nel suo saggio *Un festival americano nell'Italia del "miracolo". Il primo Festival dei Due Mondi di Spoleto e la diplomazia culturale americana*, in «Mondo Contemporaneo», 2020, 2-3, pp. 65-85; anche Giulia Taddeo ha trattato l'argomento nel suo volume *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello 2020.

<sup>15</sup> Nel primo catalogo del Festival, Gian Carlo Menotti scrive: «Spoleto non offre luoghi di divertimento notturni, né spiagge alla moda, né casinò da gioco. Soltanto coloro che sono realmente interessati alle arti potranno trovarsi bene fra noi. Per questi visitatori e per i giovani artisti che parteciperanno al Festival, speriamo che Spoleto possa diventare col tempo «la città ideale»». Cfr. *Festival of Two Worlds / Festival dei Due Mondi. June 5-29 1958, Spoleto*, Stab. tip. U. Pinto, Roma 1995.

<sup>16</sup> La situazione documentaria relativa al Festival dei Due Mondi, in assenza di un archivio centralizzato, si presenta articolata e, in parte, frammentaria. Le fonti consultate nel corso della ricerca sono infatti distribuite presso diversi enti conservatori e presentano una tipologia eterogenea di materiali. In queste pagine faremo riferimento principalmente a due fondi archivistici: quello dell'Azienda di promozione turistica di Spoleto e quello del Comune di Spoleto (limitatamente alla documentazione anteriore al 1964), entrambi conservati presso la Sezione di Archivio di Stato di Spoleto. Si tratta di fondi di particolare interesse per la ricostruzione della logistica organizzativa e delle modalità amministrative che hanno accompagnato le prime edizioni del Festival. Nel corso della nostra ricerca sul campo abbiamo inoltre esaminato: i materiali del fondo Antonio Busetti – giornalista e fotografo attivo nel territorio spoletino tra gli anni Cinquanta e Settanta – conservati

1957, l'anno in cui – dopo i numerosi incontri privati tra Gian Carlo Menotti, il sindaco di Spoleto Gianni Toscano e Adriano Belli (figura cardine e già direttore del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto) – il lavoro per il Festival si fece più concreto e i soggetti pubblici iniziarono a riunirsi in assemblee, giunte e comitati operativi.

Alla Giunta Comunale del 19 settembre 1957, con oggetto all'ordine del giorno «Festival dei Due Mondi», parteciparono anche Gian Carlo Menotti e Adriano Belli<sup>17</sup>. Dal verbale della riunione emerge che il primo argomento discusso, sollevato proprio da Menotti, riguardò l'esigenza di costituire al più presto un comitato che includesse, oltre alle istituzioni già attive, i cittadini rappresentanti delle categorie economiche e sociali della città. Adriano Belli, memore delle sue esperienze con il Teatro Lirico Sperimentale, si mostrò a più riprese reticente, non credeva utile la formazione di un comitato e avrebbe preferito mantenere la gestione del Festival nelle mani di poche persone di fiducia. Menotti – ci restituisce il verbale – dovette insistere: «è opportuno che la città-

presso l'Archivio Diocesano di Spoleto; alcuni dei documenti prodotti dalla Fondazione Festival dei Due Mondi di Spoleto, depositati presso il Comune di Spoleto; e la raccolta completa dei cataloghi ufficiali delle edizioni del Festival, conservati presso la Biblioteca Comunale "G. Carducci" di Spoleto. A partire da molti dei fondi qui citati, sono stati pubblicati negli anni diversi volumi – curati principalmente da Antonella Cristina Manni e Paolo Bianchi, tra il 2017 e il 2024 – che offrono una ricostruzione dettagliata delle prime edizioni del Festival dei Due Mondi (1958-1964): *Spoleto 1958. Alle radici della storia, il primo Festival dei Due Mondi. Documenti, immagini, riflessioni*, a cura di A.C. Manni e R. Mencarelli, Nuova Eliografica, Spoleto 2017; *Spoleto 1959. Il secondo Festival dei Due Mondi: nuovi spazi per il teatro, invenzione di nuovi generi*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2018; *Spoleto 1960. Il terzo Festival dei Due Mondi tra innovazione e tradizione*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2019; *Spoleto 1961. Il quarto Festival dei Due Mondi. Grandi ritorni nuove prospettive. Una città "capitale dell cultura"*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2021; *Spoleto 1962. Il quinto Festival dei Due Mondi. Sculture nella città, una Fondazione Italiana, diplomazia e politica*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2022; *Spoleto 1963. Il sesto Festival dei Due Mondi. Luchino Visconti, Jerome Robbins, Eugène Ionesco, Thomas Schippers, Franca Fabbri: grandi nomi, nuovi talenti, un nuovo spazio teatrale ma meno spettacoli. Alla ricerca di risorse*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2022; *Spoleto 1964, il settimo Festival dei Due Mondi. Polemiche su "Bella Ciao", Louis Malle regista di "Der Rosenkavalier" diretto da Schippers. Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn, Paul Taylor e Twyla Tarp. Prime riflessioni su Festival e centro storico*, a cura di A.C. Manni e P. Bianchi, Nuova Eliografica, Spoleto 2024. Rimandiamo inoltre ad altri due volumi sulla storia del Festival: G. Toscano e S. Morichelli, *La città e il Festival dei Due Mondi. Spoleto: Storia dei trent'anni*, Edizioni Ente Rocca di Spoleto, Spoleto 1987; G. Volpi, *Spoleto Story*, Rusconi, Milano 1982.

<sup>17</sup> Alla riunione erano presenti il Sindaco Giovanni Toscano, la vicesindaca Serafina Borgiani Forlivesi, gli assessori Osvaldo Cintioli, Ercole Rossi, Gino Segoni, Domenico Costantini, Enrico Radici e Oscar Federci. Partecipano inoltre Gian Carlo Menotti, Raf Ravaioli, Adriano Belli e Alessandro Bevilacqua, il presidente dell'Azienda autonoma di cura, soggiorno e turismo di Spoleto. Cfr. SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1.

dinanza si immedesimi dell'importanza della manifestazione e partecipi anche essa alla organizzazione»<sup>18</sup>.

Non è un caso che appena due mesi prima, il 20 settembre 1957, con la stessa insistenza, Menotti avesse chiesto di incontrare tutta la città a Palazzo Mauri<sup>19</sup>, come non è un caso che – ancora oggi – l'intero sistema memoriale di Spoleto ruoti attorno alla figura carismatica del fondatore più che attorno al Festival. Ma di questo diremo meglio più avanti. Il desiderio di un Comitato Cittadino non va letto tanto come una misura di efficienza organizzativa, quanto piuttosto come la consapevolezza di una condizione necessaria per garantire la legittimità sociale e il radicamento territoriale all'iniziativa: il Maestro sapeva di dover chiedere molto alla città.

I documenti dei primi due anni, infatti, convergono tutti su un tema cardine: la ri-scrittura della città a partire dalle "richieste" di Menotti. Comune e Azienda turistica già dal 1956 si muovono senza freno per approntare tutte le modifiche più urgenti e rendere Spoleto pronta al Festival: l'adeguamento di un'insufficiente ricettività alberghiera, la restaurazione del Teatro Caio Melisso e della Chiesa di San Nicolò, ma soprattutto tutte le più piccole questioni legate alla logistica urbana. Basti pensare che in una lettera inviata al Sindaco, Menotti chiese un impegno scritto a proposito di certe disposizioni:

Senso unico in tutto il corso. Escludere completamente il traffico veicoli nella Piazza del Duomo. Proibizione passaggio di motoscooters [...]. Rafforzare la lotta contro i rumori onde dare al Festival il carattere di pace e silenzio. Proibizione di ogni segnale acustico sulla strada che conduce a Monteluco. Divieto di tenere lo scappamento aperto a tutti gli automezzi in circolazione nella città<sup>20</sup>.

All'alba degli anni Sessanta, per certi versi, Spoleto era l'Italia che l'America sognava in cartolina: antichissima e solitaria, circoscritta da verdi colline, con le sue pietre assolate, le piccole strade tortuose, i palazzi con fregi e stemmi, le splendide chiese. I suoi due teatri e la piazza, quella del Duomo, che quasi senza interventi era già un palcoscenico, rendevano il centro umbro la scelta giusta per quel festival delle arti che Menotti fantasticava: un luogo fermo nel tempo, dove chi arrivava doveva avere l'impressione di precipitare in un'altra epoca.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Così recitava il manifesto affisso nelle strade di Spoleto: «Venerdì 20 settembre alle ore 18:00 alla Sala Mauri il Maestro Giancarlo Menotti terrà una conversazione sul Festival dei Due Mondi che avrà luogo nel prossimo anno a Spoleto. La cittadinanza è invitata ad intervenire». Cfr. SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1.

<sup>20</sup> Lettera di Gian Carlo Menotti a Bruno Toscano, 28 giugno 1957, SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1.

Per il giusto effetto, però, andava eliminata ogni superflua traccia di modernità, e tanto di ciò che per gli abitanti rappresentava il vissuto quotidiano o, spesso, il riscatto sociale<sup>21</sup>.

Esemplare in questo senso è uno dei compiti che la direzione del Festival affida al neonato Comitato Cittadino, inizialmente costituito per la maggior parte dall'élite locale<sup>22</sup>: l'allestimento in via dei Duchi delle note Botteghe Medioevali. Vero e proprio asse scenografico, punto nevralgico dell'identità del Festival quasi al pari dei teatri, questa via meritò un prezioso pieghevole, in edizione limitata e sempre in versione bilingue, che così recitava in apertura: «Per continuare la tradizione d'arte e d'artigianato di Spoleto, le antiche botteghe della città si riaprono con la partecipazione delle seguenti ditte»<sup>23</sup>.

Come riportato da uno dei verbali di riunione del Comitato, la necessità palesata dalla Contessa Anna Maria Gnoli de Garru, responsabile delegata per la gestione delle botteghe, era quella di avere in città un «negozio di alta moda, vendita di libri, stampe, cartoline veramente artistiche, galleria d'arte, bar americano, valorizzando pure la cucina spoletina»<sup>24</sup>. Al fatto che a Spoleto l'ar-

<sup>21</sup> Si pensi all'obbligo di far ripristinare tutti i vecchi lampioni e sostituire le nuovissime scritte al neon, acquistate da tanti commercianti con orgoglio e sacrifici. Nino Longobardi, in un articolo apparso su «Il Messaggero» proprio il 5 giugno 1958, scrive: «ci sono ora qui, dove le lingue un poco s'imbrogliano, due medioevi, uno con tutte le carte in regola e uno dal made in USA».

<sup>22</sup> Il Comitato nei primi anni era composto principalmente da personalità illustri di Spoleto, deputati parlamentari, membri del Rotary Club Spoleto, presidenti di enti e associazioni importanti. Qui una lista approssimativa: Giovanni Toscano (Sindaco di Spoleto), Alessandro Bevilacqua (Presidente dell'Azienda turistica), Bandinello Leonetti Luparini (Direttore della banca popolare), Rolando Ceccarelli (Vicepresidente dell'Associazione commercianti), Contessa Anna Maria Gnoli De Garrou, Lionello Leonardi (Circolo artistico spoletino), Alceo Rambaldi (Segretario dell'Accademia spoletina), Adriano Belli (Direttore Teatro lirico sperimentale), gli onorevoli Giuseppe Ermini, Filippo De Filippo ed Ettore Santi (Deputati al Parlamento), Domenico Garofoli, Federico Pucci della Genga (Presidente Associazione agricoltori), Borsalino Silvi, Guido Torelli (Presidente dell'Associazione industriali). Cfr. Verbale riunione Comitato Cittadino, 29 settembre 1957, SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1.

<sup>23</sup> Di seguito le ditte in questione: Boutique Alta Moda Carosa (Principessa Giovanna Caracciolo Ginnetti, Roma), Ceramiche Spoleto (Contessa Annie Gnoli de Garru, Spoleto), Il crostino nero (Canulla, Spoleto. American Bar. Degustazione dei tartufi e della cacciagione spoletina), Galleria Antiquaria (Leonardo Lapicciarella, Firenze), Galleria d'arte contemporanea l'Attico (Bruno Sargentini, Roma), Galleria d'arte 88 (Charles B. Moses, Roma), Libreria Antiquaria (Clara Querzola, Roma), Ricami umbri (Marchesa Marinetta Marignoli e Signora Maria Pia Di Prospero, Spoleto). A restare nelle loro tradizionali botteghe: «Alceo – Barbieri, Gottardo – Armarolo, Cicorietta – Gastronomo, Pomona – Frutta e Verdura». Cfr. *Le botteghe medioevali di Via dei Duchi, Spoleto 1958*, pieghevole illustrato, SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. Festival dei Due Mondi anno 1958, 1.

<sup>24</sup> Cfr. Verbale riunione Comitato Cittadino, 29 settembre 1957, SAS, Comune di Spoleto, Carteggio Amministrativo, B. 3338, Cat XIV, Classe 9-6, f. 1.

tigianato locale fosse ormai quasi scomparso – come fece notare il deputato Filippo De Filippo – si poteva ovviare chiamando espositori da Roma. Accadde allora che nella vecchia cantina dell'idraulico Orsini si sistemarono la bigiotteria e le borsette della Boutique di Alta Moda Carosa, gestita dalla Principessa Giovanna Caracciolo Ginetti di Roma, o che uno dei banchi del fruttivendolo della città fosse riempito dai quadri della Galleria d'arte contemporanea L'Attico (sempre romana con sede a Piazza di Spagna). Tra le poche nuove botteghe aperte da commercianti spoletini c'era Il crostino nero, che prima ancora della degustazione di tartufi e cacciagione locale, sul dépliant vantava l'offerta di un «American Bar»<sup>25</sup>.

Non è questo il luogo per affrontare la cospicua mole di documenti che testimoniano l'accurato intervento urbano che il Festival, direttamente e indirettamente, opera nella città. Quello che questi esempi ci aiutano a sottolineare, però, è che Spoleto non è mai stata unicamente il contenitore geografico, la cornice del Festival dei Due Mondi, piuttosto una parte integrante del suo dispositivo simbolico. La città, territorio scenico nel quale gli spazi vengono riscritti secondo un preciso immaginario estetico, culturale e politico, diventa quindi soggetto e oggetto di una rappresentazione. Si tratta di un dato importante e che non va semplicemente registrato, ma indagato e problematizzato, perché è anche in queste dinamiche che si definiscono le condizioni di senso, di fruizione e di efficacia di una più ampia esperienza estetica e artistica.

## 2.2. Spoleto si guarda

Alla fine degli anni Cinquanta la città di Spoleto stava attraversando una profonda crisi economica. La chiusura di diversi stabilimenti industriali e la tragica esplosione, nel 1955, delle miniere di lignite di Morgnano, avevano deteriorato il tessuto produttivo e sociale della zona e alimentato un già alto tasso di disoccupazione<sup>26</sup>. A questo quadro va aggiunto poi un diffuso senso di rammarico, vivo in parte ancora oggi, legato alla consapevolezza della propria eredità storica e culturale non adeguatamente riconosciuta: Spoleto era stata capitale longobarda, sede vescovile, centro di rilevanza artistica e teatrale, ma non era riuscita a ottenere lo status di capoluogo di provincia contro Perugia, che la batteva per un maggiore peso economico e demografico<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Cfr.: A. Gasperini, *Le miniere di lignite di Spoleto (1880-1960)*, Ente Rocca Spoleto, Spoleto 1980; A. Fabiani, *Le operaie del cotonificio. I compagni di lavoro, i capi, i padroni della fabbrica. Spoleto 1905-1985*, Era Nuova, Perugia 2009.

<sup>27</sup> Di questo argomento ha parlato a lungo nella sua intervista Sandro Frontalini, oggi Dirigente Comunale per lo Sviluppo Locale e Turismo di Spoleto. Cfr. Intervista a Frontalini Sandro, di

E tuttavia, non si trattava di un deserto culturale<sup>28</sup>. La città vantava già esperienze significative (tra tutte il Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, il Teatro Lirico Sperimentale, il Premio Spoleto) che avevano contribuito a mantenere accesa la curiosità e la vita intellettuale del territorio. Quando il Festival dei Due Mondi entra in città, dunque, si inserisce in una realtà sì segnata da fragilità economiche e sociali, ma al tempo stesso animata da un forte desiderio di cultura, e proprio per questo si radica con ambivalenza nei sentimenti della cittadinanza. Da un lato è una promessa di modernità, benessere e riscatto, capace di celebrare proprio quelle ricchezze di cui Spoleto va fiera; dall'altro lato, però, sottopone la città a un processo in parte violento che sospende l'uso quotidiano degli spazi e ne trasforma le funzioni, producendo un'esperienza destinata soprattutto all'uso temporaneo. Gli interventi urbanistici testimoniati dalle fonti scritte non agiscono unicamente sullo spazio fisico della città, ma anche su quello simbolico e percettivo.

In questa occasione faremo riferimento alla prima testimonianza raccolta durante la nostra ricerca sul campo, quella di Franco Troiani, artista visivo spoletino (1946), incontrato il giorno prima dell'inizio della sessantasettesima edizione del Festival. Abbiamo condotto l'intervista in una stanza di Palazzo Mauri, lo stesso edificio dove Menotti, nel 1957, aveva incontrato tutta la cittadinanza per la prima volta. Della lunga e complessa conversazione che abbiamo avuto, ci limitiamo a riportare un breve ma significativo passo:

Ecco perché il festival era bello. Tu giravi, la mattina, per le strade della città, sentivi un suono che prima non sentivi. Poi ho scoperto che erano i primi allievi, gli orchestrali, anche i maestri, che non essendoci alberghi dormivano presso le famiglie. Eh... tu giravi per Spoleto... e ti venivano i brividi, sentivi il cantante che scaldava la voce, sentivi un violino, sentivi il pianoforte... cazzarola dico! Era una preparazione e poi andavi in piazza: le prove erano aperte a tutti. Menotti permetteva questo, ecco perché era amato, stava a contatto con la gente, si fermava dai negozianti, l'hanno acclamato il Duca di Spoleto, perché la gente per la prima volta, hanno visto un intellettuale che... al quale potevano parlare<sup>29</sup>.

Luciani Eleonora, Palazzo Mauri, Spoleto, 24/10/2024, Progetto "Festival dei Due Mondi di Spoleto", Collezione Ormete (ORMT-14l), consultata in: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-frontalini-sandro> (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

<sup>28</sup> Torna più volte su questo tema la testimone Anna Leonardi, attrice, doppiatrice, una delle voci più popolari di Radio Rai e oggi direttrice di una scuola di teatro a Spoleto. Cfr. Intervista a Leonardi Anna, di Sacchetti Rodolfo, Spoleto, 24/10/2024, e integrazione telefonica il 30/10/2024, Progetto "Festival dei Due Mondi di Spoleto", Collezione Ormete (ORMT-14q), consultata in: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-leonardi-anna> (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

<sup>29</sup> Cfr. Intervista a Troiani Franco, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo, Palazzo Mauri,

Con il “tu” generalizzato, Troiani ci trasporta al suo fianco in una specie di passato immaginario condiviso («Tu giravi», «sentivi», «andavi in piazza», «ti venivano i brividi»). La sua è una strategia di enfasi che sembra ben rodada, si concede all’“io” solo per un momento, nella cadenza ritmica finale («cazzarola, dico»).

Avremmo poi scoperto, nelle interviste successive, che il tema della musica e del bel canto in una città silenziosa era fin troppo ricorrente a Spoleto, quasi come un tropo narrativo con una struttura costante: ascoltando quei suoni inediti negli spazi familiari, gli abitanti hanno avuto l’impressione di riscoprire la propria città per la prima volta. Tra i tanti e le tante che ne hanno parlato con noi in questi termini, Gianfrancesco Marignoli (1929), ex geometra comunale, ha raccontato un episodio molto simile a quello di Troiani, anche se con dettagli più personali, e in chiusura ha aggiunto: «e lì ho capito che Spoleto era bellissima»<sup>30</sup>.

L’emozione dei ricordi è certamente autentica, ma la frequenza di queste storie, e soprattutto la loro corrispondenza con la narrazione ufficiale del Festival, può se non altro far riflettere. Il 6 giugno 1958 Nino Longobardi scriveva su «Il Messaggero» il suo primo articolo sul neonato Festival:

Pare, dunque, che [Menotti] abbia raccontato ai suoi amici americani che sono quasi tutti noti allevatori di dollari e di giovani cervelli avidi di essere compresi, del silenzio che regna Spoleto [...] non ci vuol molto ad immaginare che il secolare silenzio evocato da Menotti in una strada del centro di New York o di Chicago, abbia impressionato in USA [...]. Ma, ahimè, Menotti ha poi scoperto che c’erano le motovespe anche a Spoleto<sup>31</sup>.

Il tono dell’articolo è chiaramente ironico, se non apertamente polemico, ma lascia emergere con chiarezza che il silenzio e la solitudine – come condizioni ideali per accogliere la musica e i giovani talenti – fossero già all’epoca percepiti come simboli potenti e pervasivi, capaci di catturare l’attenzione internazionale e di costruire attorno alla città un’aura quasi mitica. Lo confermano anche i primi articoli del «New York Times», che presentano Spoleto come un «off-beat

Spoleto, 27/06/2024, Progetto “Festival dei Due Mondi di Spoleto”, Collezione Ormete (ORMT-14f), consultata in: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-troiani-franco> (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

<sup>30</sup> Cfr. Intervista a Marignoli Gianfrancesco, di Luciani Eleonora e Sacchettini Rodolfo, Spoleto, 20/06/2024, Progetto “Festival dei Due Mondi di Spoleto”, Collezione Ormete (ORMT-14g), consultata in: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-marignoli-gianfrancesco> (ultimo accesso 24 maggio 2025).

<sup>31</sup> N. Longobardi, *A Spoleto tutto torna medioevale per il “Festival dei due mondi”*, in «Il Messaggero», 5 giugno 1958.

hill-town, half-forgotten», dove il tempo «has been standing still»<sup>32</sup>. Sembra allora che il modo in cui il Festival ha guardato Spoleto – quello di un medioevo ricostruito nel suo antico silenzio dove l'arte può fiorire indisturbata – si affermi non solo come la cornice dominante dell'evento in sé, ma come il filtro attraverso cui la città impara a riconoscersi e, in seguito, a raccontarsi<sup>33</sup>.

Le parole di Franco Troiani lasciano emergere poi un'ultima questione che vogliamo affrontare, centrale all'interno della memoria collettiva spoletina: l'identificazione tra il Festival e il suo ideatore. La figura di Menotti costituisce uno dei punti critici più significativi emersi nel corso della nostra ricerca e, proprio per la sua complessità, ci riserviamo di approfondirla altrove. Tuttavia, una riflessione sui primi rapporti – spesso ambivalenti – tra la città e il Festival non può prescindere da questa dimensione.

«Ecco perché il Festival era bello» dice Troiani in apertura, e, appena più avanti, «ecco perché [Menotti] era amato». Le due frasi si specchiano, forse inconsapevolmente, in una corrispondenza linguistica, sonora e simbolica. Per parlare del sentimento di Spoleto nei confronti di Menotti, Troiani cambia registro, e usa un'impersonale che non ci coinvolge più nel racconto («l'hanno acclamato il Duca di Spoleto, perché la gente per la prima volta, hanno visto un intellettuale che al quale potevano parlare»). Questo cambio di focalizzazione, e la scelta di riferirsi al gruppo sociale spoletino senza includersi nel punto di vista, non vanno intesi come un distacco emotivo, quanto, più probabilmente, come il desiderio di legittimare il proprio racconto: eliminando la soggettività viene lasciato fuori il giudizio – che il Duca di Spoleto fosse amato, e il perché, restano così dati incontrovertibili, protetti.

Le interviste, così come tutte le conversazioni, gli incontri, i momenti di confronto che abbiamo avuto con la cittadinanza, ci hanno sempre condotto verso la magnetica figura di Gian Carlo Menotti, non solo perché fondatore dell'evento, ma in quanto mediatore affettivo di un passaggio epocale della storia della città.

In questa breve analisi abbiamo fatto più volte riferimento a quel primo incontro tra il Maestro e gli abitanti, il 20 settembre 1957, o a quell'urgenza di costituire al più presto un Comitato Cittadino, e li abbiamo considerati entrambi

<sup>32</sup> Citiamo da M. Rambaldi, *'Spoleto 58' Secondo il NY Times*, in *Spoleto 1958* cit., pp. 11-12.

<sup>33</sup> Il tema del silenzio è una costante della narrazione sul, e del, Festival dei Due Mondi. Qui citiamo anche un altro articolo de «Il Messaggero», datato 27 giugno 1971, dal titolo *La città e il Festival il Festival e la città. Spoleto tra passato e futuro*: «Così il Festival ha ricevuto da Spoleto, quello che forse nessun'altra città avrebbe potuto offrire. Non soltanto il silenzio magico delle sue strade, che permane anche quando sono colorate dalla gente chiassosa e diversa di due mondi. Ha accettato di vivere in una dimensione che era incognita e che avrebbe potuto sovvertire una pace preziosa e antica».

come momenti inaugurali su un piano non solo istituzionale, ma socio-antropologico. Non possiamo ignorare però, interrogandoci su quelli che sono i primi incontri del passato, quello che oggi Menotti rappresenta: una memoria affettiva intergenerazionale, capace di legare emotivamente il Festival a voci diverse per esperienze, classe sociale, genere o posizionamento ideologico.

Bisognerà chiedersi, allora, fino a che punto il dispositivo festival sia diventato una presenza accettabile a Spoleto proprio perché *incarnata*: tutte le riscritture che il Due Mondi ha imposto alla città sono sempre state mediate da un corpo, da una voce e, non meno importante, da un volto amico.

### 3. *Discontinuità e punti di rottura: il Festival di Santarcangelo nel 1978*

Quella del Festival di Santarcangelo è una storia di continue rivoluzioni, o, almeno, così viene raccontata. Questa narrazione trova fondamento in due ordini di motivazioni. Una ragione è dovuta agli obiettivi che distinguono la rassegna fin dalla sua nascita, nel 1971: fra questi, l'attenzione per la sperimentazione nel campo delle arti performative, che – secondo le visioni più consolidate sul Nuovo Teatro – si muove tramite ondate di successivo rinnovamento. Un altro motivo è determinato dalla specifica modalità organizzativa adottata dal Festival romagnolo: poiché fin quasi da subito la gestione della struttura è pubblica, la direzione artistica viene di volta in volta affidata a una persona diversa, così, tali avvicendamenti hanno alimentato una dinamica di continuo auto-superamento e ridefinizione che ha segnato profondamente i più di cinquant'anni di vita della manifestazione<sup>34</sup>.

Dopo la fase generativa della fondazione del Festival fra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, il primo – e forse più grande – momento di discontinuità viene comunemente identificato proprio con il primo avvicendamento alla direzione artistica, che si realizza per l'ottava edizione nel 1978. Tale cambiamento viene ricordato come un punto di svolta tanto da parte della letteratura quanto della cittadinanza: nel 1977, il Piccolo Teatro di Pontedera viene invitato all'ultimo Festival diretto da Piero Patino – uno dei co-fondatori della manifestazione nonché suo primo direttore – e porta uno spettacolo di strada

<sup>34</sup> Sulla storia del Festival, cfr.: R. Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival*, Corraini, Mantova 2021; R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza a Santarcangelo*, Sapignoli, Torriana 1993. Sulla specifica edizione trattata in queste pagine, cfr. inoltre: *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, luglio 1978*, s.c. [a cura di A. Colaccioni], Cappelli, Bologna 1979; E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», 2007, 28, pp. 235-269.

che colpirà talmente il pubblico e gli amministratori locali da spingere subito il Sindaco e Presidente del Consorzio di gestione, Romeo Donati, a chiedere al regista Roberto Bacci di assumere la guida della rassegna dall'anno successivo<sup>35</sup>. Il Piccolo di Pontedera, molto vicino all'Odin Teatret, faceva parte di un "non-movimento"<sup>36</sup> che Eugenio Barba aveva da poco ridisegnato con la formula di "Terzo Teatro", nell'idea che appunto esistesse una via ulteriore oltre il "primo teatro", quello ufficiale, e il "secondo", d'avanguardia<sup>37</sup>. Il fenomeno diventerà immediatamente riconoscibile sulla stampa per alcuni suoi (apparenti) tratti specifici, ma – come vedremo – a Santarcangelo ne affiorano altri, diversi e ben più profondi, tanto che in paese oggi come allora viene chiamato col nome diverso di "teatro di gruppo", come gli stessi artisti lo auto-definivano.

C'è un altro aspetto saliente che viene spesso rimarcato a proposito di questa fase di discontinuità: Roberto Bacci stesso, nelle diverse riflessioni che ha condiviso nel tempo, evidenzia che all'epoca, essendo molto giovane, non aveva mai organizzato un festival, perciò il suo approccio alla direzione artistica era tutto da inventare; questa condizione, lungi da rappresentare un limite, si tradusse in libertà creativa, che mise il regista nella posizione di dover immaginare da zero la struttura, la visione e le forme della manifestazione<sup>38</sup>. Ne emergerà un progetto del tutto *nuovo*, come documentano anche i materiali di comunicazione: lontanissimo dalle consuete modalità delle rassegne- vetrina che iniziavano a popolare le estati italiane, dove spettacoli preparati altrove si posavano per qualche ora su palchi allestiti nelle suggestive location dei borghi storici. L'ottava edizione, soprattutto

<sup>35</sup> Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996 (lo spettacolo in programma al VII Festival era la parata *Arme e Santo*).

<sup>36</sup> Cfr. *Settantasette. La rivoluzione che viene*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, Castelvecchi, Roma 1997.

<sup>37</sup> Purtroppo, in questa sede, lo spazio non consente di approfondire la storia e i lineamenti del fenomeno, la cui ricostruzione esula dagli obiettivi del presente contributo; è possibile soltanto condividere i riferimenti bibliografici essenziali per un orientamento di massima, selezionati fra le numerose analisi esistenti, formulate – sia sul momento che a posteriori – tanto dalle figure coinvolte quanto dagli studiosi. Cfr.: E. Barba, *Terzo Teatro* [1976], ora in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 165-168; e, anche per la definizione, F. Taviani, "Terzo teatro": vietato ai minori, in «Scena», II, 1977, 1, pp. 12-18. Per successive analisi del fenomeno, soprattutto in ottica contestuale e relativamente agli scenari italiani, cfr. inoltre: *Dossier. Teatro di Gruppo, anni Settanta, Italia*, a cura di M. Schino e L. Vonella, «Teatro e Storia», 2020, 41, pp. 27-168; *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di R. Ferraresi, in «Culture Teatrali», 2018, 27, pp. 167-223; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 364-368.

<sup>38</sup> Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era* cit., pp. 80 sgg.; e inoltre, a titolo esemplificativo della prospettiva del direttore-regista, il suo intervento in *Sono diventato Sindaco ed è cominciata un'altra vita*. Romeo Donati – un protagonista della città, a cura di R. Giannini e G. Razzani, in «I Quaderni di tutto-Santarcangelo», 2010, 8, p. 30.

nella sua parte centrale intitolata *La città dentro il teatro*<sup>39</sup>, è un grande happening, uno spettacolo non-stop, intensivo e immersivo che invade l'intero paese; ogni giorno è dedicato a un tema diverso – il *Fuoco*, le *Musiche*, il *Teatro in verticale*, e così via – senza una programmazione comunicata in anticipo, né riferimenti precisi a luoghi, artisti o orari. Ciò significa che il teatro può capitare ovunque, in qualsiasi momento e nelle forme più varie, quando meno ce lo si aspetta: dilaga nella realtà e va a cercare il proprio pubblico, non solo con lo sguardo. Questa esperienza rimarrà impressa nei cittadini e negli artisti per decenni e sarà ricordata, appunto, come una vera e propria rivoluzione, con cospicue corrispondenze e ricadute sugli sviluppi coevi e successivi della forma-festival in generale<sup>40</sup>.

Dunque, è evidente e nota la rilevanza dei fatti in questione, però, allo storico che intende affrontarli, si pone immediatamente un problema complesso. Del Festival e in particolare della *Città dentro il teatro* non esistono recensioni o testimonianze sufficientemente articolate per ricostruire o almeno comprendere l'accaduto: gli articoli pubblicati all'epoca riportano soltanto qualche immagine particolarmente evocativa e d'impatto, ricordi in forma di flash, spesso molto suggestivi quanto soggettivi, frammenti di scene o di riflessioni strappate al fluire dell'esperienza; come rilevava fra gli altri Italo Moscati, «diventa difficile descriverne oltre»<sup>41</sup>.

### 3.1. Santarcangelo 1978 fra documenti d'archivio e storie orali

Il documento di partenza per riuscire a dipanare il più possibile la complicata matassa dell'edizione del 1978 è il flyer-locandina che ne riassume a grandi li-

<sup>39</sup> Nonostante sia questa la sezione più ricordata, fino quasi a corrispondere con l'intera edizione 1978 del Festival nella memoria collettiva, la manifestazione era costituita da tre parti distinte: una, preparatoria, che includeva anche i centri limitrofi e si svolgeva nelle prime due settimane di luglio; *La città dentro il teatro*, dal 15 al 22 luglio a Santarcangelo; e, infine, una sessione conclusiva a fine mese dedicata a laboratori e dimostrazioni di lavoro.

<sup>40</sup> Senza richiamare tutte le esperienze – anzitutto musicali – che, dalla seconda metà degli anni Settanta, si possono annoverare in questa cornice (da Umbria Jazz e Parco Lambro a Castelporziano) e limitandoci alle ricadute teatrali della logica della festa-festival giovanile in quel momento in ascesa, si pensi, per esempio, a iniziative come l'Estate romana voluta da Renato Nicolini o il Carnevale della Biennale di Venezia reinventato da Maurizio Scaparro, che prendono avvio nel medesimo giro d'anni; sul tema, fra passato e futuro, cfr. almeno *La funzione culturale dei festival*, a cura di E. Donatini e G. Guccini, Cue Press, Imola 2019.

<sup>41</sup> I. Moscati, *Confrontiamoci con Caracas e Santarcangelo*, in «Rinascita», 1978, p. 27. Questo e gli altri documenti citati provengono dalla rassegna stampa conservata nell'Archivio Santarcangelo dei Teatri custodito presso la Biblioteca "A. Baldini" di Santarcangelo di Romagna – d'ora in poi Archivio SdT –, SANTTEATRI GRAFIFEST 1978 RASS.; al tempo della mia consultazione una larga parte dell'archivio era parzialmente catalogata, per cui le informazioni sulla collocazione dei documenti vengono esplicitate solo laddove siano disponibili riferimenti ufficiali o almeno concordati con la responsabile del fondo, Simona Lombardini, che ringrazio.

nee il programma: sul fronte, vengono elencati in dettaglio i giorni che vanno a comporre *La città dentro il teatro*, ciascuno dedicato – come anticipavamo – a un tema diverso e accompagnato da una breve descrizione, che talvolta include la tipologia delle performance o i nomi degli artisti coinvolti<sup>42</sup>. Naturalmente, è possibile integrare la fonte attraverso ulteriori consultazioni: oltre alla già citata rassegna stampa, nell'archivio del Festival è conservata una consistente documentazione di carattere amministrativo-organizzativo che consente talora di specificare meglio i riferimenti reperibili nei materiali prodotti per la comunicazione; inoltre, alcune edizioni dispongono di straordinari repertori fotografici, in questo caso anzitutto di Maurizio Buscarino<sup>43</sup>.

Nonostante i vari sondaggi in archivio e l'indispensabile lavoro di interrelazione fra diverse fonti (e fondi), lo studio della documentazione convenzionale non è sufficiente per provare a capire cosa stesse succedendo nel 1978 a Santarcangelo, e soprattutto perché l'accaduto viene ancora oggi considerato così rivoluzionario. È qui che entrano in gioco le storie orali, che, con le loro peculiarità pratiche e teoriche, risultano particolarmente utili per affrontare lo studio di un oggetto mobile e duttile quale un festival di arti performative sperimentali.

Le testimonianze raccolte nel contesto del progetto Ormete fanno affiorare una storia un po' diversa da quella che è stata finora narrata sul cambiamento rappresentato dalla *Città dentro il teatro* nel 1978.

In primo luogo, scopriamo che – a differenza di quanto comunicato in programma – nel 1977 c'è un'altra realtà legata al teatro di gruppo, oltre al Piccolo di Pontedera: il Teatro di Ventura<sup>44</sup>. Al di là delle sensibili differenze con cui do-

<sup>42</sup> Un esempio tratto dalla locandina in oggetto: «dom 16. / Le musiche della città / ore 05.00 24.00 / l'arrivo dalla periferia / l'incontro tra culture diverse / il concerto / un gruppo di improvvisatori jazz, tre bande, un'orchestra di liscio fisarmoniche campane. / coordinamento di Misha Mengelberg» (uso gli slash per restituire il senso del testo così com'è impaginato).

<sup>43</sup> Per quanto concerne la documentazione amministrativa, è possibile reperire per esempio un programma a uso interno, più dettagliato, che include – seppur disomogeneamente – maggiori informazioni sia sui nomi degli artisti coinvolti che sul senso delle singole sezioni (il documento, senza autore né data, s'intitola *1978 – Santarcangelo di Romagna – 8° Festival del Teatro in Piazza* ed è custodito in un faldone nominato "Organizzazione – Festival Internazionale del Teatro in Piazza – 1981" enumerato III.1/20); per il caso delle *Musiche della città*, citato nella nota precedente, troviamo, per esempio, inoltre, una cartella dedicata nel faldone "Organizzazione 1978", in cui sono custoditi gli scambi con vari fra i gruppi coinvolti. Oltre alle numerose, indispensabili fonti iconografiche di diversa qualità e funzione presenti in Archivio SdT e in altri fondi, segnalo che le fotografie di Maurizio Buscarino sono reperibili in alcune sue pubblicazioni e conservate nel suo archivio privato, che ho potuto in parte consultare nel contesto di un lavoro svolto insieme ai fini di un suo libro sulla manifestazione, al momento ancora inedito.

<sup>44</sup> L'informazione, reperita inizialmente grazie ai testimoni diretti, ha poi trovato riscontro – in assenza della rassegna stampa di quella edizione – in alcuni documenti amministrativi (all'epoca della consultazione in parte non catalogati), che spiegano altresì le modalità dell'inserimento della

cumenti e persone spiegano l'inclusione della compagnia in rassegna all'ultimo momento, in ogni caso è importante rilevare che il gruppo diretto da Roberto Bacci, nell'anno precedente alla "rivoluzione", non era da solo.

In secondo luogo, le testimonianze permettono di indagare le fasi preparatorie del Festival del 1978, in particolare proprio quelle legate al Teatro di Ventura: sia Silvio Castiglioni che Ferruccio Merisi hanno evocato il ruolo di un periodo di studio svolto durante l'inverno precedente al Nordisk Teaterlaboratorium su invito di Eugenio Barba, che aveva convocato un attore e un regista per ciascuno dei gruppi italiani del Terzo Teatro. I testimoni sostengono che fu in questa occasione che Roberto Bacci comunicò agli altri il nuovo incarico, mentre nelle pause dal lavoro in cui erano impegnati s'iniziò, così, a parlare collettivamente del nuovo festival<sup>45</sup>. Bacci suggerisce che, in questo contesto, andrebbero considerati i grandi raduni del teatro di gruppo che si andavano svolgendo in quel periodo, dal Bitef di Belgrado a Casciana Terme e Bergamo<sup>46</sup>: è lì, a suo avviso, che si possono trovare modelli, pratiche, nomi, relazioni salienti per studiare eventi come il Festival di Santarcangelo. Da questo punto di vista,

compagnia in cartellone, cfr.: *Deliberazione del Consiglio Direttivo N. 35 – Seduta del 26 luglio 1977 – Oggetto: Sostituzione spettacolo "Col Sud a tracolla"*, Archivio SdT, faldone "Delibere Consiglio direttivo 1977"; s.i.a. [P. Patino], *Relazione consuntiva della direzione artistica sul settimo Festival del Teatro in Piazza*, 30 settembre 1977, p. 14, Archivio SdT, faldone "Organizzazione Festival 1975-1977", III.1/11. Il Teatro di Ventura, assieme a Pontedera, Potlach e Teatro Tascabile di Bergamo, era uno dei gruppi di punta del Terzo Teatro ed è stata una compagnia molto importante nella cultura teatrale italiana del secondo Novecento, all'epoca fra le più note e poi presto rimossa, a causa del repentino scioglimento del gruppo a metà degli anni Ottanta. Formatosi intorno al CRT di Milano – alcuni dei suoi componenti sono allievi del direttore Sisto Dalla Palma, nonché co-fondatori del teatro –, il Ventura si trasferì presto a operare a Treviglio e, in seguito, a Santarcangelo (lo spettacolo con cui la compagnia approda al festival è *Il detto del gatto lupesco*, giullarata del Trecento che aveva di recente riscosso successo a Viterbo, dove aveva debuttato nel contesto del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, e che colpirà anch'essa profondamente gli spettatori di Santarcangelo, come testimoniato fra gli altri dal direttore Patino). Nel contesto di questa ricerca ho potuto confrontarmi più volte sia con il regista del Teatro di Ventura, Ferruccio Merisi, che con alcuni attori del gruppo, Silvio Castiglioni e Remo Vigorelli, che ringrazio; specifico che sia Merisi che Castiglioni, in seguito, diventeranno direttori della manifestazione (rispettivamente nei periodi 1982-83 e 1998-2005).

<sup>45</sup> Le interviste che ho realizzato a Silvio Castiglioni (Santarcangelo di Romagna, 26/11/2018 e 07/12/2018) e Ferruccio Merisi (Pordenone, 08/10/2019) sono attualmente in corso di archiviazione; rimarrebbe, inoltre, da riscontrare l'informazione con eventuali risultanze presenti negli archivi dell'Odin Teatret (cfr. M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma 2015).

<sup>46</sup> Cfr. Intervista a Bacci Roberto, di Ferraresi Roberta, Vico Pisano, 17/10/2019, Progetto "Festival Internazionale del Teatro in Piazza a Santarcangelo di Romagna", Collezione Ormete (ORMT-15b), consultata in <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-bacci-roberto> (ultimo accesso 6 giugno 2025). Su questi eventi, che non è possibile approfondire in questa sede, cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era* cit., pp. 65 sgg.

la storia della manifestazione e della sua rivoluzione diventa un po' più lunga e si popola di numerose, ulteriori figure, più o meno visibili, che saranno centrali per i suoi sviluppi.

Inoltre, le persone con cui ho parlato hanno condiviso ricordi molto dettagliati sull'ottava edizione del Festival<sup>47</sup>. Ognuno ha evocato azioni performative, scene e spettacoli, i cui elementi consentono di riscontrare le informazioni reperibili nella documentazione esistente, confermandole o aggiornandole, nonché di colmare varie lacune. Soprattutto, però, si sono soffermati a richiamare come quel Festival abbia funzionato in concreto, approfondendo la parte più nascosta, ma non per questo meno importante, di un simile progetto: cioè la sua organizzazione. I componenti del Teatro di Ventura hanno ricordato le loro prime settimane di lavoro in Romagna nel luglio 1978, prima della *Città dentro il teatro*: a ogni gruppo era affidata una sorta di "residenza" in un paese del circondario – in questo caso Mondaino –, allo scopo di coinvolgere gli abitanti e avvicinarli alla manifestazione, che sarebbe iniziata di lì a poco<sup>48</sup>. Roberto Bacci, invece, concentrandosi sul segmento centrale della programmazione, ha raccontato che i gruppi si incontravano ogni mattina per organizzare insieme la nuova giornata di festival, di cui solo alcune parti (come gli inviti, i temi, le esigenze tecniche) erano state predisposte in precedenza<sup>49</sup>; così, *La città dentro il teatro* assume le forme, più che di un grande spettacolo immersivo – come viene di solito descritta –, di un laboratorio polifonico, guidato da Bacci ma *co-curato*, spesso in collaborazione con la città.

La situazione, nella pratica, si rivela molto più articolata rispetto alla narrazione lineare che tende a tramandare gli eventi attraverso la successione di un ristretto gruppo di figure o realtà isolate, alla guida di poche, memorabili imprese – siano esse spettacoli o festival. Questa visione s'infrange contro la realtà di una molteplicità di persone coinvolte – incluso il direttore artistico – che sentono e testimoniano il proprio contributo come parte di un'azione collettiva. È altresì significativo notare che questa nuova modalità organizzativo-produttiva imperniata sul principio d'interrelazione viene adottata coinvolgendo figure di provenienza, generazioni, culture molto diverse fra loro – altri gruppi anche internazionali che spaziano dal teatro di strada alla performance art –, mentre la pratica di condividere la curatela di intere sezioni del programma distinguerà

<sup>47</sup> In questo caso sono menzionate esplicitamente le interviste realizzate con artisti coinvolti in prima persona nell'organizzazione del Festival, ma la ricerca comprende un'ampia serie di testimonianze che danno voce anche ad amministratori e alla comunità locale.

<sup>48</sup> Le informazioni provengono dalla già citata intervista a F. Merisi. Probabilmente a ogni gruppo era anche affidato un tema su cui lavorare in quel periodo, per approntare idee e azioni che sarebbero poi confluite nella sezione centrale del festival.

<sup>49</sup> Cfr. Intervista a Bacci Roberto cit.

Santarcangelo per anni (in seguito, accadrà per esempio coi Magazzini, Antonio Attisani, Giuseppe Bartolucci, le Albe o la Valdoca). Del resto, una sostanza dell'«arcipelago» del Terzo Teatro stava nelle relazioni che si potevano intessere fra le persone, così come fra un gruppo e l'altro<sup>50</sup>. Forse anche per questo il Festival risultò – come riflette oggi Bacci –, non una «somma» degli eventi di cui era composto, ma una loro deflagrante «moltiplicazione»<sup>51</sup>.

Infine, consideriamo un ultimo, decisivo tassello. I testimoni aggiungono che, subito dopo la conclusione della manifestazione, il Teatro di Ventura chiese di poter restare a lavorare sul territorio. Questo episodio, di norma collocato più avanti nel tempo dalle successive ricostruzioni storiche, allarga di fatto il significato e l'impatto del Festival oltre i confini temporali della rassegna, includendo – oltre che le fasi preparatorie – anche le ricadute successive di tale esperienza. Inoltre, in tal modo si anticipa un processo che solitamente viene fatto risalire ai primi anni Ottanta: da questo punto di vista, il trasferimento del Ventura a Santarcangelo con l'obiettivo di creare una istituzione teatrale permanente in Romagna fa parte integrante della “rivoluzione” del 1978. Questa volontà di radicamento, che ha sempre accompagnato il Festival, esprime l'aspirazione a estendere la propria attività ben oltre la sola rassegna estiva; tuttavia, essa troverà realizzazione concreta e duratura solo molti anni dopo. Ma, fin dalla fine degli anni Settanta, l'Istituto di Cultura Teatrale – questo il nome del progetto –, seppur molto sofferto e in funzione per poco tempo, opererà secondo le modalità che abbiamo brevemente descritto, applicandole su spazi e tempi più ampi.

Se la documentazione conservata in archivio conduce a evidenziare il ruolo delle singole personalità alla guida dei progetti citati, le fonti orali invece convergono significativamente nel restituire l'idea di un lavoro corale, chiaramente diretto ma creato nell'incontro da più teste, culture e saperi diversi fra loro. I testimoni dicono, in pratica, che per cambiare le cose è necessario provare a farlo *insieme* o, almeno, che è questo che pensavano all'epoca; aprono, così, uno squarcio sull'assoluta rilevanza della dimensione collettiva nelle rivolte – non solo teatrali – che hanno segnato gli anni Settanta. È, questo, credo, uno dei lasciti più densi e complessi della *Città dentro il teatro*, del Festival di Santarcangelo e del teatro di gruppo, ma, in realtà, più ampiamente, del periodo in cui tali fenomeni si situano.

A questo punto, forse, non è tanto decisivo stabilire in quali momenti la storia abbia effettivamente seguito una direzione corale, quanto piuttosto interrogarsi sulle implicazioni che derivano dall'adozione di questa prospettiva storiografica. In particolare, è utile riflettere su come il metodo influenzi la de-

<sup>50</sup> E. Barba, *Terzo Teatro* cit., p. 165.

<sup>51</sup> Cfr. Intervista a Bacci Roberto cit.

finizione dell'oggetto di studio, modellandolo in maniera specifica; e su come, a sua volta, un determinato oggetto modifichi il nostro approccio alla ricerca – cioè il nostro modo fare storia. Per esempio, si può considerare la differenza rispetto ai metodi tradizionali, spesso fortemente individuali, con cui si è soliti condurre la ricerca e costruire le narrazioni storiche.

#### 4. *Una rivoluzione (storiografica) corale*

Per studiare eventi fluidi, in divenire, porosi e altamente partecipati quali erano (e sono) i festival teatrali, risulta indispensabile ricorrere a una gran quantità e varietà di fonti. Ma il confronto e l'intreccio fra la documentazione convenzionale e la storia orale provoca effetti storiografici particolari, di cui è necessario tenere conto. Questo metodo, infatti, non consente sempre di sapere di più, anzi: i ricordi molto spesso sono vaghi, talvolta addirittura le testimonianze si contraddicono o sovrappongono; stimolano, semmai, a mettere in discussione ciò che pensiamo di conoscere, mostrandoci fatti, oggetti e persone – inclusi noi stessi, che li stiamo osservando – da angolazioni, non necessariamente più corrette, ma diverse e molteplici.

Se ci limitassimo a consultare le fonti consuete – rassegna stampa, fotografie etc. –, l'immagine che emergerebbe del Festival di Santarcangelo del 1978 sarebbe quella testimoniata da molta critica italiana dell'epoca, che spesso ha raccontato il fenomeno "a caldo" delineando i suoi tratti distintivi su base estetica-spettacolare, distinguendoli o opponendoli rispetto ad altre tendenze coeve delle arti performative<sup>52</sup>. Questo tipo di prospettive, però, non consente di spiegare come mai l'esperienza abbia avuto un impatto simile e duraturo, anche presso altri contesti della cultura contemporanea, a livello non solo teatrale e non solo locale.

La storia orale, come abbiamo visto, spinge invece a volgere lo sguardo *altrove* in tante direzioni.

Anzitutto, invita a esplorare zone di ricerca impervie, di norma difficili da osservare, ma importantissime nella nostra disciplina: aprendo squarci al di là del prodotto, dello spettacolo, della singola messinscena, illumina almeno in parte le dinamiche di lavoro e di vita che vi si irradiano intorno. Di qui, le testimonianze che raccogliamo possono provocare ulteriori estensioni di campo: accompagnandoci oltre i protagonisti e gli eventi considerati maggiori, riescono spesso a mostrare le forze che li hanno attraversati e, di conseguenza, dinamiche storiche più ampiamente caratterizzanti la cultura e la società.

<sup>52</sup> Cfr. M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985* cit.

Se le fonti orali conducono, quindi, ad allargare la prospettiva in senso orizzontale-contestuale, nella direzione dei coevi processi teatrali e sociali, il loro raffronto con la documentazione convenzionale genera analoghe aperture, ma in senso verticale e storico. Da questa intersezione di prospettive, infatti, sorge talvolta l'esigenza di ragionare su questioni di più vasto respiro, che trascendono il singolo studio di caso e attraversano ampie porzioni della storia del teatro. Limitandoci ai casi trattati, si pensi, per esempio, a come la coralità possa aiutare a ridiscutere la visione univocamente dirigistica spesso associata alle figure direttive operanti in campo artistico oppure – considerando ciò che è venuto dopo i fatti esaminati, anche solo nella cosiddetta “Romagna Felix” – alle modalità peculiari attraverso cui, in teatro, si trasmettono le eredità, i saperi e addirittura le dinamiche di rigenerazione.

Infine, il metodo illustrato porta a un ulteriore ampliamento di prospettiva: a confrontarsi continuamente con la storiografia e, nello specifico, a riscontrare le linee critiche su cui è stata plasmata la storia, in special modo laddove si osserva – come nel caso dei “miti fondativi” – una singolare ricorrenza e uniformità fra i vari racconti. In questo senso, la storia orale non decostruisce la storiografia consolidata, quanto piuttosto, potremmo dire, la *ricostruisce*, perché, attraverso processi del genere, essa viene sostanziata delle sue motivazioni soggiacenti, per esempio quando iniziamo a riflettere sui motivi per cui determinate narrazioni si sono così diffuse nell'immaginario collettivo.

L'intreccio dialettico fra documenti d'archivio e fonti orali conduce ad adottare un'ottica storiografica in tanti sensi relazionale, che invita a studiare i rapporti fra i vari elementi in gioco. Così, questo approccio sembra permettere di travalicare spazi e tempi già noti, mettendo viceversa in luce genealogie, innesti, reti – direi *legami* – fra aspetti, zone o fasi di norma ben distinti, anche al di là di ciò che è stato storicizzato o ci aspettiamo. Dunque, non si tratta soltanto di approntare un bacino da cui estrarre ulteriori, diverse informazioni e nemmeno di predisporre gli inneschi per possibili “contro-storie” rispetto alla storiografia consolidata; il punto, semmai, è arricchirla, complicarla e rigenerarla attraverso la circolazione di nuove domande, ridarle una vita possibile al fine di aspirare a una visione più complessa della storia (non solo teatrale) e soprattutto interrogarsi sul lavoro storico in generale.