



visioni  teatrali / 26

collana diretta da Franco Perrelli

© 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

facebook account

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

instagram account

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

Monica Cristini, Arianna Frattali
Prefazione 9

Approcci teorici e riflessioni metodologiche

Peter Eckersall
Festival dramaturgy: a place for assembly and the commons 17

Xavier Lemoine
Dixon's Place *Hot!* Festival: Queering Festivals
on the New York City Stages?" 31

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

Annelis Kublmann
Fools for tools. *Festival of Fools* as material for historiography 65

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

Festival, dissenso e trasformazioni culturali

Emeline Jouve
The American Avant-Garde and the 1968 *Festival d'Avignon*:
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

Monica Cristini, Arianna Frattali

Prefazione

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno *I festival teatrali nel Novecento. Intersezioni, dialoghi, incontri (1950-1990)*, che si è svolto presso l'Università di Verona dal 16 al 18 ottobre 2024, come momento di confronto e approfondimento nell'ambito del progetto Estella – *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals* (Università di Verona, 2022-2025)¹. Il progetto, finanziato nel 2022 dal programma PNRR/MSCA – NextGenerationEU, nasce come prosecuzione del precedente Marie Skłodowska Curie dedicato a La MaMa Experimental Theatre di New York e ai rapporti degli artisti con i maestri dell'Avanguardia europea negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Nel corso della ricerca (affrontata tra il 2019 e il 2022), è emersa infatti la grande importanza dei festival teatrali europei quali fondamentali punti d'incontro, scambio e sperimentazione per artisti e compagnie provenienti da tutto il mondo. È proprio grazie alla partecipazione a manifestazioni di questo tipo, che attrici e attori appartenenti ai gruppi del La MaMa hanno avuto modo di entrare in contatto con molti artisti europei, conoscendo la sperimentazione di questi ultimi. Nelle medesime occasioni hanno inoltre avuto la possibilità di portare i loro spettacoli sui palcoscenici europei, presentando la ricerca teatrale che in quel periodo il circuito Off-Off Broadway stava sostenendo nel contesto dell'Avanguardia statunitense a New York.

Negli anni Sessanta e Settanta, col loro definirsi e diffondersi in Europa, i festival teatrali sono stati dunque fondamentali nella promozione della ricerca, offrendo uno spazio e un tempo in cui gli artisti e i gruppi hanno potuto conoscersi e condividere esperienze e poetiche attraverso la presentazione dei rispettivi spettacoli, ma anche grazie ai workshop e a momenti di confronto, come le tavole rotonde e i convegni in programma. Spazi e tempi straordinari, appunto,

¹ Gli obiettivi, e le attività legate al progetto, sono illustrati sul sito www.researchingtheatre.eu.

per l'apertura a temi, prassi e modalità performative talvolta precluse nei paesi protagonisti della “cortina di ferro”, o in altri in cui la tradizione era più sostenuta a discapito della sperimentazione². I festival sono stati dunque promotori, grazie soprattutto alle intuizioni e alla perseveranza dei loro direttori artistici, di dialoghi che nel tempo hanno condotto a proficue collaborazioni e alla crescita dell'intera Avanguardia occidentale.

Va inoltre ricordato il contesto culturale e ambientale che ha ospitato questi eventi e che ha contribuito a definirne l'identità, insieme a quello sociale, che soprattutto a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta ne ha enormemente influenzato alcune edizioni, come è accaduto nel 1968 ad Avignone³. Le diverse edizioni delle rassegne sono state il riflesso del gusto estetico dei direttori artistici e degli organizzatori, espressioni di un particolare orientamento politico e condizionate, non da ultimo, dalle possibilità finanziarie, variabili di anno in anno.

I festival sono nati e maturati in osmosi con le città che li hanno accolti e hanno preso forma grazie all'intervento delle maestranze teatrali e degli artisti, con il fondamentale contributo di parte della cittadinanza che – direttamente, o indirettamente – ha partecipato alla loro realizzazione. Sono eventi che, sin dalla loro fondazione, e ben prima dei progetti di decentramento culturale promossi in alcuni paesi europei, hanno coinvolto attivamente la popolazione locale e contribuito alla riqualificazione di aree urbane, grazie alla distribuzione degli spettacoli e di molte altre iniziative in diversi spazi cittadini, superando i confini dei centri storici e culturali ed esercitando dunque una notevole influenza sulle città ospitanti. Allo stesso tempo, proprio la tipologia e le dimensioni degli spazi a disposizione hanno determinato, in molti casi, la scelta degli spettacoli e le modalità di messa in scena degli stessi. Infine, le caratteristiche distintive di ogni evento sono state in parte determinate anche dal tipo di pubblico che vi ha preso parte il quale, se da un lato è stato “selezionato” dagli organizzatori stessi attraverso le tematiche proposte e il genere di teatro e performance scelte,

² Ne sono testimoni Andrei Serban, il regista romeno che emigra negli Stati Uniti sostenuto da Ellen Stewart del La MaMa Experimental Theatre, per le maggiori possibilità di proseguire le sue ricerche teatrali rispetto al paese d'origine, dove la sperimentazione non era ben vista dal regime che all'inizio degli anni Settanta era al governo; o Eugenio Barba, che nel suo ricordo della partecipazione ai festival teatrali racconta come a metà degli anni Sessanta la Polonia non avesse accordato la partecipazione di Jerzy Grotowski al Théâtre des Nations in rappresentanza del teatro polacco, acconsentendo in un secondo momento, nel 1966, dopo che Jean-Louis Barrault, allora direttore del Festival, estese l'invito anche al Teatro Nazionale Polacco. Cfr. E. Menta, *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, Peter Lang, New York 1997 e E. Barba, *Il ruolo dei festival per i gruppi del Terzo Teatro*, in *Estella Stories*, testimonianza rilasciata il 23 aprile 2025 a Holstebro: <http://www.youtube.com/@EstellaStories> (ultimo accesso 16 ottobre 2025).

³ E. Jouve, *Avignon 1968 et le Living Theatre: Mémoires d'une révolution*, Deuxième époque, Montpellier 2018.

dall'altro ha contribuito al formarsi di vere e proprie “comunità” che si sono riconosciute nell'atto stesso di partecipare al festival⁴. Va inoltre messo in rilievo il “ruolo sociale”⁵ e il valore estetico dei contesti festivalieri poiché, proponendo temi e focus su determinati concetti e modalità di fare teatro, sono stati promotori della produzione di pensiero e di nuove pratiche teatrali.

Lo studio di questi eventi si articola perciò in diverse direzioni, unendo l'indagine storiografica all'esplorazione sociologica, senza tralasciare le questioni più prettamente politiche o economiche necessarie all'approfondimento di manifestazioni complesse quali sono stati (e sono tuttora) questi “meta-events” – come li definisce Henri Schoenmakers – per il loro essere costituiti da una varietà di eventi e attività collegati tra loro da diversi fattori, primo fra tutti il tema del festival⁶.

Negli ultimi anni è stata dedicata particolare attenzione all'argomento e ne sono testimonianza le pubblicazioni e i progetti di ricerca, con studi che non si limitano all'approfondimento monografico, ma che li indagano, nel loro insieme, come fenomeno culturale, antropologico e politico⁷. Dal panorama delineato emerge dunque, sempre più evidente, la necessità di nuove indagini, nonostante le difficoltà derivate dalla natura poliedrica di questi enti e dall'assenza, in alcuni casi, di archivi ben organizzati⁸.

I contributi che compongono questo volume, sia che offrano un approccio teorico, sia che affrontino lo studio da un punto di vista storiografico, mettono in evidenza dunque quanto sia stringente la determinazione dell'approccio metodologico nella ricerca dedicata a questo tema. Aprendosi a un respiro internazionale, il confronto è dedicato infatti all'indagine dei festival teatrali in-

⁴ V.A. Cremona, *Introduction – The festivalising process*, in *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, ed. by T. Hauptfleisch et al., Rodopi, Amsterdam-New York 2007, pp. 5-13.

⁵ M. Kirby, *International Festival Issue: An Introduction*, in «The Drama Review: TDR», XVII, Dec. 1973, 4, pp. 3-4.

⁶ H. Schoenmakers, *Festivals, Theatrical events and communicative interactions*, in *Festivalising!*, ed. by Hauptfleisch et al., cit., pp. 27-38.

⁷ Tra le numerose pubblicazioni, si segnalano W. Cudny, *The Phenomenon of Festivals. Their Origins, Evolution, and Classifications*, in «Anthropos», CIX, Jan. 2014, 2, pp. 640-656; R. Finkel and P. Louise, *Cultural Festivals and the City*, in «Geography Compass», XIV, 2020, 9, s.i.p. Per quanto riguarda i progetti si veda, in particolare, *From Stage to Data, The Digital Turn of Contemporary Performing Arts Historiography – STAGE*, Rennes University, 2024: <https://stage-to-data.huma-num.fr> (ultimo accesso 2 novembre 2025) e *Il teatro dei festival tra locale e globale*, Universities of Roma Tor Vergata and Parma, 2022: <https://patrimoniore.ormete.net/il-teatro-dei-festival-locale-e-globale-prin-2022> (ultimo accesso 2 novembre 2025).

⁸ Il panorama varia dal Fondo Storico della Biennale di Venezia (ASAC), ben organizzato e in via di digitalizzazione, al caso del Festival D'Automne di Parigi, che possiede un registro di protocollo ma non ancora una collezione catalogata dei documenti costituita in un vero e proprio archivio.

tesi non solo come nodi di interscambio culturale e artistico, ma anche come osservatori privilegiati delle dinamiche che hanno attraversato la scena europea e statunitense nella seconda metà del secolo scorso. Muovendo dalle riflessioni introduttive che inquadrano la categoria del festival teatrale, appunto, come luogo di sperimentazione, mediazione e costruzione del “comune”, i saggi qui riuniti offrono un articolato panorama di prospettive teoriche, metodologiche e storiografiche volte a ripensarlo come evento performativo che diviene, nello stesso tempo, dispositivo critico, sociale e politico.

La sezione *Approcci teorici e riflessioni metodologiche* apre questo percorso di riflessione con contributi che affrontano il tema nella sua complessità concettuale e nella sua valenza epistemologica. Peter Eckersall propone una riflessione su *festival dramaturgy* come forma di drammaturgia collettiva e di costruzione comunitaria, mentre Xavier Lemoine analizza le strategie di *queering* dei festival newyorkesi come luoghi di affermazione identitaria e di sperimentazione estetica. Lo studio di Annalisa Sacchi indaga ancora le dimensioni comunitarie, ma anche “dissipative” dei festival tra gli anni Sessanta e Settanta, e il Festival of Fools di Copenaghen è interrogato da Annelis Kuhlmann quale caso di studio per una nuova storiografia performativa. A chiudere la sezione, Donatella Orecchia, Eleonora Luciani e Roberta Ferraresi propongono una riflessione condivisa sugli strumenti e sui metodi per lo studio dei festival, intrecciando in una prospettiva inedita fonti archivistiche e testimonianze orali connesse ai casi studio italiani di Santarcangelo, Spoleto e Parma.

La seconda sezione, *Festival, dissenso e trasformazioni culturali*, li esplora come luoghi di tensione e di rinegoziazione politica e culturale. Emeline Jouve ricostruisce infatti il dialogo fra Avignone e l'Avanguardia americana nel 1968, mentre Paolo Puppa rilegge la Biennale veneziana, sempre del Sessantotto, come laboratorio artistico di gesti teatrali alternativi. A seguire, Franco Perrelli indaga il Festuge dell'Odin Teatret quale esempio paradigmatico di comunità performativa, e i contributi di Giulia Govi Cavani e Caterina Piccione approfondiscono le reti internazionali e i dispositivi di ospitalità che hanno sostenuto la circolazione di artisti e idee tra i festival di Parma, Zagabria e Milano.

La terza sezione, *Fondazioni, sviluppi e traiettorie dei festival*, si concentra sulle genealogie, le istituzionalizzazioni e le specificità territoriali di questi eventi performativi. Paolo Quazzolo e Fabio Acca analizzano dunque, rispettivamente, le esperienze del Teatro Ragazzi in piazza di Muggia e del FIND – Festival Internazionale della Nuova Danza in Sardegna, mentre Laura Piazza e Matteo Tamborrino offrono due studi di ricostruzione storica dedicati ai processi di costituzione e consolidamento delle rassegne teatrali nelle città di Firenze e Asti. I saggi di Maria Chiara Provenzano e Carlo Fanelli, infine, restituiscono il contributo dei festival del Sud Italia – rispettivamente di Aradeo e i Teatri e Primavera

dei Teatri – alla definizione di una cultura teatrale meridiana particolarmente attenta ai rapporti fra arte, territorio e comunità.

La sezione conclusiva, *Artisti, direzioni, visioni d'autore*, si sofferma sul ruolo degli artisti e dei direttori nella configurazione dei contesti festivalieri come spazi di poetica e di ricerca. Laura Mariani rilegge quindi il primo Santarcangelo di Leo De Berardinis come laboratorio di un nuovo “festival d'artista”; Cecilia Carponi analizza la radicale direzione di Carmelo Bene alla Biennale Teatro; Monica Cristini indaga sempre la Biennale del 1975 come snodo tra decentramento culturale e nuovi ecosistemi teatrali. Francesca Cecconi, Anna Maria Monteverdi e Dalila D'Amico completano quindi la sezione con studi dedicati, rispettivamente, al Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes di Jacques Félix e alla presenza fortemente innovativa di un artista multimediale come Giacomo Verde nei contesti festivalieri italiani ed europei.

L'insieme dei contributi qui raccolti disegna pertanto una mappa di esperienze, teorie e pratiche che testimoniano la natura stratificata del festival teatrale come forma culturale del Novecento. Questo *meta-evento* tende infatti a configurarsi come dispositivo capace di generare nuove relazioni tra artisti, spettatori, istituzioni e spazi urbani, contribuendo in modo determinante alla ridefinizione dei paradigmi della performance contemporanea e alla costruzione di una memoria condivisa del teatro nel secondo Novecento. Così strutturato, il volume ha l'ambizione di restituire (almeno in parte) lo sfaccettato, polifonico e stratificato dialogo delle animate giornate di studio da cui è scaturito. Esso fornisce inoltre un primo, ma già solido contributo scientifico alla costruzione di una storiografia comparata dei festival teatrali novecenteschi che ne valorizzi le intersezioni geografiche e concettuali, al fine di sottolinearne la funzione di laboratorio per l'Avanguardia e la sperimentazione scenica del Ventesimo secolo.

Approcci teorici
e riflessioni metodologiche

Peter Eckersall*

Festival dramaturgy: a place for assembly and the commons

Introduction – festivals as circulations and complexity

Completing this essay in June 2025, I am thinking about the performance festivals that are taking place in various sites globally. I missed the annual Kunstenfestivaldesarts this year¹; often the first of the summer festivals in Europe and known for its avantgarde programming and support for contemporary artists. As a dramaturg and scholar working on such things, I often attend this festival as it gives me an overview of some of the artists, aesthetic practices, and themes that are emerging and gaining attention. Meanwhile, if I had been in the southern hemisphere, I would have liked to attend some of the performances at Melbourne's Rising Festival², that was also held in June. Among the festival offerings was Forced Entertainment's *The Complete Works: Table Top Shakespeare*³. Forced Entertainment are a well-regarded contemporary theatre group based in Sheffield, England, and arts festivals like Rising play an important role in bringing innovative performances such as this to the far-flung shores of (in this case) Australia⁴. In fact, *Table Top Shakespeare* has been touring for many years; it premiered in 2015 and I saw it in 2018 in the Skirball fall season in New York. Its appearances at Rising listed the Berliner Festspiele and Theaterfestival Basel as coproducers of the current run meaning that the work was programmed at those festivals as well and many of the costs for the artists' fees, touring and production could be shared. *Table Top Shakespeare* is but one small example of how

* The Graduate Center – CUNY.

¹ See Kfda, 2025: <https://kfda.be/en/home> (accessed November 8, 2025).

² See Rising, 2025: <https://2025.rising.melbourne> (accessed November 8, 2025).

³ See Forced Entertainment, 2025: <https://www.forcedentertainment.com/projects/complete-works-table-top-shakespeare> (accessed November 8, 2025).

⁴ The work had previously toured to the Adelaide Festival (<https://www.adelaidefestival.com.au>) earlier in 2025.

festivals operate in terms of circulations and networks, and they are important nodes in the production of contemporary art. They mix the artistic with the economic and the logistical. They invoke cultural diversity and provoke questions about sustainability and the consumption of resources, and they are constantly shifting the parameters of the local and global and redefining the meaning of the arts festival and its role.

I begin with this prosaic illustration to make point that festivals very often support fragile experimental arts and devised performances that often need the funding partners and sponsorship that festivals bring. I know this from first-hand experience; for over 20 years, I was a member of two performance groups that worked on festival circuits, nationally in Australia, and internationally in Asia and Europe. I came to know how important touring is to the financial and artistic survival of theatre groups. They are part of an ecology that enables groups to extend the life of a performance work, employ performers and creative staff for longer periods and provoke questions about artistic production beyond one's own location. Audiences also rely on festivals to see a diversity of new art works and experience the thrill of innovation.

Performances like *Table Top Shakespeare* and the festivals that program these works are part of a cultural economy connected to globalization; they are cosmopolitan forms of cultural exchange. Recent academic studies highlight a complexity of factors pertaining to and arising from such festivals. These include (but are not limited to) highlighting cultural and economic benefits and arts tourism, art's commodification, and art as a form of greenwashing and soft-power propaganda for nation states. Studies also point to the festivalization of the city and art-lead forms of gentrification that sometimes push-out working class and/or diverse communities from inner city areas⁵. Recently, a common theme in festival programming is that it should be widely accessible in ways that are defined in terms of being diverse or "family friendly". Censorship and limits to artistic freedom have also been reimposed on festivals in the last decade, as will be discussed below. Censorship has emanated from vexatious political forces, and, more disturbingly, from within arts communities themselves⁶. All this is to say that festivals work within situations determined by circulations (cultural, economic, aesthetic, labor) and complexity (social role versus artistic intent,

⁵ For example, see A.J. Ashley *et al.*, *The Creative Economy: Arts, Cultural Value and Society in Practice*, Routledge, London 2024, and A. Lavender (ed.), *Neoliberalism, Theatre and Performance*, Routledge, London 2021.

⁶ For example, think about the persistent censoring of artists and artworks addressing the Israeli occupation of Gaza. See, for example, Art Censorship Index, *Israel and Palestine 2023 Onwards*, 2025: <https://ncac.org/art-censorship-index-israel-palestine-2023-onwards> (accessed November 8, 2025).

relations to funders and audiences, ideological viewpoints, arts used for political sniping, populism, and, in counterpoint, festivals that seek to make spaces for resistance to state and corporate power). This essay explores how festivals themselves can address these kinds of complexities through an articulated use of festival dramaturgy. A festival dramaturgy is an expanded dramaturgy⁷ that takes in these interconnected networks and cultural communities and makes them visible in the programming and production of artistic works. As I will show, festival dramaturgy puts arts and performance into a wider mutually provoking contact with local and global flows. More important, in an age in which the atomization of the human prevails and many people lament the loss of community and democratic society, this essay discusses how festivals can work against this.

Arts festivals are everywhere

The postwar growth of festivals in examples such as Documenta and the Avignon Festival was intended to be humanistic and world building. By the 1960s festivals were sometimes spontaneous and aligned with the counterculture and they became sites for exposure to new ideas and avantgarde forms. They pioneered interdisciplinary practices and blurred exhibition and performance, music and activism, curatorship and dramaturgy. Both the hippy energy of the 1960s festivals and the rise of avantgarde art added to a broader expansion of festivals in the 1980s and not only in Anglo-European sites. Performance festivals grew in Asia, and South America and blended with cultural and sporting events such as global expositions and the Olympic Games. In this era “world music” festivals and intercultural, and postdramatic theatre became popular. Something happened to the festival as it became a way to explore wider issues in society and festivals often adopted topical themes and works were curated in response to this. They also became corporatized and produced new flows of cultural capital, cultural management, and economic development. Today, festivals are more complicated than ever; ask any festival director – as Bertie Ferdman and I did in a study on how curatorship, dramaturgy and programming have become much more entangled⁸. In the essay, I will try and unpack some of these entanglements. I will move back and forward from the postwar history of festivals that I have loosely sketched here to explore festival dramaturgies that resist corporatism and atomization and create forums of assembly. In other

⁷ See P. Eckersall, *Dramaturgy to Make Visible*, Routledge, London 2024.

⁸ See P. Eckersall and B. Ferdman (eds.), *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*, Routledge, London 2021.

words, I will look at what festivals are trying to create and/or intervene in and what dramaturgical tactics are in play that make for festivals as sites that debate contemporary culture.

Festivals are agonistic spaces of assembly

At their best, festivals can productively be seen as agonistic spaces, after Chantal Mouffe's idea for the arts as a place where politics and conflict are enacted and embodied⁹. Think of the Avignon Festival artistic director Tiago Rodrigues's call for the 2024 festival to be dedicated to «maintaining the diversity of expression and the capacity for debate» prior to elections in France that saw an increase of support for the rightwing¹⁰. Milo Rau, the artistic director of the Vienna Festival made a similar point when he said that art and festivals will become “weapons” to fight autocracy. «In Austria, the FPÖ [the authoritarian-nationalist party that just won the election] would suffocate cultural diversity with illiberal values, brass bands and schlager music. But it's not too late to resist»¹¹.

Festivals are undoubtedly the scene for making visible wider ideological forces around us and they are one way for people to resist the rising tide of authoritarianism. This was one of the aims of the 2022 iteration of Documenta, held in Kassel. The Jakarta-based artists' collective ruangrupa were commissioned to curate the event and their program was a decentered collaborative exercise modeled on the Javanese concept of *lumbung* or a community sharing of resources. As their curatorial statement notes: «The lumbung practice enables an alternative economy of collectivity, shared resource building, and equitable distribution. lumbung is anchored in the local and based on values such as humor, generosity, independence, transparency, sufficiency, and regeneration»¹².

While not a performing arts festival, Documenta is an important institution to keep in mind in this discussion. Established in 1955, as a site to explore human experience and to discover new ways of being in the wake of the second world war, it has been faithful to the avantgarde notion of art as a space of con-

⁹ See C. Mouffe, *Agonistics: Thinking The World Politically*, Verso, London 2013.

¹⁰ See L. Cappelle, *Resisting the Far Right at the Festival of French Theatre*, in «New York Times», July 5, 2024: <https://www.nytimes.com/2024/07/05/theater/tiago-rodrigues-avignon-hecube-pas-hecube.html> (accessed November 8, 2025).

¹¹ M. Rau, *The far right can't take our hopes and memories. Culture is our weapon*, in «The Guardian», October 5, 2024: www.theguardian.com/commentisfree/2024/oct/05/the-far-right-cant-take-away-our-hopes-and-memories-culture-is-our-weapon (accessed November 8, 2025).

¹² Documenta 15, *Lumbung*, 2022: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung> (accessed November 8, 2025).

templation and cultural renewal. In Documenta we become more human from the encounter with art. In fact, Documenta 15 was a radical statement about decolonializing the arts by prioritizing social practice over normative understandings of art. It was an exceptionally bold vision although the art sometimes felt secondary to the curatorial process and political implications of this. While there is more to say about the *lumbung*-inspired program, I introduce this case as one of the experiences that lie behind and inform the festival in the present day. It was in part due to the conflict over the use of political symbols and of works critical of the Israeli occupation of Palestine at Documenta that unnerved arts intuitions, and this came to bear on a new pressure to restrict some forms of artistic expression in festival programming in Europe and elsewhere¹³.

The idea of the festival as an agonistic space has been influenced by the work of the dramaturg Florian Malzacher. He creates festivals and other forums as “spaces of assembly,” with the intention to create temporary autonomous structures of learning and practicing democracy. As Malzacher states,

For me the main competence of theater lies in the creation of temporary communities within a specific frame. In this regard, I am less interested in spectators, but more in participants or at least witnesses. [...] This offers the opportunity to create situations that are real and symbolic, that allow one to be inside and outside at the same time¹⁴.

Malzacher’s curation of a festival that he called *Truth is Concrete* in 2012 was an attempt to realize this idea. A durational event, running twenty-four hours each day for seven days – artists, activists, intellectuals, and members of the public watched lectures and performances, and they debated how art is a tool «to shape the world rather than just reflect it». Drawing on Michael Hardt and Antonio Negri’s idea of the multitude¹⁵, Malzacher reimagined the Festival as a place to reorder the systems of knowledge production. It was a space for «intensifying potential and actual power by setting a common aim» and to find answers to the question of «how to imagine a shared and different future»¹⁶.

¹³ See Gudskul *et al.*, *Censorship Must Be Refused: Letter from lumbung community*, in «E-flux», July 2022: <https://www.e-flux.com/notes/481665/censorship-must-be-refused-letter-from-lumbung-community> (accessed November 8, 2025).

¹⁴ F. Malzacher, *How can one employ strategies from theatre as curatorial strategies*, in Eckersall and Ferdman (eds.), *Curating Dramaturgies* cit., pp. 129-130.

¹⁵ See M. Hardt and A. Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York 2004.

¹⁶ F. Malzacher, *Introduction*, in steirischer herbst, F. Malzacher (ed.), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Sternberg Press, London 2014, pp. 5-7, cited on p. 6.

One impulse for Malzacher's work is the history of festive gatherings in and around theatres in times of political activism and crisis. These are often part festival and part political gathering. One of the most celebrated was the occupation of the Théâtre de France-Odéon, after the Théâtre des Nations festival in May 1968. 1968 was the peak of the influence of the Situationist International (SI), founded by Guy Debord, and others. Their theorization of the spectacle of capitalism and the creative power of disruption was closely connected to the performative insurrections of May 68. As I noted, «Situationist tactics were in essence performative ones that included creating fictional or transitional moments of *detournement* that involved rerouting the meanings and uses of spaces and events to create new situations and shift the perception of reality»¹⁷. Our understanding of the space of the arts festival owes much to the tactics of situationism. Such tactics aim to disrupt the everyday and create spaces of play and, in Malzacher's terms they make, «autonomous structures of learning»¹⁸. Thus, his *Truth is Concrete* aimed to create a new forum of assembly for people to debate, experience and consider alternatives. He has continued to develop this project in ways that highlight the apparatus of the festival as an agonistic space for the serious consideration of human futures.

Theatre as commons and/at the limits of assembly

The festival director Soma Chiaki¹⁹ works with a version of assembly in her festival that she calls Theatre Commons Tokyo (TCT), a small-scale performance festival held annually since 2017. This idea informed her 2023 edition of the Theater der Welt as well²⁰. Soma was the first Asian programmer to be appointed in a directorial role in this prestigious Festival²¹.

Soma describes TCT as «a project to create a collective space for society that harnesses the collective wisdom of theater»²². Her notion of the commons is a place of gathering and dialogue, an assembly of performances, lectures, debates and exchange. Soma's vision of the commons includes a diversity of participants, and interdisciplinary art forms and she aims for the art works that she

¹⁷ Eckersall, *Dramaturgy to Make Visible* cit., p. 22.

¹⁸ Malzacher, *Introduction*, in steirischer herbst, Malzacher (ed.), *Truth is Concrete* cit., p. 6.

¹⁹ Japanese names are written here family name first as is the custom in Japan.

²⁰ This edition was hosted by the cities of Frankfurt and Offendbach, Germany.

²¹ She was assisted by Iwaki Kyoko (Dramaturg and Program Advisor), Maria Rößler (Dramaturg and Program Consultant) and Hanna Steinmair (Dramaturg and Program for Young Worlds).

²² *Theatre Commons Tokyo*, in *About TCT*, 2024: <https://theatercommons.tokyo/en/about> (accessed November 8, 2025).

programs to explore existential questions. Thinking about the scale of the Festival and what she can achieve given the place, time and budget are important things for her and she described TCT as «too small to be called a festival, too disparate to be called theatre»²³. In other words, her programming finds gaps in the normal festival offerings, and she reimagines the Festival as something fluid and nomadic. She has also developed deep connections with artists such as Takayama Akira and Ichihara Satoko (whom she has often programmed) and she has pioneered the presentation of VR performance installations by Koizumi Meiro and Apichatpong Weerasethakul and multilayered storytelling in installations by Ho Tzu Nyen. Although it might be an oversimplification, these works all offer reflections on the commons as a public sphere – some are focused on psychogeography and remapping spaces to model new ways of imagining the commons, while others make the commons more of a virtual forum where collective histories and myths are explored across media.

As with Malzacher, there are traces of 1960s festival dramaturgy in Soma's approach. These include featuring intermedial experiments and breaking down borders between performance and everyday life. We are perhaps seeing a return to these forms as festivals try to find ways to connect with the current moment. For Soma, this is the space of the commons as a way to reengage with democracy and explore artistic impulses that make the practice of assembly visible and something real.

TCT is about the commons, but what is a performative way of showing this idea? What is a commons? David Harvey defines the commons as «a way to find creative ways to use powers of collective labor for the common good»²⁴. He theorizes the potential of the commons as a creative space for reimagining structures of power. Events such as BLM, the protests about the willful destruction of Gaza, and Japan's anti-nuclear movement, are examples of people power – collective organizing and reimagining the world as a common good. Harvey also notes the reality of conflict and politics. One commons «may need to be protected at the expense of another», he writes²⁵ and we all know how difficult it is to develop concrete ideas from a commons – things always stay in flux and vested interests impede commons-building. So, it is important to explore the limits of the commons as much as the need for it. We must therefore consider who is

²³ T. Uchino, *Theatre as Assembly: "Theatre Commons" Radical Dramaturgy*, in A. Sidiropoulou (ed.), *Staging 21st Century Tragedies: Theatre, Politics, and Global Crisis*, Routledge, London 2022, pp. 170-183, cited on p. 172.

²⁴ D. Harvey, *The Future of the Commons*, in «Radical History Review», Issue 109, 2011, pp. 101-107, cited on p. 107.

²⁵ See *ivi*, p. 102.

making the commons, what tactics are used, and what is its purpose. Moreover, theatre makes the commons a real thing – we can see it and experience it – while artists are also exploring its boundaries. In other words, the commons can be seen as a place of radical potentials. While people are impatient with its endless divisibility and it can easily be absorbed by neoliberalism and curtailed by the segmented and policed borders of identity politics, for Soma, the commons needs to be expansive; it should provoke questions and lead us to action.

The public sphere

Given Soma's deep knowledge of the German theatre, we can perhaps connect her idea of the commons to Jürgen Habermas's seminal work on the idea of the public sphere. Theatre scholar Christopher Balme notes the connections between the rise of the public sphere in the late 18th century and modern theatre in Germany. The public sphere, he writes, «whether normative, idealist or radical, remains a crucial component of both democratic and artistic institutions»²⁶. He highlights the work of legal theorist Amy Bartholomew to show how a contemporary view of the public sphere includes disputations and agonism. This, he says, «argues strongly for the inclusion of aesthetic–expressive and affective modes of expression and action including physical acts in a theory of the public sphere»²⁷. In this he may well be talking about the kinds of performance that Soma likes to program, art works that draw on postdramatic qualities and affective dramaturgies that dissemble power and make visible its techniques. One question then is about how TCT can – in a Brechtian way – model as a festival dramaturgy for what Habermas calls the institutional space of “reasoned discourse”²⁸.

In an essay on the theatre commons as radical dramaturgy, theatre scholar Uchino Tadashi explores the connections between Soma's work and Malzacher's ongoing theatre assembly project. Remember that Malzacher takes the ancient classical theatre at its word, and he curates seminars and dialogues that he frames as the agora. These events could be held in a classroom, but many are in the theatre precisely as way to expand what the theatre is. This accentuates what Uchino calls «the potential of assembly in a time... in which every form of physical togetherness has become precarious»²⁹. Thus Soma creates open forms

²⁶ C. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 6-7.

²⁷ Ivi, p. 13.

²⁸ Ivi, p. 5.

²⁹ A. Karschnia et al., *Gesellschaftsspiele: The Art of Assembly – Parliaments of Things and Beings*, 2022: <https://brut-wien.at/en/Magazine/Podcast/Gesellschaftsspiele-The-Art-of-Assem->

of assembly; Uchino cites Althusser's critique of political participation and the way that this can be intransient and institutionalized, something that can be resisted by creative acts that work against singular points of view. TCT proposes something akin to how the festival works against intransience. It aims to make a commons that is dramaturgically opening up on itself. Uchino calls this a theatre festival that «mediat(es) physical/conceptual experiences of participation... [offers] glimpse(s) of "pragmatic utopia" and [is] an opportunity for self-reflexivity through non-coercive intellectual and affective pathways and circuits»³⁰.

Japanese art camps and cultures of participation

I already mentioned how we might need to again think about the traces of 1960s performance in contemporary festivals, and ask why has this modality come back (if indeed it has). One of the traces that we can see in Soma's work is the way her festivals explore experiences of participation, restorative practices, and utopias. In Japan, there is a history of art camps and performance festivals – all utopian projects – that start back in the 1960s. This was transnational movement that brings artists and communities together in what Erikson *et al.* call «cultures of participation»³¹. Student protest in the 1960s often blurred politics with a festival atmosphere as events like the longstanding occupation of the west exit of the Shinjuku train station showed. The media dubbed the protesters “folk guerrillas”, and their tactics were performative and playful³². Suzuki Tadashi's Toga Festival that was held every summer in the remote mountain setting of Toga Mura promoted the idea of reconnecting performance with the idea of community and the power of nature³³. Tanaka Min's butoh art camp Hakushu (1988-1999), and Dance Hakushu (2001-2009) included an annual butoh workshop. Artists were invited to make experiential performance and music in the landscapes around the rural village of Hakushu, where Tanaka had established a farm. While on different scales, Toga and Hakushu brought well-known artists

bly-Parliaments-of-Things-and-Beings-with-Alexander-Karschnia-andcompany-Co.-Eva-von-Re-decker-Florian-Malzacher (accessed November 8, 2025).

³⁰ Uchino, *Theatre as Assembly* cit., p. 175.

³¹ See G. Borggreen and A. Platz, *Autonomy and collectivity at the Echigo-Tsumari Art Triennale in Japan*, in B. Eriksson, C. Stage and B. Valtysson (eds.), *Cultures of Participation Arts, Digital Media and Cultural Institutions*, Routledge, London 2020, pp. 30-50.

³² See P. Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan: City, Body, Memory*, Palgrave, London 2013.

³³ See T. Suzuki, *The Way of Acting*, Theatre Communications Group, New York 1986, pp. 69-97.

and international acts to perform in a variety of local settings and each Festival was enacting (or perhaps testing) visions of an embodied commons and exploring the idea that, in doing so, the world could experience change at a local level.

These festivals preempted the rise of visual arts festivals and what Barbara Geilhorn has called «art in the countryside»³⁴. For example, the Echigo Tsumari Art Field has become well known for art serving as a pathway towards rural regeneration. The 2025 edition includes curated art walks, music performances, craft workshops and opportunities to eat local food³⁵. After the 2011 triple disaster, there were also many arts projects in the Fukushima region and 3/11 trauma remains one of the most generative and controversial spaces for the arts in rural Japan³⁶.

This brings us briefly to the question of the limits of the festival as commons. Broadly, the critique of the social turn and relational aesthetics led by Claire Bishop³⁷ has given us reason to pause and to question the often positivist claims of festivals as social practice. Part of this is the move from aesthetic practice to a sociological formation of art. Another point is the dismantling of support for the arts and a shift towards funding institutions, and sociological categories, not artists themselves. Many people have commented on how the festivals are now often justified as a welfare service to help communities cope with the intensity of changes in their lives brought on by capitalist forces.

And Soma was also caught up in the notorious censorship of the Aichi Triennale in 2019 that saw a nationalistic, populist politics unleashed³⁸. Risk-adverse programming and censorship are now evident in many instances; debates that use themes of access and diversity to censor and the preemptive policing of critical art works prevail. Soma experienced the edge of this in Germany, where the political controversy and interference at Documenta 15 spilled into a sense of anxiety and mistrust in the German cultural field during her time at the Theater der Welt. If the task of TCT is to see the world in its complexity and disrupt

³⁴ See B. Geilhorn, *Introduction to the special issue: Art and regional revitalization. Case studies from Japan*, in «Contemporary Japan», XXXVI, 2024, 1, pp. 3-6. See also E. Tagore, *Art festivals in Japan: Fueling revitalization, tourism, and self-censorship*, in *ivi*, pp. 7-19.

³⁵ Echigo Tsumari, 2025: <https://www.echigo-tsumari.jp/en> (accessed November 8, 2025).

³⁶ See K. Centonze, *Vibrations of 11 March 2011 in Japan's Performance Scene*, in M. Mariotti et al. (eds.), *Rethinking nature in post-Fukushima Japan: facing the crisis*, Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2018, pp. 105-130; S. Kohso, *Radiation and Revolution*, Duke University Press, Durham-London 2020; Eckersall, *Dramaturgy to Make Visible* cit.

³⁷ See C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York 2012.

³⁸ See K. Iwaki, *Diffraction of the Politicized Spectacle Queering censorship in the Aichi Triennale*, in «Performance Research», XXV, 2021, 5, pp. 84-91.

boundaries, this has become an exceptionally fraught pathway for art and for adventurous artists and cultural producers.

One of the big problems is that festivals are now stretched in too many ways, and are spaces of contradiction, controversy, *and* tepid programming. Criticisms of festivals come from across the political spectrum and there is a renewed complexity around questions of artistic expression: who gets to play, who get watch, what art can we talk about, what can be seen, and on whose terms. Decision making is sometimes behind closed doors and not transparent. All these questions are practical ones in that they relate directly to the festival program and at the same time they are hard political, economic and resource questions.

Commons dramaturgy and Incubationism

More optimistically, I will conclude this essay by returning to the idea of festival dramaturgy for the commons.

In the time of the global pandemic, Soma was able to program a TCT event in Tokyo in February-March 2021. In developing the theme of “Bodies in Incubation,” she wrote in her curatorial concept about the way that we all experienced isolation, tele-communication, external control and surveillance of our bodies, and most importantly, the hypersensitivity to contact between humans and the world. Arising from this, she thought about how the notion of incubation includes «hatching and latency»³⁹. Covid was a global incubation, as were its effects. As Soma proposed in her curatorial statement: «The birth of life and its attendant risks exist in parallel within one body, and this, in turn, affects our existence. This equivocal condition of life precisely overlaps with that of art». She aimed for her festival to create tactile and intimate works that might «initiate ideas around art, healing, and rebirth»⁴⁰. Alongside incubation she also explored teleportation and time – not only the sense of time being lost in covid, but the decade in Japan that was bookended by two crises, the Fukushima disaster and Covid 19. In many ways, these experiences are still with us and have enormous bearing on our sociality. There is a productive thought experiment in her idea that links the capitalist infrastructure and invisibility of leaking radiation and covid – both were deadly, and both induce human psychosis.

Looking at these statements, we can see how Soma is true to her word about the theatre making visible the complexity of the world and her programming

³⁹ C. Soma, *Bodies in Incubation*, 2021: <https://theatercommons.tokyo/2021/en/concept> (accessed November 8, 2025).

⁴⁰ *Ibid.*

created opportunities to bring the human back into a sense of collective encounter. TCT 21 was enabled by Japan's relatively restrained regulation of theatres during covid. The *J-Theatre Pandeminar Series*, curated by Jonah Salz and Mari Boyd documented activities from across the spectrum of theatre that offered careful interactions in live theatre alongside livestreaming. The fact that the festival happened, Soma said, was a miracle, stating in a J-theatre roundtable discussion that: «A new dramaturgy had to be invented... taking performances online or using virtual reality (VR) or augmented reality (AR), ensuring social distancing with limited gatherings in selected spaces»⁴¹.

By 2023, gatherings were thankfully no longer proscribed by covid, although residual forms of atomization and hypersensitivity makes the act of assembly tinged with anxiety. For Theater der Welt, Soma developed her idea into what she called "Incubationism", writing that: «we have witnessed how fragile human social systems are and once again experienced great uncertainty about the future... we can also embrace some states as generative moments. I call this attitude towards experiences of latency, waiting and potential, Incubationism»⁴². I keep these comments in mind as I describe "Performing Acupuncture" by Momose Aya⁴³, as one of the signature works showing the theme of incubationism.

Momose is a video and performance installation artist. Her works explore self-image and otherness, fiction and reality, and sexuality and desire. The curator Miwa Negoro writes that Momose's work questions «the structure and system of bodily representation [and] expresses the ambiguity and vulnerability of the body, often examining the inter-connectivity of the [work's] affect and corporeality»⁴⁴. This is an apt comment for *Performing Acupuncture* in which participants were invited to undergo an acupuncture treatment in a semi-public performance installation. In Frankfurt, the work was part of the Festival program called "Incubation Pod. Dreaming Worlds" – a series of video works, performances and talks at the Museum Angewandte Kunst (Museum of Applied Arts). In a white box space with flowing curtains there were beds like those found at the doctors. The participant filled out a questionnaire (mostly the questions were poetic and holistic rather than strictly medical) and when

⁴¹ Cited in J. Salz and M. Boyd (eds.), *How are Japanese playwrights, producers & performers coping & hoping "with Covid": Report on the Spring, 2022 J-PEST J-Theatre Pandeminar Series*, in «English Journal of Japanese Society of Theatre Research», II, 2023, 1, pp. 40-69, cited on p. 43.

⁴² In «Theater der Welt», 2023, p. 3: https://www.museumangewandtekunst.de/media/230321_tdw_2022_137_04_programmheft_digital_1_final.pdf (accessed November 8, 2025).

⁴³ A. Momose, *Performing Acupuncture*, 2021: <http://ayamomose.com/works/2244/?en> (accessed November 8, 2025).

⁴⁴ M. Negoro, *I.C.A.N.S.E.E.Y.O.U: AYA MOMOSE*, 2021: <http://ayamomose.com/ican-seeyou/?en> (accessed November 8, 2025).

the lights were dimmed, an acupuncturist arrived, and the treatment began. The set-up included six beds in a circle, each with a lamp, and side chair. During the performance, translucent curtains were drawn across the space and people sitting beyond curtains could watch through the gauze.

“Performing Acupuncture” is both a staged representation of healing and a real procedure to heal the body. The program noted how in the aftermath of Covid 19, «this tactile and participatory performance boldly explores contact through acupuncture needles»⁴⁵. The performance works on many levels. In my session, the acupuncturist looked briefly at my questionnaire, took some pulses and inserted the needles. There was no conversation. I immediately fell asleep and came-to only at the end of the session. I have no idea about that part of the performance. Between performances, the curtains were open and a video artwork documenting some aspects of the work played. The beds and the setting invoked a hospital, but the questionnaire was ludic and expansive about the human condition, asking about pain and individual symptoms in one’s body, and also about one’s philosophical inclinations and embodied relationship to the world.

Afterwards, and on watching other sessions from outside the curtain, I was struck by how the work enacted a kind of homeopathic form of commons, one that was Artaudian in its application of healing. The spatialization of the work and its use of inner and outer circles and the mysterious appearance of the acupuncturist was a bit like how Artaud describes the theatre of cruelty. Much was invisible, yet there was an absolute sense of transformation, and the body was activated in remarkable ways, beyond my control. The dramaturgy made this clear in the reordering of the self that happened in a public sphere.

I reject the possible reading of this as a new age capitalist “heal oneself and the world will be better” scenario. What I take from this work is the structural arrangement of assembly: the circles of practice starting with the installation, the looking in on the work for spectators, the arrangement of forms and the affective sensory impressions of the space. Then one is invited into the work and the treatment (how it works for others I cannot say) is both something that is intimately at the level of the body and shows the healing power of theatre. With a focus on meridians and points of contact, acupuncture is an ancient Chinese system for unblocking and activating the Chi or life force. Its holistic outlook means that it can be seen both as treatment for the person and while it also stands for the pathways spread over the body politic.

I come back to Soma’s statement about the Festival as a site of complexity

⁴⁵ «Theatre der Welt» cit., p. 24.

and disrupting borders – also her insistence that theatre should do this – and I see this work as an excellent example of this ideal. For all its calmness it is also militant. In its everydayness, we can see how the work is an example of what Soma called «practicing theatrical acts in everyday situations as a means to intervene in ubiquitous injustice»⁴⁶. And the Artaudian connection is important as way to come back to the body and theatre. Theatre for Artaud was also a commons of sorts, imagined as an arcane practice of being together and a life crisis ritual.

Come back to dramaturgy

In closing, I am fascinated by the way that these examples of festivals aim to engage people in forms of assembly as ways to rethink and rebuild the public sphere in an age of fractured human relations and alienation. Although facing many problems in the world, these festivals are resolute in their creation of spaces not only to make these problems visible and to contemplate alternative ideas, but to practice the very meaning of being human as a collective act. In a Brechtian way, Malzacher and Soma are not just thinking about the world but reimagining something through participation. Each example also draws on the postwar idea that the artworks in festivals make us more human – there is a space of contemplation and an autonomous zone that remakes the festival as a way of being together that is alongside the regular world as a space of possibility. The downside is the return of censorship and the coopting of festivals as a form of welfare arts. Festivals don't replace public services, but they do operate on the social body in ways that can and should be transforming.

⁴⁶ C. Soma, *Just Responding to History is Never Enough*, in Eckersall and Ferdman (eds.), *Curating Dramaturgies* cit., pp. 168-179, cited on p. 178.

Xavier Lemoine*

Dixon's Place *Hot!* Festival: Queering Festivals on the New York City Stages?

Introduction: Queering Festivals or Performing Communitas and Rhizome

Within the constellation of small New York queer spaces since the 1950s, festivals have often been critical in fostering a sense of purpose and creative community. From the Caffè Cino (1958) to the Theater of the Ridiculous (1970-1998)¹ and the WOW Café, a flurry of queer incubators have nurtured art festivals. More recently, BAAD, Dixon Place, National Queer Theater, TOSOS II, Pride Plays or Breaking the Binary Theater Festivals have played a significant role in maintaining the vitality of festival practices beyond Broadway hits. By looking at the *Hot!* Festival organized at Dixon Place by the artistic director and founder Ellie Covan, we can try to piece together the role of the festival as a cultural event² under “event studies”³. From a theater history and anthropological point of view, art festivals are reminiscent of the ritual qualities of events where artists animate the *communitas* that questions the “structure” or norms, as Turner theorized:

* Université Gustave Eiffel (LISAA). [*Disclaimer*: Despite diligent efforts to locate and contact the rightful copyright holder accurate information or response could not be obtained. If you are a copyright holder please contact us immediately to resolve the matter. This applies to all the illustrations in the article.]

¹ Refer to the following publications for more information on this landmark queer theater troupe and trend: D. Kaufman, *Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, Applause, New York 2002; S. Samuels (ed.), *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly (The Essays and Opinions of Charles Ludlam)*, Theatre Communications Group, New York 1992.

² See T. Hauptfleisch *et. al.* (eds.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Rodopi, Amsterdam-New York 2007.

³ D. Getz, *The Nature and Scope of Festival Studies*, in «International Journal of Event Management Research», V, 2010, 1, pp. 1-47.

Communitas breaks in through interstices of structure, in liminality; at the edges of structure, in marginality; and from beneath structure, in inferiority. It is almost everywhere held to be sacred or “holy,” possibly because it transgresses or dissolves the norms [...]⁴.

Hot! Festival, I wish to argue, can be understood as a way to organize a queer *communitas*. Indeed, as Covan claims, it has been the longest running LGBTQIA+ festival in the US and even in the world⁵. We may ask ourselves how festivals use time and space to be generative of creative freedom, catalyzing communal energy to fully contribute to the existence of queer praxis and poetics.

Another significant feature of the festival is the ways in which it signifies through time and space. Deleuze and Guattari’s definition of the rhizome can provide a helpful theorization to track some defining *modus operandi* of queer festivals. They state:

The rhizome operates by variation, expansion, conquest, capture, offshoots [...] the rhizome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight⁶.

In this light, the queer festival is less an institution, a rooted place or space and more a fluid and transient mapping of a “self-vibrating region of intensities”⁷. Combining theoretical and historical perspectives, I would like to address the following question: To what extent have Festivals intervened in the construction of a creative network fed by a “*rhizomatic*”⁸ proliferation of queer theaters and performances?

First, I will sketch how, since the 1950s, the New York ecosystem of queer theaters and festivals has provided a collective sense of creativity relying on a queer repertoire. Then, I’ll focus on *Hot!*’s history to pinpoint how it has built a queer *communitas* through networks and recurrent dialogues with the plays and places located outside of festivals. Finally, I will emphasize the *rhizomatic* quality

⁴ V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1969, p. 128.

⁵ «HOT began at Dixon Place in 1992 as the first all-inclusive LGBTQIA+ festival. It remains the longest-running festival of its kind in the world!». Source: <http://dixonplace.org/category/hot-festival/> (accessed November 8, 2025).

⁶ G. Deleuze and F. Guattari, “Introduction”, from *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. by B. Massumi, in *The Norton Anthology: Theory and Criticism* [1980], ed. by V. Leitch, WW Norton, New York 2001, p. 1605.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, pp. 9-37.

of queer festivals and the fluid vision of the world of performance it offers in New York City.

Queer Festivals: Commemorating Stonewall and Building a Queer Repertoire

New York City, at least since the Stonewall Riots, has been identified as a major center of queer theater and performance. However, even before 1969, small venues offered spaces for queer representations. Theater historians suggest that the birth of Off Off Broadway can be connected to the Caffè Cino⁹, where queer shows were developed thanks primarily to gay playwrights who honed their art in theatricalizing a budding gay consciousness¹⁰ and a sense of self-representation through aesthetic trends like “camp”¹¹. Although Caffè Cino was probably too disorganized to plan a full festival, it planted one of the many seeds, or “bulbs” in Deleuzian parlance, that would bloom into later festivals. The birth of a Gay Festival showcasing an aesthetic, a theme, a community can be traced to the 1980s around the rise in visibility of community¹² events like the celebration of the Stonewall riots (called Pride marches today).

The archives tend to prove that the main catalyzer for queer festivals has historically been the celebration of the Stonewall Riots¹³. The flurry of events organized around the 50th anniversary of Stonewall (Stonewall 50) included a few festivals, confirming the function of community building as a characteristic of queer festivals. Just a few blocks away from the Stonewall Inn, the Rattles-

⁹ See W.C. Stone, *Caffè Cino: The Birthplace of Off-Off-Broadway*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2005, p. 2; D.B. Wilmett and T.L. Miller, *Cambridge Guide To American Theatre* [1993], Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 82; D.W. Gordy, *Joseph Cino and the First Off-Off-Broadway Theater*, in *Passing Performances: Queer Readings of Leading Players in American Theater History*, ed. by R.A. Schanke and K. Marra, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, pp. 303-323; M. Cristini, *La MaMa Experimental Theatre. A Lasting Bridge Between Cultures: The Dialogue with European Theater in the Years 1961-1975*, Routledge, London-New York 2024, pp. 10-11.

¹⁰ Wilson's *The Madness of Lady Bright* illustrates this perfectly.

¹¹ See especially the performances by H.M. Koutoukas. See S. Susoyev and G. Birimisa (eds.), *Return to the Caffè Cino: A Collection of Plays and Memoirs*, Moving Finger Press, San Francisco 2006, pp. 309-327.

¹² Although *communitas* is probably closer to what we mean if we agree with Victor Turner's anthropological work: «I prefer the Latin term “communitas” to “community”, to distinguish this modality of social relationship from an ‘area of common living’». Turner, *The Ritual Process* cit., p. 96.

¹³ See D. Carter, *Stonewall: The Riots That Sparked the Gay Revolution*, St Martin's Press, New York 2004. This scholarly book offers a detailed account of the history of the Stonewall riots.

tick Playwrights Theater, founded by Gary Bonasorte and David van Asselt in 1994¹⁴, welcomed a festival of play readings. This Pride Plays Festival produced by Doug Nevin and famous gay actor Michael Urie was directed by Nick Mayo and intended to create a sense of history of queer plays from the past to the present. This large temporal span highlighted another significant feature of queer festivals: its own sense of history, evidencing a queer theater tradition. «The New York Times» underscored this sense of meaningful legacy by resorting to the idea of “canon”: «The festival will include plays in the queer theater canon alongside works from a new generation of artists»¹⁵. What did this theatrical canon contribute to the experience of festivals?

The Pride Plays program featured nineteen performances, spanning from contemporary plays to readings by trans, non-binary, and gender fluid actors of the classic *Our Town* by Thornton Wilder (1937). This highlights the interaction between actors and texts and how contemporary gestures can adopt and transform a canonical text to reawaken its dormant possibilities. Thus, this Festival becomes a privileged site where the present performance allows revisiting the past, creating a queer “repertoire”¹⁶ by connecting the dots on a temporal and physical map between *generations*. Freeman elaborates, after Taylor, «Repertoire is a corporeal mnemonic, whose work is to reincarnate the lost, nondominant past in the present and to pass it on with a difference»¹⁷. Gender and racial differences are indeed a crucial element in the reading of six short pieces by TRANS LAB (founded in 2018 by playwrights Kit Yan and M.J. Kaufman), as they enriched the exploration of the cis-trans dialectic in the “passing on” of narratives around Stonewall and queer identities. Furthermore, the queering of the repertoire troubled the prevalent white-centered narratives about queerness through multifaceted post-colonial, migration, and racial new plays. Notably, *Room Enough (For Us All)* by Daaimah Mubashshir dealt with a Muslim les-

¹⁴ There is a romantic and creative link with Terrence McNally: «Gary Bonasorte was a playwright and a founding member of the Rattlestick Theater Company, with whom McNally fell in love in 1993 but lost to an AIDS related illness in November 2001». R.-J. Frontain (ed.), *Muse of Fire: Reflections on Theatre. Terrence McNally*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver-Madison-Teaneck-Wroxtton 2021, p. 29.

¹⁵ L. Messman, *Festival to Commemorate Stonewall Anniversary*, in «The New York Times», April 16, 2019, p. 6. Such queer canon can be derived from the numerous productions of plays and performances and established by scholarly books discussing them. See for instance a historical account of gay works: J.M. Clum, *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, Columbia University Press, New York 1992-1994.

¹⁶ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham-London 2003, p. xvii.

¹⁷ E. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham-London 2010, p. 71.

bian coming out to her family, bringing in a post-colonial reconfiguration to coming-out narratives and white-centered queerness. Similarly, *Mariquitas*, by Eduardo Machado (first performed in 2013), and *Blueprints to Freedom: An Ode to Bayard Rustin*, by black queer playwright Michael Benjamin Washington, signaled how race re-signifies queerness as an intersectional category. It disputes the *reterritorialization* of white-dominant artistic narratives and reinvigorates the 1980s publications by women of color or Asian American voices in the 1990s¹⁸. As a result, this festival drew a “multiple entryways” mapping of a queer repertoire beyond a simple linear chronology or a uniform narrative. Ultimately, the function of a festival can be construed as a series of events that intensify queer performative collective identities. Thus this rather modest Festival¹⁹ (Pride Plays) based on staged readings, yet including a number of famous actors, exemplified how the variety of queer-themed plays, queer playwrights, or queer actors construct a sense of historical queer performance in the interstices of institutionalization. It exemplifies the temporal function of the Festival geared towards building a dynamic memory of theater through a repertoire that nourishes the archives of performance.

The Pride Plays Festival, organized thanks to the impetus of Stonewall 50, echoes in many ways the political practice that has turned the Stonewall Riots into a tool of commemoration, thus validating through time queer existence and viability in society. Notably, the Stonewall celebrations every June have favored the organization of queer theater festivals in the last 50 years²⁰. This archival process manifests itself in the programming of Pride Plays such as *The Haunted Host* by Robert Patrick or *Last Summer at Bluefish Cove* by Jane Chambers. These readings rekindled Patrick's 1964 gay work staged at Caffe Cino as well as the lesbian realism of Chambers produced by The Glines in 1980. Searching the archives at the New York Public Library for the Performing Arts at the Billy Rose Collection, it becomes clear that queer theater

¹⁸ Here, one thinks of the seminal work by G. Anzaldúa and C. Moraga, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* [1981], State University of New York Press, Albany 2015, and Anzaldúa's *Borderlands, La Frontera: The New Mestiza* [1987], Aunt Lute Books, San Francisco 2007 (though not part of the program), and plays by queers of color like, *A Language of their Own* by Chay Yew about the gay male Chinese American community in the AIDS period – earlier versions were produced in Los Angeles in 1994 and in New York in April 1995 (C. Yew, *Porcelain, and A Language of Their Own: Two Plays*, Grove Press, New York 1997, p. 121).

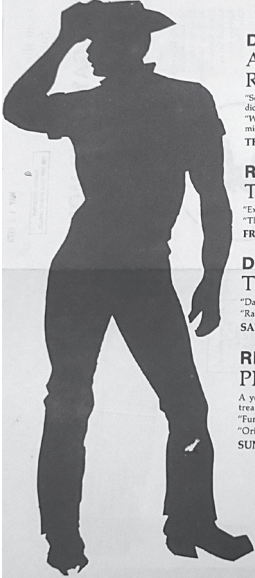
¹⁹ After all the highly visible celebrations of Stonewall 50 throughout Manhattan and on the Internet, with an *ad nauseam* sea of rainbow flags, birthed no major queer theater festival. The fact that none of the 19 works of Pride Plays would be staged in larger venues, like the Public Theater, signals the precariousness of queer festivals.

²⁰ See for instance the collection of essays R. Jr. Schneider, *In Search of Stonewall: The Riots at 50 The Gay & Lesbian Review at 25. Best Essays, 1994-2018*, G&LR Books, Boston 2019.

THE GLINES presents

A FESTIVAL OF GAY PLAYS

under the direction of Michael O'Brien



DORIC WILSON's
A PERFECT RELATIONSHIP
"Somewhere between farce and satire. Stylish. Deceptively light and predictable . . . and wonderfully devastating." —*Soft Weekly News*
"Wilson emerges as an important playwright speaking directly into our midst." —*Michael's Edge*
THURSDAYS May 24, 31; June 7, 14, 21, 28 at 9:00 \$4
1977

ROBERT PATRICK's
THE HAUNTED HOST
"Extremely acute and funny . . ." —*International Herald Tribune*
"The writing is brilliant . . ." —*London Financial Times*
FRIDAYS May 25; June 1, 8, 15, 22, 29 at 9:00 \$4

DORIC WILSON's
THE WEST STREET GANG
"Daringly theatrical and brilliantly funny . . ." —*The Advocate*
"Rapid-fire comedy . . ." —*Village Voice* "Uproarious . . ." —*Car*
SATURDAYS May 26; June 2, 9, 16, 23, 30 at 9:00 \$5

RICHARD HALL's
PRISONER OF LOVE
A young gay liberationist, vacationing in Puerto Rico, is unknowingly treated to the services of a street-wise hustler.
"Funny . . ." —*Gay Community News* "Fascinating . . ." —*WHBI Radio*
"Original . . ." —*Gay Plays: The First Collection*
SUNDAYS May 27; June 3, 10, 17, 24; July 1 at 9:00 \$3

at the
Spike Bar
120 11th Avenue (at 20th St.)
Drinks available — no minimum
Reservations: 869-3530

MEMBERS OF THE COMPANY

BILL BLACKWELL WILLIAM B. CASTLEMAN TOM CLAYPOOL BARBARA DIWALL ERIC ENGLER ANTHONY ERRINSON
MARTIN FREEDMAN AMANDA GALEAGHE PAUL GREENE STEVE GREENYD TERRY HEILING ERIC NORWELD
BOB LACROIX PETER LANDROCHE DAVID S. LOUDEN CLYDE CURTIS LIGONS PAUL MORRIALL MICHAEL O'BRIEN
JOSEPH JOHN FAZZILO CHUCK STANLEY CASEY WAYNE MICHAEL IAN ZARUCHINI

The Glines is funded in part by grants from the National Endowment for the Arts and the New York City Department of Cultural Affairs, and is a project of the Cultural Council Foundation.

Fig. 1. "The Glines Presents: A Festival of Gay Plays", 1979 (Billy Rose Collection).

festivals have drawn from the Stonewall celebration while Stonewall's memorialization has been expanded by its theatricalization. The Glines is a case in point in playing this role of transmission and expansion. It was first founded by John Glines, Barry Laine and Jerry Tobin and fluctuated from being an actual venue²¹ to a non-profit organization producing gay and lesbian works. From its inception in 1976 to its demise in 2010, the Glines presented plays in a variety of small venues, most regularly at the Shandol Theater and the Court-

²¹ In the flyer for *Gulp! A Gay Musical* opening April 28, 1977, at The Glines, the address 260 West Broadway with a hand-drawn map and "The Glines" penned in signals the desire to have a specific venue [Billy Rose Collection, The Glines (Producing Group), 1976-1997, MWEZ + n.c. 30419]. This space, near the Canal Street Metro stop and not far from Wooster Street (where the Wooster Group had just started in 1975), was also described as belonging to the Cultural Council Foundation. See also J.A. Noriega and J. Schildcrout (eds.), *Fifty Key Figures in Queer US Theatre*, Routledge, London-New York 2023, pp. 81-84.

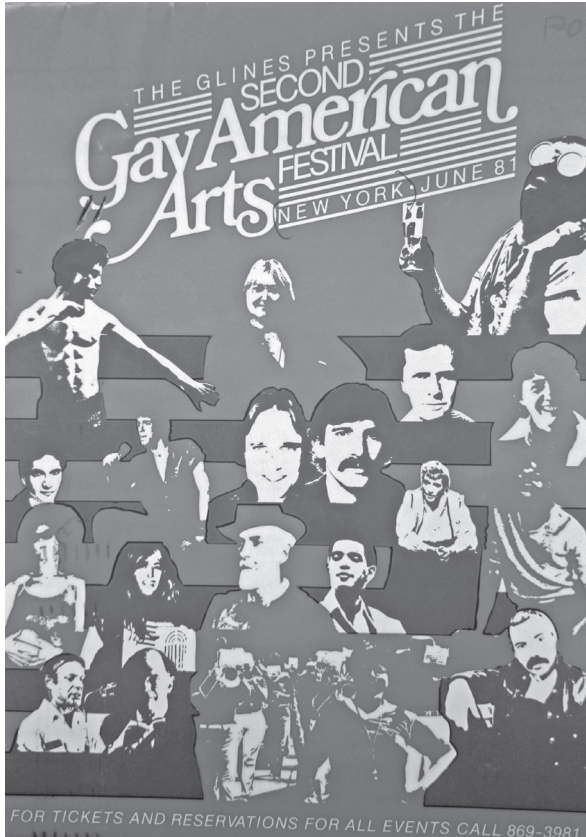


Fig 2. “The Glines Presents the Second Gay American Arts Festival, New York, June 1981” (Billy Rose Collection).

house Playhouse. Notably, it curated two festivals in 1980 and 1981 labeled Gay American Arts Festival both during the month of June in several theaters, including the Shandol Theater, Westside Mainstage, Urban Arts Theater, and even the soon to be famous space, P.S. 122²². The earlier Festival of Gay Plays directed by Michael O’Brien took place in May and June 1979 in a gay bar called the Spike Bar (120 11th Avenue at 20th Street), making it clear that it was a community event. It might have been a first test run festival, as it featured plays by and about gay men²³.

This quick mapping of queer festivals has revealed the way this format is cru-

²² From archival mix at Billy Rose Collection, under: The Glines (Producing Group), 1976-1997, MWEZ + n.c. 30419.

²³ *Ibid.* Doric Wilson’s *A Perfect Relationship*, Robert Patrick’s *The Haunted Host*, Doric Wilson’s *West Street Gang* and Richard Hall’s *Prisoner of Love*.

cial to “expand” and “conquer”²⁴ areas of creativity thanks to cultural events deployed through community building and artistic collaborations. It also showed how queer art and craft built a *queer communitas* from its liminal and marginalized social positions. In the early 1990s, a new queer festival called *Hot!*, curated by Dixon Place’s artistic director Ellie Covan, emerged from the bustling “queer-making world” of that decade²⁵. Was this Festival an “offshoot”²⁶ of the past? What was its role and function? How did it operate?

Hot! Festival: A Queer Artistic Communitas (Festival as Community)

Ellie Covan started Dixon Place in 1986 in her own apartment to provide a performance space that was open to all²⁷. Her place was too small to be considered a theater; rather it was an open house where artists would drop by before their 10 pm shows in the East Village Clubs. This porousness between one’s private and artistic space is reminiscent of Jack Smith’s own use of his apartment to perform his work, which often ran for hours until the end of the night²⁸. Yet Dixon Place was a meeting square for many different artists. Conversely to Smith’s late hours, Covan was an early bird and a typical evening started at 7:30 pm. Covan remembers: «I wanted everybody outside my house by 10 o’clock»²⁹. This unique time

²⁴ Deleuze and Guattari, “Introduction”, from *A Thousand Plateaus* cit., p. 1605.

²⁵ The 1990s is when queer theory and activism was at its strongest and this included the world of theater. As festivals were concerned see for instance *Out on the Edge: Festival of Lesbian & Gay Theater* in Boston started in 1990, which was still running in 1996 (see S. McCully, *Review of Out on the Edge: 1996 Festival of Lesbian & Gay Theater*, in «Theatre Journal», XLIX, 1997, 3, pp. 367-368) and came to New York in 1998, as flyers attest in my private archives. See X. Lemoine, *Naissance et développement du théâtre queer aux États-Unis*, PhD, unpublished, 24 novembre 2001, p. 155.

²⁶ Deleuze and Guattari, “Introduction”, from *A Thousand Plateaus* cit., p. 1605.

²⁷ In my interview with Ellie Covan, she generously mentioned many other queer festivals, including a space in Minneapolis, Patrick’s Cabaret that she compared to her own adventure: «There was a place, Patrick’s Cabaret in Minneapolis. It’s really crazy because Patrick opened his cabaret in his living room the same time I did it. And we didn’t know each other. We didn’t meet until 16 years later or more. [...] He was doing pretty much the same thing. He’s queer. The main difference is that he was showing his work. It was the same concept and the same type of work». X. Lemoine, phone interview with Ellie Covan, New York City, November 2019, unpublished.

²⁸ See S. Brecht, *Queer Theatre*, Methuen, New York 1986, pp. 10-27; A. Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, London-New York 2000, pp. 116-122; E. Leffingwell, C. Kismaric and M. Heiferman, *Flaming Creature, Jack Smith: His Amazing Life and Times*, A Lookout Book, New York 1997, pp. 70-87.

²⁹ Lemoine, phone interview with Ellie Covan cit.

slot, “before the Club” hours, and its laboratory structure lay the groundwork for setting up a festival, as Covan’s place became the hotbed of creative juices that galvanized her to organize an event.

In a way, Dixon Place could be called a permanent festival, where people shared their latest ideas and showcased their work-in-progress throughout the year. As a letter hanging on the wall of the current Dixon Place and signed by the Blue Man Group, Matt Goldman, Phil Stanton and Chris Wink, highlights: «Our first indoor performance took place at one of Ellie’s Open Performance Nights. We were drawn primarily because of Dixon Place’s unique commitment to works that defy categorization and to works in progress»³⁰.

In his essay on Covan, Jeff McMahon, a theater scholar and artist, concurs when he writes «Covan established a safe haven, an incubator for artists to explore the range of their identity and aesthetics», but he clearly frames this point within a non-heteronormative perspective, stating that «Dixon Place asserted itself as an expansively queer space»³¹.

This sense of queerness, which is not contradictory to the experimental goal of the theater, quite to the contrary, coalesced when Covan started *Hot!* Festival with the Three Dollar Bill Theater Company³². In 1992, Dixon Place moved to a loft at 258 Bowery (2nd floor, just south of East Houston)³³, making it possible to have a summer festival dedicated to queer theater and performance in the wake of annual Pride marches in June. It is worth noting that the Festival also resulted from a pressing need to fight back the neoliberal Reagan years in the 1980s amid the AIDS crisis³⁴. *Hot!*, therefore, was celebratory and protective of queer artists who had suffered but also had thus far survived. To this day, Covan also emphasizes the idea that the festival offers a safe creative space:

³⁰ M. Goldman, P. Stanton and C. Wink, *Blue Man*, July 10, 1991, letter framed and hanged at Dixon Place. Accessed on site July 28, 2018.

³¹ J. McMahon, *Ellie Covan*, in Noriega and Schildcrout (eds.), *Fifty Key Figures in Queer US Theatre* cit., p. 45.

³² There is no obvious trace of this company. It is mentioned as a “gay community company” that produced Victor Bumbalo’s *Adams and the Experts* in 1989 about the AIDS crisis. This link however confirms the idea that *Hot!* was still part of a theatrical reaction to the AIDS crisis (see J.L. Pastore (ed.), *Confronting AIDS through Literature: The Responsibilities of Representation*, The University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1993, p. 260) and a queer endeavor. See D. Wright, *THEATER; Dixon Place, a Real Home for Theater, May Be the Last of a Breed*, in «The New York Times», Jan. 9, 1994: <https://www.nytimes.com/1994/01/09/theater/theater-dixon-place-a-real-home-for-theater-may-be-the-last-of-a-breed.html> (accessed November 8, 2025).

³³ Some pictures and the exact address are available at: <https://michaelminn.net/newyork/theatres/downtown/dixon-place/index.html> (accessed November 8, 2025). This is also corroborated by my own visits to the locale in the late 1990s.

³⁴ See McMahon, *Ellie Covan* cit.

Early and mid-career artists can develop work and take risks and still feel safe. I think with the exception of a few queer artists feel safe when they walk in the door. It's a safe and nurturing space for people to enjoy freedom of expression and realize their vision. It's our mission. It's hard to do. Our primary focus for 33 years has been developing work in progress³⁵.

This sense of nurturing a queer community of artists also includes the audience. As Covan points out, the Festival is largely the result of the public's taste:

People want that, especially the people from outside Manhattan or from New Jersey and Queens and places like that. There's really nothing going on over there. They're really hungry for it. So you know, it's no problem if the artist is there, the audience is going to be there. In fact, the *Hot!* Festival is our most successful program because it's the one program where people come even if they don't know the artists³⁶.

The active participation of the audience in the Festival is of course what makes it endure despite the fact that Covan herself questions the need for a specifically queer festival because, as she put it: «we're queer every day of the year»³⁷. Yet, by her estimate, at least 40% of the artists performing at Dixon Place are not queer, and she certainly wants to keep her space open to all. The fact remains that the audience's desire for queer representation turns out to be a strong glue that has made the festival last through the years.

Covan, as a seasoned artistic director, does her utmost to get money from patrons and various institutions at the local, state and federal levels. For instance, the 2021 Festival was funded by the city as stated on the program: «The *HOT!* Festival is supported, in part, with funds from the NYC Department of Cultural Affairs in partnership with the City Council, the New York State Council on the Arts w/support [sic] from Gov. Cuomo & the NY State Legislature, and generous donors like you!»³⁸.

Off the record, she confesses that she sometimes managed to get money from other institutions, including the NEA (National Endowment for the Arts), by slanting the descriptions so they do not get scared away by the word “queer” or “explicit sexuality”, keeping in mind the trauma of the NEA 4 scandal, and circumnavigating the potential narrow-mindedness of institutions³⁹.

³⁵ Lemoine, phone interview with Ellie Covan cit.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ The program of the festival, in «Stage Voices»: <https://stagevoices.com/2021/07/25/dixon-place-30th-hot-festival-live-in-person> (accessed November 8, 2025).

³⁹ My interview with Covan further details this aspect: «XL: Is it difficult to get funding with the label queer? / EC: No, it's not, but when it comes to the NEA there's still... They are not averse

Why did she have to hide the contents of the *Hot!* Festival? What do programs reveal about the plays and performances? Furthermore, if we look at these programs, can we identify some trends in that event that would also explain its modalities and its successes? First, many artists acting in the Festival underline how it helps them to showcase their work as part of their developmental process. In that sense, *Hot!* expanded the 1960s and 1970s tradition of downtown storefront and gallery theaters, and Off Off Broadway that allowed for *laboratory work* to exist in New York City⁴⁰. Thus, Dixon Place and its queer Festival harked back to that *experimental* energy that brought together a creative community foundational to a valid festival experience. It is a community of artists.

Furthermore, in the 1980s and 1990s, Covan's theater connected with the art scene of the East Village and the Lower East Side. This is apparent when you consider the number of lesbian star performers coming from the WOW Café, a nearby feminist and lesbian space located in the East Village and originally established through a festival⁴¹. Namely, Peggy Shaw or Holly Hughes but also members of the Five Lesbian Brothers all performed at Dixon Place and the *Hot!* Festival. It is worth highlighting how the festival format here helped a unique lesbian camp and butch/fem aesthetics praised by famous scholars like Jill Dolan⁴² or Sue-Ellen Case. Thus, *Hot!* attracted local artists, national artists, old and new ones with their own creative worlds⁴³.

to funding... two years ago they gave money for *Hot!* It's more about the really sexually explicit stuff. So I don't mention it. We still do whatever we want» (Lemoine, phone interview with Ellie Covan cit.). This strategy in the current US context seems all the more necessary but maybe has become impossible with the ongoing heightened scrutiny and the repression against all minorities in the society and the arts.

⁴⁰ «It is a last bastion of downtown New York's long tradition of theatrical experiment in storefronts, lofts and galleries», stated the «New York Times» article in 1994. Wright, *THEATER: Dixon Place, a Real Home for Theater* cit.

⁴¹ Originally, the WOW Café emerged from two international festivals in 1980 and 1981 before becoming a women's run performance space in the East Village. K. Davy, *Lady Dicks and Lesbian Brothers: Staging the Unimaginable at the WOW Café Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, p. 1.

⁴² See J. Dolan, *The Feminist Spectator in Action: Feminist Criticism For the Stage and the Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2013; Ead., *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

⁴³ A journalist lists what she identified as the most well-known artists: «Over the years, HOT! has included such notable performers as Marga Gomez, Justin Vivian Bond, John Fleck, Kate Bornstein, Lisa Kron, Lea DeLaria, Penny Arcade, Craig Lucas, Samuel R. Delaney, Eileen Myles, and Peggy Shaw, to name a few». A.A. Cristi, *Dixon Place Presents HOT! – The 28th Annual NYC Celebration of Queer Culture*, in «broadwayworld.com», June 12, 2019: <https://www.broadwayworld.com/off-broadway/article/Dixon-Place-Presents-HOT-The-28th-Annual-NYC-Celebration-Of-Queer-Culture-20190612> (accessed November 8, 2025).


Open Channels NY, Inc.
Dixon Place
258 Bowery
New York, NY 10012
(212) 219-3088

july '98 @ dixon place

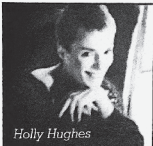
HOT!
The NYC Celebration of Queer Culture
Theatre, Music, Poetry, Fiction,
Performance Art and Homoeroticism for
the Whole Family!

Non-Profit Org.
U.S. Postage
PAID
New York, NY
Permit No. 9186

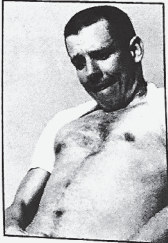
Xavier Lemoine
385 Grand St. #L804
New York, NY 10002



Melissa Birch



Holly Hughes



Tim Driscoll

Fig 3. *HOT!* 1998 Program.

Another regular feature at Dixon's Place was the Latina lesbian comedian Reno⁴⁴, who became a national figure, as she was scouted by HBO, which produced the 1995 special *Reno: In Rage and Rehab*. Reno highlights the uniqueness of *Hot!* Festivals (and of Dixon Place), of enjoying, as she put it, the diverse audience: «I don't even think there is another place to go like this. And the audience is a mix of straight and queer people – you don't even notice the difference, which I like»⁴⁵. Newer generations of artists to the city also benefitted from the Festival, like Taylor Mac⁴⁶, who workshopped under the name *Blue Grotto* what will become his famous play *Hir* dealing with trans representation at the 2006 *Hot!* edition (July 10).

⁴⁴ Reno has a national scope through her involvement in various films and documentaries (about her search for her birth mom) but she is also local (off-Broadway shows) and radical (she claims she never made it to a late-night show because of her political statements).

⁴⁵ J. Callahan, *Dixon Gets Hot & Queer*, in «theatermania.com», July 11, 2000: https://www.theatermania.com/news/dixon-gets-hot-queer_883 (accessed November 8, 2025).

⁴⁶ Mac is from the West Coast. He trained as an actor in San Francisco with the San Francisco Mime Troupe and the Beach Blanket Babylon variety-show in the early 1990s. He then moved to New York City to get a more formal training at the American Academy of Dramatic Arts (AADA) and his first play, *The Hot Month*, premiered in 1999. In 2000, he started performing in drag in Provincetown and then in the East Village (where he lived). S.F. Edgecomb and Jane Chambers, in Noriega and Schildcrout (eds.), *Fifty Key Figures in Queer US Theatre* cit., pp. 134-137.

In this sense, this type of programming exemplifies the role of a festival that fosters new works in a congenial and productive environment. Given the status of the artists and the piece they show, we could also argue that *Hot!* occupies the special function of an *infra-theater* – a space where art and artists can grow within a supportive *communitas* against heteronormativity, racism or transphobia. I would argue that *Hot!* is a kind of proto-festival, or even paradoxically an *ur-festival*, laying out the groundwork for queer theater and performance to exist and potentially thrive thanks to its ability to create a *communitas* – this could further apply to all types of smaller and highly creative festivals. A measure of this effect is how *Hot!* has nourished queer performance practices beyond their time and space, through the pattern of non-linear propagation, as depicted by Deleuze and Guattari for the rhizome. This complicates the dialectical tension between *communitas* and structure discussed by Turner⁴⁷ by throwing a rhizomatic twist in the way festivals operate and signify. Does *Hot!* generate a model or exemplar of how festivals at large can be understood as rhizomes?

Queer Festivals: A Rhizomatic Model?

As I have argued so far, *Hot!* has functioned as a highly productive site, a time and a place where queer arts intersect and activate creative networks. In that sense, it can be thought of as a point of intensity, a nodal point, where a queer *communitas* comes to exist through performance, including both on- and off-stage activities surrounding it (audience, communication, etc.). I want to argue further that the very shape of this community-based festival embodies and structures a queer rhizomatic aesthetic of representation based on non-normative, dissenting gender, racialization and sexualities praxes. The clearest sign of this has been the effort to perform a queer corporeality that welcomes trans bodies (Kate Bornstein, 2009), non-conforming drag kings (Dred, 2001), queers of color (Latina camp Carmelita Tropicana or Monstah Black Afrofuturism, 2006), butch lesbians (Peggy Shaw) or even the more established white gay male nudity (Tim Miller). These “liminal”⁴⁸ embodiments all contributed to an effort to gain agency through *visibilizing* previously erased individualities. Consequently, these inventive incarnations could start inhabiting various New York spaces while transforming theater and the act of seeing. Performers at *Hot!* crisscrossed the world of performance in Manhattan and throughout the city, generating a vibrant performative model.

⁴⁷ See Turner, *The Ritual Process* cit., p. 129.

⁴⁸ *Ibid.*

GAY ARTS FESTIVAL WEEK
poetry / art / song FEB 16 1977

ALLEN GINSBERG & PETER ORLOVSKY FEB 16 1977
in a Washington's Birthday benefit poetry reading
accompanied by a musician
TUES., FEB. 22 at 9 pm \$2

PHILIP GORNSTEIN
"What Becomes a Legend Most?"
the gala opening of an art show by a talented and important gay artist
with entertainment by poets Donna Allegra, Brian Butterick and Larry Jones, singer and poet Michael Sheehan,
playwright Ed Kuczewski, and surprise guests
Carrot salad by Sister Knish
THUR., FEB. 24 at 9 pm \$1

JAMIE LEO:
out of the wordwork
a performance of the author-director's recent poetry
Jamie Leo comes from an association with the Iowa Theatre Lab and the Baltimore Theatre Project. His plays *Bye, Bye, Blackbird*, *Nursery Sweet*, *The White Hunter*, and *Home Again, Home Again* have been performed in Baltimore, Minneapolis and throughout the Midwest. His theatre pieces seek to explore the dimensions of the director as playwright.
FRI, SAT., FEB. 25,26 at 7:30 pm \$2
BOTH SHOWS FOR \$3

HANK BARON
songs of gay life and love
Hank Baron is a singer-songwriter, self-accompanied on guitar. He has a lyrical, jazz-influenced folk style. He has performed at numerous coffeehouses and at the Gay Academic Union. The *Philadelphia Gay News* calls him "a young man to watch. He can make it on sheer brilliance." *The Weekly Gazette* commends his "fine blend of insightful thought and accomplished vocal/instrumental musicianship."
FRI., SAT., FEB. 25,26 at 9 pm \$2

at the Glines, 260 West Broadway,
a gay arts center 925-2619

Fig. 4. "Gay Arts Festival Week", 1977 (Billy Rose Collection).

After some crystallizing moments, such as the Festivals organized by The Glines, queer circulations gained momentum with *Hot!*. Thanks to the latter, we are able to perceive the festival's growth through rhizomatic networks across time and space – an event that, as Deleuze and Guattari suggest, starts in the middle with no end or beginning – rejecting "*chrononormativity*"⁴⁹.

Temporal diffractions and connections are actualized by the structures, artistic fields, topics and people in the festivals under scrutiny here. Not unlike Pride Plays, the 1980 and 1981 festivals featured a number of readings of plays and poetry, harking back to the 1977 participation of the famous gay couple and countercultural poets Allen Ginsberg and Peter Orlovsky at the Gay Arts Festival Week (February 16, 1977)⁵⁰. Illustrating the blurring of frontiers be-

⁴⁹ Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* cit., pp. 3-4.

⁵⁰ The flyer is part of the folder on The Glines at the New York Public Library for the Per-

tween various artistic disciplines and adopting multimedia perspectives akin to the avant-garde, inaugurated by John Cage⁵¹ and the Black Mountain College⁵², dance performances were also given pride of place at the Second Gay American Arts Festival (1981). The flyer displays the Friday and Saturday slot at 8:30 p.m. as follows:

Friday & Saturday June 26 & 27 at 8:30 IMAGES OF MEN: Dance works by and about gay men, featuring Ronald Dabney in the premiere of a solo by Remy Charlip – “Charlip’s solos are masterful” (Smith, *Dance Magazine*); a new duet by Live Boys – John Bernd & Tim Miller – “Devastating” (Pierce, *Soho News*); and Roger Tolle’s THE SONG WEAVERS, a dream community of men celebrating adolescent discovery and passionate sensuality. P.S. 122, 1st Ave & 9th St. (\$5)⁵³.

These seminal events point to the many links between the 1970s and 1980s. Strikingly, Tim Miller connects space and person, as he was the co-founder of P.S. 122, a venue located in the East Village, and went on to be a famous queer solo artist in the 1990s. Mark Russell, P.S. 122 artistic director from 1983 to 2004, elaborates on the connections bringing more life to this queer creative map:

Tim Miller designed the first P.S. 122 posters and calendars, a genius mix of New York tabloid in-your-face headlines and imagery photocopied from high school encyclopedias. [...] Miller attracted critical attention and a cult following. Here was a gay man who had spent virtually no time in the closet, a new breed of free-loving, no non-sense gay boyhood – the happy result of decades of struggle. He was proclaiming this fresh view of the world in an art form that was just as fresh. P.S. 122 was becoming the place to see the new generation⁵⁴.

This “fresh view” from “the happy result of decades of struggle” (or, in other words, in the aftermath of the Stonewall riots and the gay and lesbian libera-

forming Arts, Billy Rose Collection, from archival mix: The Glines (Producing Group), 1976-1997, MWEZ + n.c. 30419.

⁵¹ «The arts, asserted Cage, “are not isolated from one another but engage in a ‘dialogue’»». Aronson, *American Avant-Garde Theatre* cit., p. 21, quoted from R. Kostelanetz (ed.), *John Cage*, Allen Lane, London 1974, p. 149.

⁵² See Aronson, *American Avant-Garde Theatre* cit., pp. 30-41.

⁵³ Billy Rose Collection, The Glines (Producing Group), 1976-1997, MWEZ + n.c. 30419.

⁵⁴ M. Russell (ed.), *Out of Characters: Rants, Raves, and Monologues from Today's Top Performance Artists*, Bantam, New York 1997, p. IX. A similar queer origin story is provided on the official website, although one may note that the names of the artists involved have been erased, no doubt in a spirit of universal parlance: <https://performancespacenewyork.org/about> (accessed November 8, 2025).

tion movements in the 1970s) was indeed reinvested in Miller's solo works and community building through the arts. In addition to its founder⁵⁵, P.S. 122⁵⁶ welcomed many queer artists, like the works by Carmelita Tropicana or the Big Art Group. It can be argued that P.S. 122, as well as Dixon Place, participated in the rise of the East Village as a new artistic neighborhood, showcasing a fertile temporal and spatial crisscrossing. Through decades of art-making, the proximity of queer spaces has woven a dense queer network, both instantiated and stimulated by festivals like *Hot!* In turn, queer artists could present their shows, at various stages of progress, from excerpts to finished pieces, in nearby venues such as the WOW Café or La MaMa ETC in the East Village. The stimulating circulation created by festivals like *Hot!* reflected the fluidity of forms experimented on by artists at multiple locations. Furthermore, the thematic and temporal characteristics of a festival helped foster new visions, but also wider visibility and endurance. These features developed through rhizomatic networks that grew discontinuously across Manhattan and, more recently, spread to Brooklyn and beyond⁵⁷. However, this structure is not a mere topographic phenomenon; it is also a structural one, as arts meet, mingle or move on to test new ideas and forms⁵⁸. As a result, the mixing *communitas* (liminal groups) and

⁵⁵ Russell explains: «Performance Space 122 was started by choreographer Charles Moulton and performance artists Charles Dennis, Peter Rose, and Tim Miller». Russell (ed.), *Out of Characters* cit., p. VIII. Another connection is worth mentioning, as Dennis performed in Robert Wilson's early work, including *Deafman Glance* and the original production of *Einstein on the Beach*. Although Wilson's queerness has often been downplayed by himself, his commentators, and above all his mainstream status, I believe it fully participates in the queer rhizome.

⁵⁶ P.S. 122 was renamed Performance Space New York in 2017 with the new artistic director Jenny Schlenzka. Between 2011 and 2018, it underwent renovations and continued to operate by producing shows in other venues under artistic director Vallejo Gantner from the 2005-2006 season to 2017 (created the COIL Festival).

⁵⁷ The experimental art growth in New York spread from the Harlem Renaissance to Greenwich Village, SOHO, the East Village, the Lower East Side in Manhattan and then Williamsburg and Bushwick in Brooklyn. This trend has been extensively documented by: R. Wetzsteon, *Republic of Dreams: Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960*, Simon & Schuster, New York 2002; S. Schulman, *Stage Struck: Theater, AIDS, and the Marketing of Gay America*, Duke University Press, Durham 1998; Ead., *The Gentrification of the Mind: Witness To a Lost Imagination*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2012; C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Hanover 1993.

⁵⁸ The merging of arts was frequent in New York City, as the Paris exhibit "Basquiat Soundtrack" beautifully showed in terms of music, painting, and graffiti art (Basquiat's band Gray nurtured its connections with various music trends, like hip-hop, no wave and jazz). "Basquiat Soundtrack," co-organized by Le Musée des Beaux-Arts de Montréal and Philharmonie de Paris, April 6 – July 30, 2023. Curators, Vincent Bessières, Dieter Buchhart, Mary-Dailey Desmarais: <https://philharmoniedeparis.fr/fr/activite/exposition/24617-basquiat-soundtracks> (accessed November 8, 2025).

fluidity (rhizome) through small queer venues and shows gained temporal and special meaning through the nodal intensification created by queer festivals.

As *Hot!* continues to inspire and nourish rhizomatic festival practices, many other recent festivals have joined in buttressing queer artistic productions. The success of Criminal Queerness Festival by the National Queer Theater, first organized in June 2019, keeps fanning out and expanding budding queer performances, here with an international and intersectional focus, yet still connected to New York City Pride⁵⁹. Another major “offshoot”⁶⁰ is the trans festival that took place from 2016 to 2019 at The Brick, a storefront theater in Williamsburg, Brooklyn (opened in 2002 and founded by Robert Honeywell and Michael Gardner), which contested previously overlooked norms and practices about cisgender domination. As we have seen, the dissemination of venues and festivals points to a queer rhizomatic geography taking us from the West Village, a few blocks from the Stonewall Inn, to new queer spaces in Brooklyn by way of the East Village. This creative flow follows the movement of artistic migration highlighted by Carr in *The Bohemian Diaspora* article that concludes her book *On Edge*⁶¹. Nevertheless, recent festivals show that it is not a linear or predetermined model, as the eastward “line of flight”⁶² reemerges in Manhattan for *Hot!* or the Criminal Queerness Festival at Lincoln Center for the Performing Arts for its 2023 edition. Performing rhizomatic ubiquity as well, the 2023 Breaking the Binary Festival, developing works by non-binary and trans artists, was located both in Bushwick at the Three Dollar Bill and in the East Village at the Public (Shiva Theater, smaller house on the top floor of the huge building on Lafayette). These multiple festivals offer recent prime examples of the way festive events spatially match a *rhizomatic* modality by offering loose fragmented interconnections (rhizome) to engender queer art.

Hence, festivals can be understood as fluid spatial and temporal processes, as quoted in the introduction, with multiple entryways and exits and its own lines

⁵⁹ Here is the description of the Festival: «ABOUT THE CRIMINAL QUEERNESS FESTIVAL. Now in its fifth year, National Queer Theater’s Criminal Queerness Festival (CQF) is an internationally focused theater festival created in partnership with NYC Pride. By presenting plays by queer artists alongside activist talks, the festival uplifts queer and trans stories from around the world. Since 2019, the Criminal Queerness Festival has produced playwrights from Syria, Venezuela, Uganda, Kenya, Iraq, China, Pakistan, Tanzania, Egypt, Mexico, India, and Lebanon. The Criminal Queerness Festival is a 2020 NYC Mayor’s Grant for Cultural Impact Awardee and has been recommended in *The New York Times*, *The Advocate*, and *Thrillist*»: <https://www.nationalqueertheater.org/criminal-queerness-festival> (accessed November 8, 2025).

⁶⁰ Deleuze and Guattari, “Introduction”, from *A Thousand Plateaus* cit., p. 1602.

⁶¹ Carr, *On Edge* cit., p. 317.

⁶² Deleuze and Guattari, “Introduction”, from *A Thousand Plateaus* cit., p. 1602.

of flight»⁶³. Their evanescent quality, which makes them disappear from view or consciousness, might eschew the dangers of land ownership and formal conventions. In New York City, a few physical theaters choose to acknowledge their participation in the denial of the violent past of colonization, as explained by Roach with the erasure of the “surrogated aboriginal”: «first invoked, then erased, then reinvented as aesthetic objects»⁶⁴. Indeed, some theaters have started to address this such as the Performance Space (formerly P.S. 122): «We acknowledge that our existence, operating on the island of Manahatta, is a consequence of violent histories of settler colonialism bound up with unchecked exclusions, genocide, and erasures of many Indigenous people -ongoing to this day»⁶⁵.

This sketches out the complexity attached to a fixed space and the need to tread lightly when involving ownership of a plot of land – or a dramatic one – and suggests that a rhizomatic framing is less oblivious to oppressive mechanisms bequeathed by history. Queer festivals by mobilizing a fluid canon or repertoire strive to stay attuned to the dynamic pulse of creativity. As such, they can provisionally re-solidify into a set aesthetic (camp to lesbian camp), in a specific play (*Hir* for instance), or disappear entirely until external elements make the repertoire reemerge, as I am now suggesting through *this scholastic performance* (this article). Ultimately, one may argue that queer festivals work through the time/space nexus that shapes multiple identifications and instantiates queer art.

Conclusion: Open-mesh Queerness

Assessing queer festivals in New York has helped us ascertain some transferable features that may define festivals broadly. First, festivals are inscribed in history (as well as inscribing history). Secondly, they emerge from and foster a *communitas*. Lastly, they are spatial and temporal events that may be best understood through their fluidity (fluidity of themes, identities, space, and time). We could also point out that the very existence of a festival suggests a sort of collective aesthetic that contains many idiosyncratic styles⁶⁶ that can coalesce within strategic

⁶³ Ivi, p. 1605.

⁶⁴ J. Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia UP, New York 1996, p. 188.

⁶⁵ Source: <https://performancespacenewyork.org/about> (accessed November 8, 2025).

⁶⁶ This is an essential quality of a festival: «The foregrounding principle of any festival is the wide range of aesthetic and artistic possibilities it offers». V.A. Cremona, *The Festivalising Process*, in Hauptfleisch *et al.* (eds.), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture* cit., p. 5.

queerness so as to find new ways to embody invisibilized bodies and unheard voices.

Ultimately, what is the future of queer festivals? Will they be absorbed into larger festivals like the New York City Fringe Festival, which regularly features many queer plays and performances? Or will their specific identities continue to appeal to a broad audience, artists, funding institutions and the energy of artistic directors like Ellie Covan? The success of Queer National Theater's Criminal Queerness Festival, listed in *TimeOut* in June 2025 as part of the "NYC's best Pride events", suggests otherwise. The first edition of the interdisciplinary OUT-FRONT festival that took place in January 2024 and was organized by the Pioneers Go East queer collective⁶⁷ hints at something more. Although it focuses on a mix of performances with a stronger emphasis on dance, a recurrent feature of queer festivals and contemporary festivals at large, by picking January, OUT FRONT raises the question of outgrowing the rituals of the Stonewall commemoration, thus *untethering* queer arts from queer politics. Does this indicate a new way to envisage queerness, unbound from history and politics, or is it just a way to focus on zones of intensity, disconnected from any genealogy in a radical rhizomatic fashion?

⁶⁷ Check Pioneers Go East website about Out-Front: <https://pioneersgoeast.org/out-front-festival> (accessed November 8, 2025) and their mission of statement: <https://pioneersgoeast.org/pioneers-go-east-mission> (accessed November 8, 2025).

*Annalisa Sacchi**

All Tomorrow's Parties.

Corpi, comunità, dissipazioni nei festival della performance
tra gli anni Sessanta e i Settanta

1. *Ciò che insiste*

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli Ottanta, in particolare nello spazio europeo e nordamericano, i festival dove converge la nuova articolazione della scena performativa presero forma come dispositivi artistici e politici in grado di riscrivere il rapporto tra arte e società. Uno degli effetti più dirompenti per il mondo culturale e per il mercato artistico fu l'emancipazione, che veniva affermata in questi eventi, dalla logica della rassegna, la contestazione della società dello spettacolo e la configurazione di un campo di tensioni tra processo istituyente e strutturazione istituzionale.

Questo saggio segue, senza ambizione cartografica, una possibile linea di sviluppo dei festival indipendenti prodotti a ridosso delle innovazioni della scena performativa. Non per ordinare, ma per attraversare; non per descrivere, ma per lasciar emergere le forze in gioco e i luoghi di irradiazione delle tendenze che si dimostrarono maggiormente generative, quelle che più *insistono* nel tempo. Per osservare come, in determinati momenti storici, le pratiche performative si facciano luogo d'invenzione politica, punto di crisi e riarticolazione del fare in comune. Seguirò dunque il ramificarsi, tra Europa e Stati Uniti, di un'idea di festival in quanto evento, modulazione del tempo e luogo del passaggio.

Gruppi come Fluxus (e prima ancora Gutai, ma in un contesto relativamente remoto come quello giapponese), insieme ad artisti variamente a loro legati quali Jean-Jacques Lebel e Charlotte Moorman, contribuirono a fare dell'idea di festival una figurazione mobile e performativa del comune, a farla agire come un'interferenza capace di materializzare relazioni instabili, a istituire senza stabilizzare. I loro festival furono organismi agenti fuori dai confini tradizionali della scansione e della rassegna di spettacoli. Se il festival nasceva, sull'esempio della

* Università Iuav di Venezia.

Biennale di Venezia, come un'esposizione di prodotti culturali, esso si trasforma, grazie a queste esperienze collettive, in un luogo di tensione tra ciò che è stabilito e ciò che è possibile. Non più e non solo un contenitore di opere da consumare, ma un luogo di scambio e interazione che decompone le gerarchie tradizionali tra artisti e pubblico, tra produttori e fruitori. In questo senso, il festival si pone come una pratica di trasformazione collettiva, dove il confine tra performance e vita quotidiana si dissolve e la forza creativa è diffusa, partecipata. Proverò qui non solo a ricostruire il lascito di questi festival, ma a illuminare ciò che *insiste*, nell'accezione di José Esteban Muñoz. Il passato ha infatti, secondo lui e sulla scorta di Ernest Bloch, una natura performativa: «L'idea non è quella di tentare di rappresentarlo semplicemente abbozzandone i contorni. Più nel dettaglio, è importante fare appello al passato, animarlo, comprendendo che ha una natura performativa, cioè che anziché rimanere immobile e fisso, il passato fa cose. È proprio in questo senso che il passato è performativo»¹. Tenterò dunque, in conclusione, di analizzare le ragioni profonde dello scontro generazionale, politico e artistico che si consumò durante il Festival di Avignone nell'estate del 1968, perché esso rimane un termine di riferimento obbligato per comprendere le due maggiori e opposte tendenze che continuano a insistere, animando la fisionomia dei festival europei fino ad oggi.

2. La logica del bisogno e il desiderio dissidente

Da un punto di vista metodologico, sarà utile specificare che la mia posizione si situa all'incrocio tra filosofia della storia, storia concettuale, New Historicism e Performance Studies. Nella ricostruzione del passato sono interessata in particolare alla dimensione effimera dell'evento performativo e alla potenza che esso trattiene in termini di «energia sociale». Derivo questa definizione da quella ormai classica coniata da Stephen Greenblatt², che articola una linea d'azione fondamentale per comprendere come le pratiche culturali si sviluppano all'interno delle dinamiche sociali. L'energia sociale, secondo Greenblatt, non è una

¹ J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* (2009), trad. it. di N. Ferrante e S. Grassi, Nero, Roma 2022, p. 36.

² Cfr. in particolare S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford 1988; Id., C. Gallagher, *Practicing New Historicism*, University of Chicago Press, Chicago 2000. Per il New Historicism l'energia sociale è impressa nella capacità che determinate tracce verbali, uditive o visive hanno di produrre, dirigere e organizzare esperienze fisiche e mentali in una collettività. Essa rappresenta dunque la forza coesiva attorno cui si costituiscono le rappresentazioni simboliche di orientamento di una data comunità in un preciso momento storico.

forza staticamente misurabile, ma una potenza fluida, che circola attraverso i corpi e le relazioni, plasmando le esperienze collettive. Questa energia non ha una funzione specifica da assolvere: si manifesta nel suo dispiegarsi, nell'effetto che produce, e nel cambiamento che genera nel contesto in cui si irradia.

Greenblatt esamina il modo in cui la cultura è un «processo collettivo», un reticolo di interazioni complesse che si dipanano attraverso gli spazi intervenendo sulla fisionomia del sociale. Ciò che risulta cruciale in questo approccio è l'investigazione dei modi in cui l'arte e i saperi interferiscono nelle strutture di potere, contribuendo a modificare le identità culturali e le forme di resistenza sociale.

Nei festival in cui si articola l'esperienza della performance negli anni Sessanta e Settanta, in quelli di Fluxus in particolare, l'energia sociale prende forma come una manomissione concreta dei meccanismi istituzionali della produzione culturale. L'arte performativa, che rifiuta ogni stabilizzazione e proprietà, agisce come un'energia disorganizzante, portando con sé il desiderio di trasformare l'esperienza quotidiana. Laddove la logica del bisogno, anche nella composizione artistica, si lega alla riproduzione dell'ordine esistente, la logica del desiderio nei festival si orienta verso l'eccesso, la dissoluzione e la perdita, in quanto forza destabilizzante che sfida la staticità del sistema culturale.

Nello spazio del conflitto che ingigantisce con i movimenti degli anni Sessanta, il festival diventa il punto di incontro o di collisione tra la stabilità sociale e la potenza dissidente del desiderio. Mi concentrerò dunque in particolare sulle ragioni e gli eventi che prepararono il moto di contestazione esplosivo al festival di Avignone, poiché l'insurrezione capeggiata da Jean-Jacques Lebel e dal Living Theatre, e la risposta di Jean Vilar, fondatore e direttore del festival, trattengono in forma essenziale il conflitto tra due istanze culturali che sino a quel momento erano parse convivere e intrecciarsi, e che da quel punto in poi scaveranno percorsi capaci di imprimersi profondamente nella fisionomia dei festival che seguirono.

3. Sotto il segno di Artaud

Prima di addentrarci nelle ragioni della contestazione avignonese – nel suo ordine simbolico e nel peso storico che ebbe – è utile delineare il profilo di Jean-Jacques Lebel, figura centrale ma sorprendentemente rimossa dalla storiografia italiana. Pittore, poeta, performer, teorico, agitatore libertario, ideatore di festival e di situazioni liminali, Lebel è stato un protagonista indiscusso della scena artistica europea³. Il suo percorso attraversa, e spesso anticipa, i momenti più intensi della controcultura visiva e performativa del secondo Novecento.

³ Tra le pubblicazioni recenti cfr. in particolare L.J. Fredrickson, *Jean-Jacques Lebel and French*

Figlio del critico d'arte Robert Lebel, Jean-Jacques era emigrato con la famiglia a New York durante la Seconda guerra mondiale e lì aveva trascorso l'infanzia in un ambiente culturale di intellettuali, artisti americani ed esuli europei che comprendeva Marcel Duchamp (il padre ne fu biografo), André Breton, André Masson, Claude Lévi-Strauss, Man Ray, Roberto Matta, Isabelle Waldberg.

Tornato in Europa, aveva iniziato giovanissimo a segnalarsi come artista e attivista, e aveva aderito al Surrealismo nel 1953, venendone espulso qualche anno dopo per insubordinazione. Nello stesso periodo frequenta Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti e altri poeti beat, traducendo e pubblicando i loro testi in francese. Il suo orizzonte è internazionale, intermediale, politico: gli sono indifferenti le distinzioni tra arte e vita, tra gesto estetico e prassi rivoluzionaria.

Al Surrealismo Lebel deve il suo iniziale apprendistato teorico, ma i debiti che contrae sono piuttosto ascrivibili a un altro dissidente del movimento, Antonin Artaud, espulso a sua volta con motivazioni meschine da Breton ed Eluard alla fine degli anni Venti. Artaud era scomparso nel 1948, e la sua eredità circolava in forma iniziatica, specie perché le visioni del Teatro della crudeltà non erano mai state compiutamente realizzate e lui era morto prematuramente, dopo anni di internamento manicomiale in cui aveva subito innumerevoli aggressioni ed era stato sottoposto, contro la sua volontà, a più di cinquanta elettrochoc. Eppure, dal fondo nero dell'orrore in cui era precipitato, Artaud aveva continuato a scrivere e disegnare, e poco prima della morte aveva inciso *Pour en finir avec le jugement de dieu*, un radiodramma commissionato e subito censurato dalla radio nazionale francese (RTF), di cui si persero rapidamente le tracce⁴.

Si tratta dell'ultimo lavoro di Artaud, la materializzazione sconvolgente, in forma radiofonica, del suo Teatro della crudeltà, l'opera in cui più profondamente stanno impresse le tracce della realtà corporea dell'artista, e allo stesso tempo il testo capace di riflettere ed enunciare quella realtà. La nozione di Teatro della crudeltà, che infiammerà tutta la prima stagione dell'espressività performativa internazionale e si proietterà nei decenni a venire, fu un'istanza

Happenings of the 1960s. The Erotics of Revolution, Bloomsbury Publishing, New York 2021, e i miei *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio, Venezia 2024 e *La scultura sommersa e la nascita della performance. Su «L'Enterrement de la Chose de Tinguely» di Jean-Jacques Lebel*, in M.G. Mancini (a cura di), *Attraverso territorio e scultura*, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 113-126. Per una panoramica del lavoro di Lebel durante i movimenti del 1968 cfr. il catalogo *Jean-Jacques Lebel: Barricades*, a cura di M. Brehm et al., Verlag der Buchandlung Walther König, Köln and ZKM/Zentrum für Kunst et Medien, Karlsruhe 2014.

⁴ In Italia fu ritrovato e incluso nella grande raccolta *Futura. Poesia sonora: antologia storica critica della poesia sonora* a cura di A. Lora-Totino. A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, registrazione radiofonica, Volume 4, Side One, Cramps Records, 1978.

trasformativa radicale che non si limitava, nell'immaginazione di Artaud, a sovrapporre gli ambiti artistici, lasciando inalterate le condizioni del discorso – «il giudizio di Dio» – che li istituisce e li legittima come discipline. Il Teatro della crudeltà modifica irreversibilmente i generi di partenza, i canoni artistici, i fondamenti disciplinari, i codici discorsivi: è la prefigurazione radicale e la proliferazione continua di un'istanza trans-disciplinare compiuta attraverso la messa in discussione dell'organizzazione gerarchica degli organi del corpo.

Lebel nel 1958 fu il primo a riscoprire, tramite un amico che lavorava negli archivi della RTF, la registrazione di *Pour en finir*. La voce di Artaud vi risuonava come il grido di una bocca in caduta libera, come un'ustione verbale impressa nel nastro, e provocò un terremoto tra gli artisti votati alla sperimentazione. Il ritrovamento contribuì infatti a diffondere quello che Lebel definì il «virus Artaud» in Europa e negli Stati Uniti⁵, circolando in ambienti già inclini allo sbriciolamento dei confini disciplinari tra le arti. Successe così, negli stessi anni e sotto il segno di Artaud, che a New York, a Parigi e a Venezia esplosse quello che Allan Kaprow battezzò *happening*, un evento «teatrale antinarrativo», o più precisamente «un insieme di eventi eseguiti o percepiti in più di un tempo e luogo. I suoi ambienti materiali possono essere costruiti, presi direttamente da ciò che è disponibile o leggermente modificati; allo stesso modo, le sue attività possono essere inventate o comuni»⁶. Un happening, a differenza di uno spettacolo teatrale, si intreccia al linguaggio ordinario della quotidianità, incorporando materiali di scarto, oggetti trovati e manipolati, musica dal vivo o elettronica. Esplora l'oggettivazione dei movimenti quotidiani e delle attività ludiche, così come la depersonalizzazione dei suoi partecipanti. Si può svolgere «in un supermercato, lungo un'autostrada, sotto un mucchio di stracci o nella cucina di un amico, sia contemporaneamente che in sequenza. [...] È arte, ma assomiglia piuttosto alla vita»⁷.

Questa nuova forma di espressione artistica alterava radicalmente il ruolo convenzionale degli spettatori che, seguendo le ingiunzioni del Teatro della

⁵ Lui stesso condivise la registrazione almeno con Allen Ginsberg, Gregory Corso, William Burroughs, Brion Gysin, Julian Beck e Judith Malina, LeRoi Jones e Michael McClure. Cfr. B. Blistène, *What's Happening Man*, in A. Badiou (a cura di), *A Theatre without Theatre*, Macba, Barcelona 2008, p. 37.

⁶ A. Kaprow, *Definition*, in Id., *Some Recent Happenings*, Great Bear Pamphlet by Something Else Press, New York 1966, p. 5. Cfr. anche A. Kaprow, *Happenings in the New York Scene* (1961), in *The Blurring of Art and Life*, a cura di J. Kelley, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 15-26 e R. Kostelanetz, *Interview with Allan Kaprow*, in *The Theatre of Mixed-Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, Dial Press, New York 1968, pp. 100-132.

⁷ Kaprow, *Definition* cit., p. 5.

crudeltà, venivano assaliti da una serie di fenomeni uditivi, visivi e fisici. Lebel ne fu un favoloso, giovanissimo pioniere, e poi un grande rappresentante, convinto che l'happening restituisca «all'attività artistica ciò che le è stato strappato: l'intensificazione del sentimento, il gioco dell'istinto, un senso di festività, l'agitazione sociale. L'Happening è soprattutto un mezzo di comunicazione interiore; quindi, e per inciso, uno spettacolo»⁸. Dalle visioni e dalla vita di Artaud Lebel aveva ricavato la convinzione di poter serbare per sé una perenne condizione di rivolta, un'incondizionata indisponibilità a piegarsi allo stato presente del mondo. Così, da renitente alla leva per insubordinazione contro la Guerra d'Algeria, Lebel organizza tre eventi successivi che vanno sotto il titolo di *Anti-processo*, assai simili nell'impianto ai Festival Fluxus: il secondo, per me centrale in questa ricostruzione, si svolge a Venezia tra il giugno e il luglio del 1960 presso la Galleria del Canale, con l'appoggio di Sergio Rusconi e di Peggy Guggenheim.

L'*Anti-processo 2* non era semplicemente un'esposizione e una rassegna di azioni artistiche, ma una contro-manifestazione che si opponeva alla logica mercantile della Biennale di Venezia (alla sua 30ª edizione), in programma nello stesso periodo. Ribellandosi alla sussunzione del mercato, Lebel evidenziava la necessità di militare per un'arte che fosse rivoluzionaria e trasformativa, piuttosto che pacificata e collusa con le attese di critici e collezionisti. Sosteneva che, in prima istanza, ogni atto creativo è un anti-giudizio, e ogni creatore un insubordinato.

La formula stessa di «Anti-processo» alludeva alla posizione promossa da Duchamp di abolire il giudizio estetico come fondamento dell'arte, e si riferiva alle visioni di Artaud quando, in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, negava l'esistenza di un ordine morale trascendente. L'evento veneziano era preceduto da una sorta di manifesto, la *Déclaration pour l'Anti-Procès 2*, dove si istituiva un legame direttamente generativo con l'azione rivoluzionaria delle avanguardie storiche, e veniva dichiarata la «necessità di un'arte che faccia della pittura, della poesia e della musica un solo grido, il grido organico dell'uomo»⁹. Anticolonialismo, lotta politica, avanguardia storica e sperimentazione contemporanea si

⁸ J.-J. Lebel, *On the Necessity of Violation*, in «The Drama Review», XIII, 1968, 1, p. 103. Cfr. anche il suo *Le Happening*, Éditions Denoël, Paris 1966, e Id., *Happenings*, in «City Lights Journal», 1, a cura di L. Ferlinghetti, City Lights Books, San Francisco 1963, pp. 53-56.

⁹ *Déclaration pour l'Anti-Procès 2*, Venezia, 18 giugno 1960. Per una ricostruzione dell'evento cfr. G.B. Kvaran, *Lebel/Rebel*, in *Jean-Jacques Lebel*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1999, pp. 159-160 e N. Stringa, *Venezia '900: il secolo delle mostre*, in «Laboratoire italien», 2014, 15, pp. 167-178, oltre ad A. Mahon, *The Marquis de Sade and the Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton 2020, pp. 201-202.

saldavano in nome della necessità di un rinnovamento radicale nell'espressione e nel sistema delle arti.

Lebel sosteneva che l'arte debba essere radicalmente contro tutti i regimi e le forme di coercizione, ma soprattutto contro coloro che la piegano ai loro fini: «A questa concezione mercantile, controllata dallo stato, opponiamo un'arte combattente, pienamente consapevole delle sue prerogative, un'arte che non si sottrae dal dichiarare la propria posizione, dall'azione diretta, dalla trasmutazione»¹⁰.

La data emblematica del 14 luglio segna la storia dell'happening con il *Funerale della Cosa di Tinguely*. Si trattava di un servizio funebre in cui il feretro della «Cosa», una scultura dell'artista svizzero esposta nello stesso evento, veniva prima vegliato con letture, musiche e azioni performative, poi caricato su una gondola e accompagnato con un piccolo corteo acquatico di imbarcazioni messe a disposizione da Peggy Guggenheim fino all'isola di San Giorgio Maggiore, dove veniva gettato nell'acqua del canale. Il pubblico era considerato parte integrante dell'evento sin dall'invito, in cui veniva indicato di vestire abiti formali e appropriati alla cerimonia luttuosa.

Questo rito irreligioso rappresentò non solo la celebrazione della vita e della morte di un'opera, ma anche una formidabile affermazione del potere dell'arte come atto collettivo. Con questa sepoltura dell'oggetto infatti Lebel dichiarava l'«abolizione del diritto di speculare su un valore commerciale arbitrario e artificiale, attribuito, non si sa come, a un'opera», insieme anche all'«abolizione del privilegio di sfruttare artisti intellettualmente “sanguinanti” per appropriazioni di volgari intermediari e mediatori che detestano l'arte»¹¹. Nell'happening, per definizione inappropriabile, Lebel proclamava così il primato dell'azione come immediato sovvertimento dall'espropriazione a fini economici della creatività artistica, e della «aberrante relazione soggetto/oggetto»¹² dominante nell'arte contemporanea.

Lebel era persuaso della necessità e della praticabilità di un fronte comune e internazionale tra artisti e spettatori volto a realizzare il potenziale trasformativo dell'evento, all'insegna di una sessualità emancipata e di un radicale rifiuto della morale borghese che, mentre la reprime, contemporaneamente pratica forme continue di violenza e accetta la tortura come un «male necessario».

È essenziale ricordare questa declinazione europea perché, nonostante Lebel e Kaprow ebbero numerosi rapporti e collaborazioni, l'artista francese sostenne da subito la fondatezza di una via europea all'happening che, nel suo caso,

¹⁰ Lebel, *On the Necessity of Violation* cit., p. 93.

¹¹ *Ivi*, p. 90.

¹² *Ibid.*

originava da Dada, dal Surrealismo, e in particolare dal Teatro della crudeltà artaudiano (il primo *Anti-Processo* ebbe tra i suoi protagonisti Roger Blin, attore del Théâtre Alfred Jarry diretto da Artaud e interprete radiofonico, insieme a lui, di *Pour en finir*), laddove nella formazione e nello sviluppo statunitense, attraverso Kaprow, la genealogia di riferimento comprendeva John Cage e Jackson Pollock¹³.

4. *Happening e Festival*

Esiste un'intimità profonda tra happening e festival: la pratica performativa nasce e si sviluppa all'interno di forme di manifestazione collettiva, connotate da temporalità estese, ricorrenti e cicliche. Avvenne pressoché in contemporanea, sui fronti orientali e occidentali del Global North, questa affermazione della performance e del festival. Nel 1955 il collettivo artistico giapponese Gutai organizza la celebre «Esposizione sperimentale all'aperto per sfidare il sole di mezza estate» ad Ashiya, vicino Osaka. Questo evento, che si tenne per tredici giorni, segnò un momento fondamentale nella storia dell'arte contemporanea giapponese e anticipò molte delle pratiche che sarebbero poi state associate all'happening. Gli artisti esposero opere installative e performative immerse nella natura, lasciando che vento, pioggia e sole agissero direttamente sulle creazioni. Si realizzava così la tensione a far esorbitare l'arte fuori dai luoghi deputati e istituzionalizzati e a porre il corpo al centro dell'operatività artistica. Già alla fine degli anni Cinquanta, Gutai inizia a stabilire contatti con l'Occidente: nel 1958, una loro mostra alla Martha Jackson Gallery di New York determinò un contatto essenziale nell'ambiente culturale in cui stava montando la riflessione sulla composizione indeterminata e le possibilità dell'espressione performativa. Fu specialmente Allan Kaprow a comprendere la risonanza che correva tra le sperimentazioni del gruppo giapponese e quelle di una comunità sempre più vasta di artisti basati oppure orbitanti nella scena newyorkese: John Cage, Jean-Jacques Lebel, George Brecht, Wolf Vostell, Milan Knížák, Claes Oldenburg¹⁴. Fu poi Luciano Pistoì, geniale gallerista torinese, a organizzare nel 1959 una retrospettiva su Gutai a Torino, alla Galleria Notizie che dirigeva. Questo ponte tra Oriente e Occidente contribuì a strutturare un immaginario condiviso in cui la dimensione del gesto, dell'immediatezza e dell'interazione con lo spazio pub-

¹³ Cfr. A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), in Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, a cura di J. Kelley, University of California Press, Berkeley 1993.

¹⁴ Cfr. A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams, New York 1965.

blico diveniva centrale. È in questo clima che l'happening comincia a delinearsi come forma artistica autonoma, segnando una frattura con le categorie estetiche tradizionali. La dimensione del tempo, del corpo e del contesto assume rilievo prioritario, e l'happening si configura come pratica site-specific e time-based, anticipando molte delle riflessioni che animeranno i festival performativi degli anni Sessanta e Settanta.

Per parte sua, dall'organizzazione dell'*Anti-processo* in poi, Lebel intercetta nella forma festival la manifestazione essenziale di quel diritto alla libera espressione amputato nel periodo delle leggi speciali contro i dissidenti della guerra d'Algeria. Gli anni successivi lo videro fondatore e curatore, a Parigi, del Festival de la libre expression (1964-1967), che fece convergere nella capitale francese centinaia di esponenti dell'avanguardia performativa internazionale.

In un'epoca attraversata da tensioni politiche e rivendicazioni sociali, i festival divengono veri e propri laboratori di libertà e sperimentazione, luoghi in cui si sciolgono le barriere tra artista e pubblico, e si configura una comunità erotica e politica¹⁵.

È in questa prospettiva che anche gli Avant-Garde Festivals organizzati da Charlotte Moorman a New York tra il 1963 e il 1980 si inseriscono come esempi di costruzione comunitaria e sperimentazione radicale. Dai primi anni nella Judson Church Hall fino ai grandi eventi pubblici nello Shea Stadium o al Central Park, i festival di Moorman coinvolgono artisti e pubblico in forme di interazione che sfidano la divisione tra scena e spettatore, tra arte e vita quotidiana.

¹⁵ In Europa si moltiplicano in questo giro d'anni le iniziative che utilizzano la forma festival come dispositivo per sovvertire le regole della produzione artistica. Oltre al *Destruction in Art Symposium* (Dias) del 1966 a Londra – dove artisti come Gustav Metzger, Yoko Ono e Hermann Nitsch esplorarono la distruzione come gesto creativo e politico – si possono citare anche i *Nouveau Réalisme Happenings* organizzati da Pierre Restany e dai Nouveaux Réalistes in Francia, che portarono la performance fuori dai musei e nelle piazze, coinvolgendo il pubblico in azioni collettive. Negli stessi anni, in Germania, gli *Aktionsraum 1* di Monaco (1969-1970) divennero punto di riferimento per la Body Art e la performance più radicale, accogliendo artisti come Joseph Beuys e gli Azionisti viennesi, i quali misero in discussione non solo il concetto di opera d'arte, ma anche i limiti stessi del corpo e della socialità. Sempre in questa direzione si collocano gli *Intermedia Festivals* promossi da Fluxus a Copenaghen e Amsterdam tra il 1963 e il 1970, così come le *Settimane internazionali della performance* a Bologna dal 1977, che hanno visto la partecipazione di artisti italiani e internazionali come Gina Pane, Marina Abramović, Urs Lüthi, Vito Acconci, dando ulteriore impulso alla riflessione sul festival come spazio di rottura, incontro e confronto. Una simile condizione si allarga oltre l'Europa, gli Stati Uniti e il Giappone. A titolo di esempio, in America Latina, l'esperienza dei *Tucumán Arde* in Argentina (1968) rappresenta un altro caso significativo: qui, la pratica artistica si trasforma in azione collettiva di denuncia politica attraverso festival diffusi e happening urbani. Questi e molti altri eventi mostrano come, tra anni Sessanta e Settanta, il festival performativo sia stato uno strumento potente di emancipazione, capace di mettere in discussione tanto i canoni estetici quanto gli assetti politici e sociali dominanti.

Lo stesso vale per i festival Fluxus, che a partire dal *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* a Wiesbaden nel 1962 si impongono come luoghi radicali di sperimentazione e rottura. Organizzato da George Maciunas, l'evento riunito figure centrali come Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Giuseppe Chiari, Gianni-Emilio Simonetti e Sylvano Bussotti. Il principio cardine di Fluxus – l'intermedia, teorizzato da Dick Higgins – prevede l'attraversamento e la dissoluzione dei confini disciplinari: la performance si fonde con la musica, la scrittura con l'azione, il gioco con il gesto politico. In questo senso, i festival Fluxus furono campi di tensione in cui l'evento artistico si presentava come esperienza immersiva e spesso destabilizzante. Negli anni successivi, i festival Fluxus si moltiplicano in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone, incarnando un modello rizomatico e decentralizzato: a differenza delle istituzioni teatrali o musicali, non esiste un centro né un'autorità organizzativa dominante, ma una proliferazione di nodi autonomi interconnessi. Questi eventi si configurano come atti di *dépense* simbolica¹⁶: producono e dissipano intensità, proponendo una forma di consumo creativo in cui il gesto artistico vale precisamente nella sua inefficienza, nel suo essere attività senza opera, nella sua capacità di aprire spazi di alterità. In questo senso, i festival Fluxus sono esperienze liminali, rituali laici che riscrivono i codici del sensibile e del politico senza generare valore secondo i criteri economici dell'arte tradizionale. In Italia, queste sperimentazioni trovano un canale essenziale di innervazione attraverso un geniale gallerista: Fabio Sargentini, proprietario della Galleria L'Attico a Roma. Nel giugno del 1969 Sargentini organizza il primo Festival di Danza Volo Musica Dinamite all'insegna dell'azione e della trasgressione disciplinare, cui partecipano artisti della scena performativa americana come Trisha Brown, Steve Paxton, Philip Glass e Steve Reich¹⁷. Questo evento segna l'inizio di una stagione italiana straordinariamente fertile per le pratiche performative, in cui la Galleria L'Attico diventa epicentro di una ricerca che intreccia danza, musica sperimentale, arti visive e filosofia. Sargentini ospita figure centrali della scena americana e internazionale e stimola il contesto artistico locale, favorendo l'emergere di linguaggi ibridi e processuali. Nel complesso questi festival – organizzati da Gutai, Lebel, Moorman, Fluxus,

¹⁶ La nozione di *dépense* viene elaborata da Georges Bataille in *La Part maudite* (1949) e ne *L'érotisme* (1957) e avrà un'influenza centrale nel pensiero di Lebel.

¹⁷ Cfr. F. Sargentini, *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in «Cartabianca», maggio 1969, 5, ora in L. M. Barbero e F. Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO-Museo d'Arte Contemporanea Roma, 26 ottobre 2010-12 giugno 2011), Milano, Electa, 2010, p. 85. Sargentini nota come i linguaggi performativi non rientrino ancora, nel contesto newyorkese, nei programmi di esposizione delle gallerie private, idea che riporta a Roma e mette in pratica nel garage di via Beccaria dove aveva sede L'Attico.

Sargentini fino ai contesti contemporanei come Santarcangelo, Short Theatre, il Festival d'Automne in Francia o il Kunstenfestivaldesarts in Belgio – tracciano un'idea di evento collettivo aperto, non finalizzato alla rappresentazione, ma alla trasformazione. Una forma di resistenza che sfugge alla ripetizione culturale, alla stabilizzazione delle forme. Nel 1968, questa idea di festival entra in rotta di collisione con la concezione pedagogica e rappresentativa sostenuta dalla sinistra storica, incarnata dal Festival d'Avignon. Qui, l'opposizione non è solo politica, ma ontologica: tra un modello che conserva e uno che dissipa, tra una cultura della forma e una cultura del flusso.

5. Processo al Festival d'Avignone

Bisogna seguire gli sviluppi di un'alleanza, quella tra Jean-Jacques Lebel e Julian Beck (e, più in generale, con il Living Theatre), per arrivare a comprendere le ragioni dello scontro avvenuto ad Avignone¹⁸. Lebel e Beck erano amici da anni: nel 1967 si erano ritrovati a Cefalù, dove il Living stava provando *Paradise Now*, e poi nella primavera del 1968 a Parigi, dove Beck era stato invitato da Jean-Louis Barrault – figura eminente della scena francese e, in gioventù, amico di Artaud – per presentare lo spettacolo al Théâtre de l'Odéon, di cui Barrault era direttore.

Il 14 maggio 1968 Paul Virilio e Jean-Jacques Lebel lanciarono la proposta di occupare il teatro. Nei volantini del Comité d'Action Révolutionnaire (CAR) che invitavano all'azione si poteva leggere: «L'IMMAGINAZIONE PRENDE IL SOPRAVVIVENTO!».

Il 15 maggio 1968, intorno alle undici di sera, un gruppo di studenti, artisti e attori irrompe nell'Odéon. Lo spettacolo della serata si era appena concluso e, mentre il pubblico abbandonava la sala, in migliaia facevano il loro ingresso annunciando ufficialmente l'occupazione del teatro. Barrault, che aveva ricevuto dal Ministro della Cultura, André Malraux, l'ordine di dialogare con i ribelli, non oppose resistenza e aprì le porte di quello che divenne, simbolicamente, l'«ex-théâtre de France». Più di tremila persone, tra cui Julian Beck e Judith Malina, parteciparono all'occupazione. Quando Barrault riconobbe Beck tra la folla lo salutò ironicamente: «Ciao Julian! Meraviglioso happening, non credi?»¹⁹.

¹⁸ Cfr. in particolare J. Lebel, *Entretiens avec Le Living Theatre*, Editions Pierre Belfond, Paris 1969.

¹⁹ Cfr. E. Jouve, *The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises*, in «e-Rea», XV, 2018, 2: <http://journals.openedition.org/erea/6370> (ultimo accesso 25 luglio 2025); J.-L. Barrault, *Souvenir pour demain*, Éditions du Seuil, Paris 2010; J. Beck, *The Life of*

L'occupazione durò tre mesi, e la determinazione di Barrault a mantenere un dialogo con gli occupanti gli costò il posto.

Nelle intenzioni del Car non si trattava di un'azione contro singoli dirigenti o artisti, o contro un repertorio specifico, ma di un gesto politico diretto contro un'idea borghese ed elitaria di cultura, di cui il Théâtre national era una rappresentazione essenziale. Il teatro avrebbe dovuto essere trasformato in un centro permanente della rivoluzione, uno spazio pubblico in cui la parola fosse restituita alla collettività.

Per settimane, l'Odéon divenne il simbolo di quella *prise de parole* che, secondo Michel de Certeau, rappresentava il cuore stesso del maggio francese: una rivoluzione del linguaggio e della comunicazione, in cui chiunque poteva reclamare il diritto alla parola pubblica e al dissenso.

Da Parigi, il Living si spostò ad Avignone, dove era stato invitato da Jean Vilar nell'ottica di un'apertura del suo festival alla giovane generazione e alla sperimentazione performativa. Vilar aveva fondato il festival inizialmente come Settimana d'arte nel 1947, e già nel 1948, con l'appoggio del sindaco esponente del PCF della città, esso prese la fisionomia di una estesa rassegna articolata secondo un'idea civica e sperimentale di teatro, e di una apertura al dialogo tra le arti²⁰. Tuttavia, a seguito della rivoluzione di maggio, il festival di Vilar venne declassato al rango di «supermercato della cultura» da Jean-Jacques Lebel e dagli *enragés*, a cui il Living Theatre era vicino²¹. Con i movimenti sociali e politici che scuotevano la Francia, l'idea di Vilar di un festival «popolare» si scontrò con la spinta rivoluzionaria e anarchica di cui Lebel era paladino. Vilar aveva sempre concepito Avignone come un luogo in cui l'arte fosse veicolo di educazione e rafforzamento democratico, una forma di resistenza «alta» contro la cultura di massa²². Per Lebel, al contrario, i festival non devono essere a servizio di forme culturalmente legittimate né esercitare alcun ruolo didattico, ma agire come forze che incrinano lo stato presente del mondo, campi instabili in cui arte e vita si fondono nel conflitto, nella dismisura, nell'eccesso. La sua era una pratica situata, concreta: non un discorso sulla rivoluzione, ma un gesto rivoluzionario. Nello

the Theatre. Limelight Editions, San Francisco 1991 e J.-J. Lebel, *A propos de l'ex-théâtre de France*, in «Fruit Cup», 1969, 0, pp. 27 sgg.

²⁰ Cfr. J. Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, Association Jean Vilar, Avignon 2003 e Id., *Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris 1975.

²¹ Cfr. J.-J. Lebel, *Procès du Festival d'Avignon*, P. Belfond, Paris 1969; Id., *Barricades et Positions, New Left French Revolution – Six Months Later*, in «Los Angeles Free Press», December 28, 1968, e Id., *Notes on Political Street Theatre, Paris, 1968, 1969*, in «The Drama Review», XIII, (Summer 1969), 4, *Politics and Performance*, pp. 111-118.

²² J. Vilar nella videointervista *Jean Vilar à propos du Festival d'Avignon un an après*, 9 ottobre 1969, Archives INA: <http://www.ina.fr/video/I00011894> (ultimo accesso 23 aprile 2025).

scontro tra Lebel e Vilar si gioca molto più di una divergenza estetica: si apre una frattura tra due idee di mondo. Da una parte, il festival come dispositivo pedagogico, ordinatore, garante di una cultura popolare a misura di cittadino-modello; dall'altra, il festival come detonatore di desiderio, luogo di insubordinazione ed emersione di soggetti imprevisi. Per Lebel, l'arte, se vuole restare viva, deve rifiutare le coreografie rassicuranti del consenso che erano messe in scena ad Avignone, tradire le aspettative, disarticolare i linguaggi, contaminare le forme, aprire crepe nei dispositivi del visibile. *Procès du Festival d'Avignon. Supermarché de la Culture*, pubblicato nel 1968 subito dopo gli eventi di luglio, è un documento eloquente che testimonia questa esperienza: Lebel vi raccoglie le critiche rivolte al festival, dall'approccio «capitalista e tecnocratico» di Vilar all'arte, al rapporto stretto tra gli organizzatori e il partito comunista, alla complicità tra il sindaco – che aveva vietato le rappresentazioni di *Paradise Now* e sgomberato il gruppo dagli spazi assegnati – e il sistema di potere poliziesco locale²³. Queste accuse furono all'epoca giudicate da molti come ingenerose nei confronti degli organizzatori, per i quali il festival rappresentava il compimento del sogno di Vilar di un *théâtre populaire*, simbolo di uno sforzo virtuoso di democratizzazione e decentramento che anche in Italia era additato come esempio. Un'inclinazione verso il popolare che slittava invece inesorabilmente, secondo Lebel, verso il populismo, mentre le istanze della rivoluzione erano per lui inevitabili e imprevedibili, e non potevano che sconvolgere i custodi del terreno dei bisogni. Per questo motivo i festival e le azioni di Lebel negli spazi del conflitto emergevano come manifestazioni di un teatro rivoluzionario capace di trasmettere la tradizione del desiderio: un desiderare meglio, un desiderare di più, un desiderare in modo diverso da quanto imposto dalla società dello spettacolo, dai populismi e dall'industria culturale.

Vale la pena ricordare che il festival è sempre anche una festa – e che proprio in questa inclinazione dissidente, Lebel aveva fatto sua, letteralmente, l'ingiunzione di Artaud:

Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo razziocinio, il Teatro della crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade²⁴.

²³ J. Beck, *Présentation de Paradise Now*, in «Annexes I, Chronologie du XXII^{ème} Festival», Archives BnF, Maison Jean Vilar.

²⁴ A. Artaud, *Il teatro e la crudeltà* (1933), in Id., *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1968, p. 201.

Annelis Kuhlmann*

Fools for tools. *Festival of Fools* as material for historiography

During the years 1980-1985, the Festival of Fools took place in Copenhagen and obtained tremendous attention and popularity, not only as a cultural event for numerous performances, but more interestingly a framework to integrate local performances as well as to invite international artists and groups with attractive artistic profiles. The Festival itself turned out to be also a platform for learning, since many volunteers were particularly interested in skills of how to create new platforms and to arrange events themselves, as there were no schools for this kind of profession at that time, and it was a way for volunteers to acquire such competences from learning by doing. This sense of collective contribution to the Festival culminated under Fools 4 in the European Project, *Together*, which expressed Europe in the theatre, and the theatre in Europe (fig. 1).

Situated in completely different times, four decades after the happy days of the Festival, framing the *Fools*, as it was called in daily jargon, demands contextualization involving a perspective on theatre and performance history and to move the focus from merely statistical observations to artistic and creative values. The framing of the very event of the *Fools* can be traced to initiatives, which took place some years before 1980. This contextualisation will also underline my argument, that this Festival has had a huge impact on today's way of covering performing arts festivals, forty years after. If it had not been for the *Fools*, theatre and performance in Denmark would probably have looked very different, a viewpoint, also shared by Kathrine Winkelhorn, who called the backbone behind the Fools a pioneer in stage art¹. I have found it useful to look at historiographical perspectives of the Festival of Fools. The approach is made through a dramaturgical gaze regarding a double scope of theatricality and of transformative relationships.

* Aarhus University.

¹ See K. Winkelhorn, *Københavns Internationale Teater – en banebryder for scenekunst*, in «Peripeti», XIX, 2022, S12, pp. 128-139.



25 ÅRS TÆTTER DANS OG PERFORMANCE MED KØBENHAVNS INTERNATIONELLE TEATER
FOOLS25



Fig. 1. *Together Gruppe*. *Festival of Fools 4 – 1983*.
 Photo: Jan Rüz, *Festival of Fools*, Københavns
 Internationale Teater.

Fig. 2. *Fools 25*. Photo: *Festival of Fools*,
 Københavns Internationale Teater.

Twenty-five years after the first Festival of Fools, *Fools 25* was published². This substantial and overwhelmingly illustrated book, in English, came out with several short international contributions from critics and performers to the twenty-five years, since the opening of the first *Fools* (fig. 2).

The book *Fools 25* is a core source for searching the values from Festivals of Fools. In the early 1980s, *Fools* shaped a new type of cultural event, embracing a younger generation, longing for new formula and formats of how to welcome alternative performing arts. *Fools* took place during the childhood of what today would be named “cultural events”, and when there were not far that many festivals as today, here and everywhere. Different conditions for cultural experimentations amended the possibilities to realize this new Festival event. In my understanding, *Fools* became a groundbreaking turning point in cultural life in Denmark. Seen in the retrospect, I would coin the impact of this Festival “a festival turn” or “a cultural earthquake”, to which there is a “before” and an “after” in the performance history in Denmark. The cultural and performance ground in Denmark had already begun to tremble some years before, when smaller and independent theatre groups had begun to emerge. With the *Fools*, a relationship with larger audiences became significantly different. A new way of addressing audiences was mentioned in the newspapers and audience surveys, but no matter how festival participants were excited about the *Fools*, the festival was not widely acknowledged as considered to be “serious” in an official traditional understanding of cultural life. Nor was it scholarly profoundly interpreted as more than a colourful curiosity, judged after the *Fools* had ended. This randomised and orphanage acknowledgement was also seen in the two-volumes edition of *Dansk Teaterhistorie* (1992), in which literally only a few lines mentioned the significance of *Fools*:

Festival of Fools was the annual boost to Danish theatre in the 1980s, with a global hodgepodge of theatre, performance, dance, music and fun for a myriad of people. The equally annual roaring deficit and subsequent press debate once again demonstrated the lack of flexibility in public theatre funding³.

It may surprise that, apparently, more than ten years after the emergence of Fools, it still had not changed much in the perspective of the gaze of the theatre historians of that time. This somehow astonished me, since not only had the fall

² See L. Thiesen *et al.*, *Fools 25: 25 års teater, dans og performance med Københavns Internationale Teater*, Schønberg, København 2004.

³ K. Kvam, J. Risum and J. Wiingaard, *Dansk teaterhistorie*, Gyldendal, Copenhagen 1992, p. 308, my translation.

of the Berlin Wall already taken place, and the European cultural landscape was being overwhelmed by many new different gazes on theatricality and performativity, which opened the eyes of a lot of peoples. An estrangement had begun to find new expressions⁴. Seen in a historiographical perspective, this estrangement opened new discourses around the Fools.

A festival turn

The Fools as a *festival turn* became a scope of investigation and had a huge impact on performing arts in Denmark as in Europe. Fools were directly inspired from the Festivals of Fools, founded in 1975 by the American clown Jango Edwards (1950-2023), at that time based in Amsterdam. Jango Edwards was an early representative of the new clown, a new way of conceiving circus in a more socio-political environment (fig. 3).

In 2025, Københavns Internationale Teater (KIT) is still the curating team behind summer performance events in Copenhagen, under the umbrella of Metropolis⁵.

KIT

KIT was the umbrella over the Festival organisation itself, when Fools was the title of the five yearly festivals between 1980 and 1985. There was a short break in 1984, since the organisation had to recover financial challenges to get back in 1985. Despite its name, KIT is not a theatre itself. It is more akin to a curating company – a city live art laboratory. KIT that has driven the more programmatic interference through very dense engagement with the city as space to make Copenhagen a more liveable city. It was always part of the program to open for otherwise closed areas in the city. KIT had clear references to visual theatre, physical theatre, and so-called *poor theatre* groups, while encouraging independent and non-well-established artist groups to make a difference in the urban life. This “poorness”, which in some regards also referred to the notion of the “poor theatre”, stemming from the expressive style in Jerzy Grotowski’s Teatr Laboratorium, was full of space for spectators’ imagination. This poorness turned into becoming the richness of the Fools.

⁴ See A. Kublmann, *The Iron Curtain, the Wall and Performative Verfremdung*, in P.I. Barta (ed.), *The Fall of the Iron Curtain and the Culture of Europe*, Routledge, London 2013, pp. 74-85.

⁵ See <https://www.metropolis.dk/en/about-metropolis> (accessed November 9, 2025).



Fig. 3. *Jango Edwards and Friends. Festival of Fools 4 – 1983.* Photo: Jan Rüsç, Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

The energy of the living actor in Grotowski's Teatr Laboratorium was a remarkable turning point for new expressive acting styles. Odin Teatret, based in Denmark, had already a decade before published Grotowski's pivotal texts in the journal, *Teatrets Teknikk og Teori*⁶.

⁶ J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1968.



Fig. 4. Trevor Davies. Photo: Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

KIT and Trevor Davies

Trevor Davies was originally educated as urban planner in the UK and since 1974, he has been based in Denmark, creating numerous festivals, which have given space for urging performances to unexpected urban environments in mainly the Copenhagen area (fig. 4).

Instead of insisting on a potential revival of cultural institutions in Copenhagen, the urban dimension shaped a new focus for audiences, who were not any longer much interested in, what theatre as institutions could offer. Trevor Davies, (b. 1947), has now almost fifty years in the field as a cultural communicator, cultural strategist, cultural curator, cultural (city) planner, etc., and he has accustomed to working on both micro and macro scale. In this context, Trevor Davies was the co-founder of Fools, together with Torben Schipper, and he still is artistic director of Københavns Internationale Teater (KIT). Today, Katrien Verwilt is co-organizer of the annual events of *Metropolis*, since 2008 the name of the Festival umbrella over the summer performance festival events in Copenhagen.



Fig. 5. Sergio Bustric. Photo: Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

In the period 2024-28, the title of Metropolis' activities is "From Metropolis to Ecopolis". Focus is on «art that investigates, communicates and experiments with nature, landscape and sustainability – both in form and content». Art is perceived as «an important laboratory where we can develop and test ideas that can influence our thinking and action patterns and create a new awareness in the context of the climate crisis»⁷.

During the years, Trevor Davies has founded and managed eight major art organisations, among which are Copenhagen Cultural Capital of Europe 1992-97 and Aarhus Cultural Capital of Europe, 2008-13. This may sound as if the Fools has been a one-man-show. However, this is far not the case, as there has been numerous collaborators over the years, but Trevor Davies has been a dynamo for Fools and following festivals of alternative styles over almost half a century. The collective creativity in the curatorship of KIT has been essential⁸.

⁷ Metropolis: <https://www.metropolis.dk/om-metropolis> (accessed November 9, 2025).

⁸ See <https://www.metropolis.dk/en/trevor-davies> (accessed November 9, 2025).

The programme of the Fools

The performances of the Fools expanded the notion of performance space, as they made links to outdoor theatre such as street theatre, site specific theatre, clowning and forms of experimentation (fig. 5).

The performances would use less text and give more physical bodily energies, which deliberately added another social atmosphere to the encounter between performers and audiences. The Fools became an acknowledgement of non-dramatic theatre, opening towards what only later was called postdramatic theatre forms, labelled by Andrzej Wirth. At the time of the Fools, postdramatic theatre as phenomenon was already a reality, but there was hardly a language for the descriptions of the vocabulary, which was distributed in retrospect by Hans-Thies Lehmann in *Postdramatisches Theater*⁹.

Interpreting the festival past

The name of Festival of Fools refers to a historical background of festivals and of fools. In the Medieval Ages, the Feast of Fools in Europe had roots of carnival traditions, when religious representants in a manifestation of the holy miracle were inversed in the sense that the heavenly kingdom was governed by a fool¹⁰. The carnival took place on the last days before the fast, leading to Easter, as a religious festivity, during which one would celebrate the divine king on earth and invert high and low to make the fool to a “king” for a day. Keywords to such a contextualization are not only the understanding of the fool, but also of the performance of the fool. In wooden sculptures and images from the Medieval Age, we see how the fools were performing in music, dance and juggling¹¹. In Danish Medieval churches there is also visual evidence of the fool, depicted in frescos. These paintings often refer to Biblical legends, and sometimes they also merge into depictions of local urban environment. The relationship between the religious symbolic narrative and the fool’s otherness meet the realism of the daily life in towns of that time. Still present in this picture, at the same time the fool is on the margins of dominant religious culture. This historical background

⁹ H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

¹⁰ See M. Harris, *Sacred Folly: A New History of the Feast of Fools*, Cornell University Press, Ithaca 2011; E. Emery and L. Morowitz, *Feasts, fools and festivals: the popular Middle Ages*, in Eaed., *Consuming the Past: The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Routledge, London 2003, pp. 187-224.

¹¹ See E. Fischer-Lichte, *European Festivals*, in R. Knowles (ed.), *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 87-100.



Fig. 6. Boal Group. Photo: Jan Rüsç, Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

resonates with the *Fools* in the contemporary context of the early 1980s. After World War II, a younger cultural scene rejected many institutional forms and slowly began to enhance a polarization of so-called “normality” to reflect a diversity in the scope of theatre productions and performances. A broader notion of theatre and performance expanded simultaneously with attempts of cultural democratization. Thanks to the political decision a law of cultural policy from 1961, the representativity of bourgeois cultural institutions became a still more questioned issue, as newer identifications came to the surface (fig. 6).

Twice Looking back

When trying to captivate the history of Fools, there is a striking paradox, which may easily both fascinate and trouble the theatre historian. Obviously, the fool as a figure has a long historical persistence, but public accessibility to the very archival material of the Festival of Fools is complicated. It is my assumption that this situation has to do with both limited financial support and limited historical consciousness about the perspectives of impact of this Festival. At KIT’s office, there exists a substantial analogue archive, whereas videos and other material, preserved at the Royal Danish Library, are in a format, which is difficult to put on display. Furthermore, surprisingly little material has been revealed in pub-

lications (apart from some press material and reviews). The earlier mentioned substantial volume *Fools 25* also has no index¹². Preservation of the past is a concern for the future, and therefore, I am grateful, that KIT has kindly accepted to give me access to their archives for the research behind this chapter¹³.

What's in a name? Festival of Fools

From the turn of the 20th century, the term “festival” in Denmark was not often being used, probably because it is not a Danish word. The word festival was associated with a foreign influence and connected to similar terms in names of already famous events like Salzburger Festspiele or Bayreuter Festspielhaus, and later to the Festival d’Avignon (1947), and Edinburgh Festival (1947)¹⁴. In Denmark, the notion of festival sounded more “international”, whereas the more local destination notion of the Aarhus Festuge¹⁵ (a festive week from 1965) appeared to be much more of a familiar notion, not least for the citizens of Aarhus. Festuge means a festive week, often with a theme and an artistic coherence of the activities taking place during that week.

Later, Holstebro Festuge (from 1991) obtained a significant meaning, which has been documented internationally. This was not least because of the long-standing curatorship from Odin Teatret, whose invention of the Holstebro Festuge turned out to be an artistic project with its own dramaturgy¹⁶. For many years, Holstebro Festuge embedded dramaturgical strategies of interaction with participants among citizens and invited artists. These aesthetic and socially engaging strategies were often identified under the anthropological term of cultural barter, a term which was connected to Odin Teatret’s practice going back to 1974, and which took place under an overall theme of the concrete festuge. Cultural barter is also connected to specific forms of relationship between actors and spectators in a theatre production. Erika Fischer-Lichte has coined

¹² See Thiesen *et al.*, *Fools 25* cit.

¹³ See snap shots from the five Festivals of Fools: <https://www.metropolis.dk/fools-1-5> (accessed November 9, 2025).

¹⁴ See K. Zaiontz, *Theatre & Festivals*, Palgrave Macmillan Education, London 2018, pp. 4-6; R. Knowles, *Fringe Festivals and Other Alternatives*, in Id. (ed.), *International Theatre Festivals and Twenty-First-Century Interculturalism*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 156-190.

¹⁵ See, in this book, F. Perrelli, *Il Festuge dell’Odin Teatret: la festa-festival di una città*, pp. 153-162.

¹⁶ See A. Kublmann, *Vemb der? Interferens som kreativ teaterstrategi*, in E.E. Christoffersen (ed.), *ODIN TEATRET. Et dansk verdensteater*, Aarhus University Press, Aarhus 2012, pp. 131-146; Ead., *Byens teater – teatrets by: dramaturgibegreber i en festuge*, in «Peripeti», XIII, 2016, suppl. 5, pp. 126-128.

the interrelationship in cultural barter as the “co-existence”, where a mutual impact perpetually continues in an autopoietic feedback loop between actors and spectators¹⁷. It seems to me, that some core dimensions of this co-existence as a cultural barter holds the care-and-share in the cultural community of the Festival of Fools. The notion of cultural barter implies that human and artistic presence can be achieved by using performance as a form of currency without the need for any exchange of money. The barter often consists of a series of presented actions (in the Festival it would refer to different performances), performed by typically two groups of population – a group of actors and a group of citizens – who are good at mastering a craft or something else, which represents a concrete action, a signification and a value, which they can show and present as some sort of physical actions. The groups perform their actions to one another, while an audience watches. This encounter between the involved groups forms the core of the cultural barter. Moreover, the barter is transformative, since it shares with the audience an unconventional experience, and often unexpected moments occur, because the reveal of craftsmanship gains attention like a performance. The aim is to conquest difference and to achieve the collective experience. One can say that similarities with a performance and with some elements of a cultural-ritual aspect would merge into one, and with the volume of a huge feast involving broader citizen groups of towns. All in all, this kind of cultural barter has similarities with the exchange of performance experience at a festival like Festival of Fools, where there was arranged a lot of engaging workshops at daytime during the duration of the festival.

From the classicist notion of *theatrum mundi*, the world as a theatre can be seen as echoed with what Guy Debord called *la société du spectacle*¹⁸. Similarly, one could include epistemological impact from the network actor theory by Bruno Latour¹⁹. The relational and spectatorial practice of cultural barter seems to reveal how different web structures in the social life of human beings can interact under festive circumstances.

For the image of Holstebro Festuge, Odin Teatret retained a spectacular and recognisable way of articulating the complexity of its relationships with the surrounding world, because bartering focuses on both an inclusive and a participatory side of the theatrical encounter between performers and audience. Bartering generates a community feeling which often gives the participants a

¹⁷ See E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Routledge, New York 2008.

¹⁸ G. Debord, *La société du spectacle*, Buchet, Paris 1969.

¹⁹ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Clarendon Lectures in Management Studies, Oxford University Press, Oxford 2005.

sense of being an ensemble and a tool of civic engagement²⁰. Barter can also be seen as a device in cultural activism²¹. The bartering in Odin Teatret's early practices was related strongly to a democratisation of culture, an attempt to make theatre relevant for people, who were complete strangers to theatre and therefore regarded actors as foreigners. Again, according to Watson, bartering in the world of theatre has «much to offer our understanding of the world»²². Festival of Fools turned out to become a new and strong platform, where a non-hierarchical structure would allow performance barter.

It is my impression that the atmosphere of the Fools had a high degree of the community of the festuge and of the collective creation of certain events. Nonetheless, Fools took place long before the first events of Holstebro Festuge, when the young cultural time spirit had ideals of sharing the collective experience of creativity.

Following Fools

Going back to the state of the arts at the beginning of Fools, the notion of fools alludes to a non-normative presentation of people, who lived theatre and did not make theatre. The label of Festival also was hardly covered under the notion of "presentation".

The longing for the non-ordinary responded to an expansion of normativity in society. Notions like diversity or cultural identity were not part of the discourse around festivals and performance. Similarly, in anthropological terms, one would be able to align the performance events with extra-ordinary activities of performance culture, which made the entire event surpass the boundaries of a more traditional gathering of people around a performance.

To name the content of the Festival of Fools "theatre" also requires a comment, since it did not have much in common with the notion of traditional theatre. Except children's theatre, the notion of theatre was considered old school, bourgeois and conservative. At that time, the notion of performance had not yet become colloquial in the Danish stage art vocabulary, and certainly not in the account management of foundations and the municipalities involved.

²⁰ See D. Radosavljević (ed.), *The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers*, Routledge, London 2013, p. 225.

²¹ See I. Watson, *Ways of Understanding the Culture: Re-examining the Performance Paradigm*, in «New Theatre Quarterly», XVI, 2000, 4, pp. 333-346, cited on p. 333.

²² I. Watson, *Theater as Social Science: A Comparative Study of Eugenio Barba's Barter Performance and the 1992 Los Angeles Riots*, in «Modern Drama», XXXIX, 1996, 4, pp. 574 ss., cited on p. 574.

To sum up, Festival of Fools aimed for a cultural togetherness in an “alternative” young atmosphere, expressing cultural and artistic values, which had not been presented to a broader audience so intensively before. This community building attempt resonated very strongly among audiences. Among the more famous names of artists and theatre groups, which took place in Festivals of Fools were George Coates and Yoshika Chuma; Jan Fabre, Bill T Jones, Michael Clark and Susanne Linke, Odin Teatret, Tuukkaq Teatret, Cardiff Laboratory Theatre, Forkbeard Fantasy, Pip Simmons and Théâtre du Lierre, Royal de Luxe, Jordcirkus, Augusto Boal, Katsuo Ohno, Tim Miller, Comediants and Théâtre de Complicité (figg. 7-10).

After the years of Festivals of Fools specific themes would be covered by titles of festivals, also organised by KIT. Among some of them there was *Vive la Dance* (1987) with for example participant artists like Gallotta and Tomkins together with L'Esquisse and Preljocaj.

Fools obtained an impact on modern dance as part of the performances. The Festival, Dancin' City (1996), was initiated, with already well-established famous names like Cunningham, La La La Human Steps, Sasha Waltz, and Alain Platel's *Les Ballet C de la B*. Dancin' City became an audience engaging Festival, with citizens dancing in the parks, on city squares and in other public areas. A participatory culture would address public space with artistic activities, mainly artists from group theatre movements, which would extend boundaries of artistic, cultural, and political nature. Examples include Jan Lauwer's Need Company and Lev Dodin's Maly Theatre, who both engaged with freedom of expression from different perspectives. Maly Theatre from Saint Petersburg visited the Festival before the fall of the Berlin Wall.

Emerging cultural scenes and centres in Europe, like Barcelona, Budapest, and Zagreb, became richly represented and would open the eyes of the audiences to unexpected levels.

The Festival of *Images of Africa* (1996) took seriously the Global South as a theme, Salif Keïta, Youssou N'Dour, Khaled and Angélique Kidjo were among notable artists. When in 1996, Copenhagen celebrated the summer scene as part of the *Copenhagen Cultural Capital of Europe*, it was with world famous names like Pina Bausch, Robert Lepage, Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Peter Brook and Robert Wilson²³ (fig. 11).

Again, Trevor Davies was the leading force to make such internationally claimed artists show their performances in Copenhagen during a very intense year. The global stage would not only expose the stage performer but also allow

²³ See <https://www.metropolis.dk/sommerscene-1996> (accessed November 9, 2025).



Fig. 7. Katsuo Ohno. Photo: Jan Rüz, Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.



Fig. 8. Tim Miller. Photo: Jan Rüz, Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.



Fig. 9. Jan Fabre. Photo: Jan Rüz, Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.



Fig. 10 (above). Tartana. Photo: Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

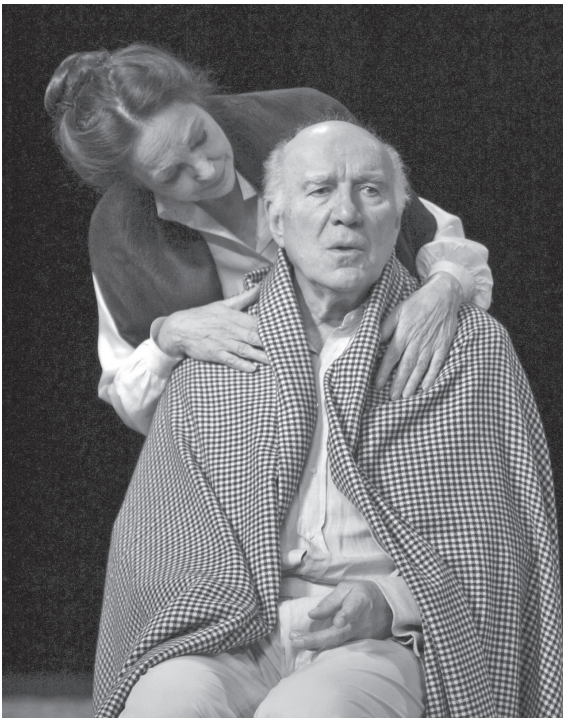


Fig. 11. Natasha Perry and Michel Piccoli in *Your hand in Mine*. Text by Carol Rocamora, directed by Peter Brook. Photo: Festival of Fools, Københavns Internationale Teater.

other world perceptions. For example, Peter Greenaway and Saskia Boddeke's *100 Objects to Represent the World* (1999) had new ideas in the take on, what allows performance to take place.

The last Festival, I would like to mention, is *D!sturbances* (2003). The title echoed the idea of what was considered at that time "non-traditional" relationship with audiences. The traditional theatre was still understood as a well-defined separation of stage and audience space as referred to theatre before a historical avantgarde. With *D!sturbances* such borders were understood in new ways.

The community as outcome of the Fools – towards a scope of perception

Deciphering the Festival of Fools for historiographical purposes, is like taming chaos. Not only were the performances themselves often characterized by quite different and complex dramaturgies of neither clearly linear nor circular narratives. They seemed to be going in many directions, having several centres and eventually building up webs of narratives, distributing relationships in different directions and to various members of the audiences. Such a variety of dramaturgies refer to organic models, comparable to actor-network theories, mostly known from Bruno Latour's theories. I therefore have been inspired by Anne Rohstock's work on the epistemological side of historiography as networks²⁴.

In theatre and performance, actor-network theories have been applied to dramaturgies by Stefano Boselli in *Actor-Network Dramaturgies*²⁵. Boselli's case was about Argentinian performance artists, who had migrated to France, and his point was, that their artistic community would be characterized by actor-network relationships. The Argentinian artists' transnational movement eventually made their different forms of artistic expression in performing arts leave impact on the performing art world, establishing new relationships, visiting a multitude of platforms through touring options. Such a design of interrelated activities and movements left new networks in art, and very often these networks shaped new forms of interaction. The new networks could be seen as complex dramaturgical aesthetics in the singular piece of performance as well as in the

²⁴ See A. Rohstock, *Epistemology and History: How to "Make" Post-Critical History with Actor-Network Theory and Bruno Latour*, in «Journal of Philosophy of Education», LVIII, 2024, 6, pp. 940-956.

²⁵ S. Boselli, *Actor-Network Dramaturgies: The Argentines of Paris*, Springer International Publishing, Cham 2023.

context of several productions. This means that a plurality of aesthetics within dramaturgical forms would be the relatively abstract formal outcome for a historiographical account rather than a throughout narrative line of actions, which one after all may also find relatively abstract. The touring companies from Fools left the audience with the impression of being interrelated to one another by the simultaneity of a multitude of narrative situations and formal dramaturgies. This complex artistic and organizational pattern, situated in the frame of the festival, would then become very challenging to restrict to a linear narrative in conventional historiographical accounts.

It is my understanding that the new sort of festivals, for which Fools from 1980 became a leading configuration, had a complex web of networks taking place during the time of the festival. A timeline of five Fools would therefore be even more complex with the diversity of the overall themes and still more engaging interactions in relatively remote site-specific areas. The performance spaces in displaced platforms and landscapes would contribute to a multitude of narrative situations, whose interrelations probably would benefit from a rhizomatic mapping situation, accompanied by different textual abstracts with some additional explanation.

However, the very decoding of a mapping is also a perception, seen by someone, from somewhere. By this, I mean that a subjectiveness would be part of the historical outline of the Fools. Furthermore, the Fools also involved workshops, which opened training aspects to people from different social backgrounds. In this way, the festival artists embraced audience participants, who did not have access to the national theatre schools, the music conservatory or to the art academy. This means that Festival of Fools contained a dimension of diverse training formats.

Behind the festival

Another significant aspect of realising the Fools is the labour behind the stage. How was this made possible? I asked this question to the director of the Fools, Trevor Davies:

It was a subcultural thing, trying to make a curated festival. It was a very free, but curated festival from a different perspective: a different premise, a different point of view, a different sort of cultural analysis. Although the analysis was not very, you might say, documented and ordered, it was an analysis which reflected the position of a certain subculture which was not allowed to have cultural space.

It's also because they [the helpers, AK] were also on a voyage of discovery. [...] A lot of them saw the work at *Fools* as something, which helped them carve a path for

themselves or explore, if they're really interested in these things. [...] I think they saw it as an investment in their own lives or in their own futures. It wasn't a capacity development. It was a thing, in a way. [...] And many started that way. So, I think it really opened a lot of opportunities for people to get involved. [...] it really opened this notion of what theatre is²⁶.

When speaking about the Festivals of Fools in a historiographical perspective, the terminological side of such a depiction became a topic:

Because the words we need to use and the terms and the phrases, where do they come from? They come from biology, they come from geology, they come from lots of things, but they don't necessarily come from theory or history or whatever. So, we can't use to describe what we're doing as the same thing²⁷.

I asked, how Trevor Davies would describe the "city as stage" that Festival of Fools gave space for, bearing in mind that one of the Fools was focused on the harborside:

You have cityscapes. This idea of scale and of also the right to reworking; is it a natural or is it a cultural landscape? And do we have landscape as a static thing, which we did in the Golden Ages of that? Or do we smell landscapes? Or do we touch them? Or do we listen to it? It has a very different opening. So, this is again... It's hard trying to find these terminologies in a way like these key words, you might say, like *Images of Africa*, like say the noun, like the clown, like the fool. It's just off centre. It's all off centre. And perhaps also this performing landscapes. So, it's the landscapes that are performing just as much as we are performing in the landscape. They are being reworked²⁸.

Thus, the above-mentioned characteristics of the Fools within a relatively restricted framework of five years' time would demand a specific form of historiographic design. In my way of applying these aesthetic and dramaturgical differences into a historiographic design, I saw how every single Festival of Fools represented a performance world, and its representative could be realised as mapping the webs of festivals into a festival worldwide web. Such research has unfortunately not been possible for me to realise for this article, as it would probably demand the image of an almost physical model of network activities.

I used one general, and two specific criteria of observation. A general criterion, where I see the Fools as one mixed-membered body of work, and I used

²⁶ The interview was made with Trevor Davies at KIT's office in Copenhagen, 24 April 2025.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

specific criteria, split into two: 1) the content – that is the different activities that took place; and 2) the timeline: when? and where? At one hand site there is the chronological *timeline*, captivating what took place where and when (however often simultaneously). At the other hand site there is the line of *forms* and *genres* in the performing arts, which draws a web pattern of other sorts of relationships of feedback loops with audiences²⁹. What connects these criteria is a *relational understanding of necessity* in the alternative festival scene. The community became the answer to the question.

Theatre and performance history for 20th century in Denmark has mostly been scrutinized either in decades or genres, which also makes it very complicated to include the festival under an overall historiography umbrella³⁰. Such a “mapping” of the genre-based and feedback loop dimensions of these events have to do with theatre interpretation, but more with new performance genres of those days. The repertoire from 1980-1985 was rooted in the nature of the programme content of Festival of Fools.

The general criteria are a mixed-membered body of work in an integrated parameter: Analysis of linking dots in the network. What relates? What unrelates? How does the audience get a possibility to trace their own historiographical festival trajectory? Today, festivals often have their own webpage, where one frequently sees a folder with “history” or “projects”.

My point is that a scaffolding is required to captivate the line(s) of events during one or several festivals. Would this be narratives, images, themes or something else – it is also a matter of curatorship.

*From the archive of a festival
to a historiographical account on festivals*

Nowadays, most festivals have their web pages, with information from text data to images, short promotion videos, interviews etc. Thus, a kind of performance archive will present the festival over a scope of time and demonstrate the festival activities and prove a sort of sustainability. Thus, Festival d’Avignon has its webpage, where timeline and archive of the festival is kept³¹. The same can be said about Festival of Fools³² and many others.

²⁹ See Fischer-Lichte, *The transformative power of performance* cit.

³⁰ See K. Vedel, A.M. Lindelof and A. Kublmann, *Teater, tid og tendenser*, in «Peripeti», XIX, 2022, pp. 10-23.

³¹ See: <https://festival-avignon.com/en/archives> (accessed November 9, 2025).

³² See: <https://www.metropolis.dk/en/fools-1> (accessed November 9, 2025).

However, archives on webpages are not the same as a festival historiography. It most often leaves out descriptions, communicative as well as analytical aspects. When reading the often very dense account of events and accumulating the list of performances, you will still need to decide narrative strategies to communicate the history of the festival.

I understand the repertoire of for example Fools as forms of practices. I would therefore suggest to take inspiration from Diana Taylor's use of artistic practices, forming a repertoire over time³³. Equally I would include durational aspects of bodily remembrance and reenactment, as described by Rebecca Schneider, since the performances at the festivals have become part of a recycle of current performances, which for some time created a reference point for the audiences, who took over the role as participants from show to show³⁴. Furthermore, I would add a contextualizing framework of key events at the political arena during the same period, borrowing rhizomatic structures from Deleuze and Guattari's legendary work, *A thousand plateaus*³⁵.

The socio-political context for the festival community

In the attempt of mapping the Festival, we may tend to forget, what informed the political arena under the years of the Fools, 1980-1985. These years became a significant backdrop for performing arts, and this context must have been in the mindset of the audiences when being part of *the feedback loop*, since Festival audiences also gave feedback to the politics of the surrounding world. Nonetheless, looking back, and reminding what Trevor Davies communicated, it is as if Festival of Fools represented a time of expectations within a parenthesis of time, both artistically, and politically. It was still the time of the cold war, and probably this was one of the reasons why it was a time with a necessity of surprisingly defreezing institutional structures and codes in the world. The USSR still existed, the old structure of post-Khrushchev era had shown its collapsibility, taken over by Gorbachev, who spoke about *glasnost* and *perestroika*.

To add more circumstances, from the US, Ronald Reagan was working on bringing East and West *together* by finally urging to tear down the Berlin Wall.

³³ See D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003; Ead., *Performance*, Duke University Press, Durham 2016.

³⁴ See R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Taylor and Francis, Hoboken 2011.

³⁵ G. Deleuze and F. Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, Continuum, London 2004.

In Poland, Lech Walesa was the front figure of *Solidarność*, and he became the Polish president. The yuppie generation became visible. CNN, MTV, and blockbusters appeared. HIV resulted in many people dying from AIDS. At that time maybe some had a Commodore 64, and the internet was just around the corner. Altogether, a variety of paradigms and performance platforms changed our lives. In the childhood of those events, performing artists responded with performances, some of which became part of the Fools programme.

After 1985, the Fools transformed into a series of nine themed festivals and projects with a strong European focus, followed by the development of three parallel programmes. *The European Theatre* and *Images of Africa* culminated in 1996, and since 1997 it was followed by the series of *Sommerscene* programmes, which came to an end with the retrospective series in 2004. Since 2008, the annual Metropolis, typically runs from June to October as outdoor urban performances.

The initial criteria for KIT were clear: independent theatres with their own material and with links to street theatre, clowning and experimentation in form. Over a period of five years, KIT presented virtually all forms of performances and launched major projects of theatre and dance of the 1980s with almost 200 companies.

Fools 5 opened the new area of contemporary dance which was virtually unexplored at this time. The use of the city itself was manifested in projects such as *Together*, where four European theatres not only worked in an industrial wasteland for months to prepare the piece, but also lived on site – a double manifestation of the past and future of Europe, which in 1984 received both high profile media and political attention. Utopia had entered the frame of Fools. However, the development of work created for public spaces, i.e. site-specific, has been an aspect of the work, singled out by many – indeed an “opening up the city”³⁶.

The idea of *engagement with the city* was far more than simply finding a good site for an outdoor show. Opening otherwise closed areas, opening creative processes as cultural phenomena rooted in the city, and opening for interest in the future of the city was not the normal remit of a performing arts festival, which have contributed to make the liveable city.

As a result of the Festival of Fools, a series of seminars, called *European Theatre*, was dealing with contemporary practice: “the body”, “new text” and “sexuality”, also underlining the necessity to link theatre practice and theory, which was lacking in mainstream discourse and relating this to at that time current aspects of intellectual thought and social analysis.

³⁶ See also D. Klaić, *Festivals in Focus*, Budapest Observatory, Budapest 2014, pp. 67-77.

Openings towards festival historiography

To conclude, the festival as an artwork itself can be object for performance analysis and become a necessary critical part of the process of outlining a historiographical approach to events like a series of *Festivals of Fools*. The web pattern of mapping relationships, feedback loops with audiences, avoiding prioritizing a dichotomy of well-known binary oppositions is also a necessity to maintain fidelity towards the artists themselves.

One should be aware of terminology: festival productions are merely described as events, dance or theatre, whereas notions like dramaturgy or post-dramatic theatre traditionally do only play a very little role, if any. To my experience, it is as if there is a gap between the performance analysis and the account of the cultural events. Thus, the performance analysis should also pay attention to the spectacular side of performances, e.g. poor theatres, solos, groups, costumes or nakedness etc.

Tracing and mapping the form/genre based as well as the feedback loop dimensions of the performances, the artists and their backgrounds could become important bricks in visualizing the levels of transnational exchange, which gave Denmark (mostly Copenhagen) a “cultural therapy” in terms of new understandings of international and cross-cultural relationships in arts, through the impact of doing festivals. And “obviously” such mapping should be followed by a contextualization of the repertoire of performances from the festivals.

Having mapped the Festival, a conceptualization of contextual practices in themes and interaction with audiences should be able to open for historiographical chapters, through which one would be able to reach out for a *responsible dialogue* with the political agendas in the surrounding world. At least, this Utopia would be worth retelling for future generations.

*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 orali¹.

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.

¹ 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 comunità² 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 orale³. La sinergia fra tale ricchezza

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

³ <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 Farge⁴ 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 compreso⁵.

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-

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

⁵ 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 vista⁶. 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) intervistato⁷. 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

⁶ 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.

⁷ 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, parzialità⁸.

Oralità. Nella nostra ricerca sui festival abbiamo raccolto l'esperienza del progetto Ormete (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 fonti⁹. 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.

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

⁹ 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 audio¹⁰.

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

¹⁰ Rinvio alla pagina madre dei due progetti: <https://patrimoniore.ormete.net/progetto/festival-dei-due-mondi-di-spoleto/> 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»¹¹: 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

¹¹ 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'arte¹².

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*¹³ dà inizio al Festival dei Due Mondi, si agitano numerose forze. Annoverato tra le manifestazioni più significative del dopoguerra europeo, il Festival spoletino affonda le sue radici in una fase storica caratterizzata da

¹² 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.

¹³ 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 Urss¹⁴. 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»¹⁵ 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 Festival¹⁶. I fascicoli di nostro interesse si moltiplicano a partire dal

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 Belli¹⁷. 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 citta-

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.

¹⁷ 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 Federici. 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»¹⁸.

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 Mauri¹⁹, 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 città²⁰.

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.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ 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.

²⁰ 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 sociale²¹.

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 locale²²: 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»²³.

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»²⁴. Al fatto che a Spoleto l'ar-

²¹ 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'imbrogliono, due medioevi, uno con tutte le carte in regola e uno dal made in USA».

²² 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.

²³ 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, Cicoriotta – 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.

²⁴ 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»²⁵.

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 disoccupazione²⁶. 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 demografico²⁷.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ 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.

²⁷ 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 culturale²⁸. 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 parlare²⁹.

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

²⁸ 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 Sacchettini 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://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-leonardi-anna> (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

²⁹ Cfr. Intervista a Troiani Franco, di Luciani Eleonora e Sacchettini 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 roduta, 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»³⁰.

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 Spoleto³¹.

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://patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-troiani-franco> (ultimo accesso 14 ottobre 2025).

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

³¹ 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»³². 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 raccontarsi³³.

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

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

³³ 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 chiasosa 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 manifestazione³⁴.

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

³⁴ 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*, Sapiognoli, 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 successivo³⁵. Il Piccolo di Pontedera, molto vicino all'Odin Teatret, faceva parte di un "non-movimento"³⁶ 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'avanguardia³⁷. 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 manifestazione³⁸. 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

³⁵ 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*).

³⁶ Cfr. *Settantasette. La rivoluzione che viene*, a cura di S. Bianchi e L. Caminiti, Castelvechii, Roma 1997.

³⁷ 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.

³⁸ 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*³⁹, 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 generale⁴⁰.

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»⁴¹.

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-

³⁹ 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.

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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 coinvolti⁴². 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 Buscarino⁴³.

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 Ventura⁴⁴. Al di là delle sensibili differenze con cui do-

⁴² 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).

⁴³ 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.

⁴⁴ 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 festival⁴⁵. 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 Bergamo⁴⁶: 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).

⁴⁵ 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).

⁴⁶ 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 Festival⁴⁷. 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 poco⁴⁸. 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 precedenza⁴⁹; 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

⁴⁷ 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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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 interessere fra le persone, così come fra un gruppo e l'altro⁵⁰. 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»⁵¹.

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-

⁵⁰ E. Barba, *Terzo Teatro* cit., p. 165.

⁵¹ 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 performative⁵². 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.

⁵² 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.

Festival, dissenso
e trasformazioni culturali

Emeline Jouve*

The American Avant-Garde and the 1968 *Festival d'Avignon*: A Revolutionary Encounter

Deemed «America's first avant-garde theatre company» by Arnold Aronson in *American Avant-Garde Theatre: A History*¹, the Living Theatre was also the first American company to present its work at the Festival d'Avignon. When Jean Vilar's team invited the troupe, founded by Judith Malina and Julian Beck, to perform at the 1968 edition, the Festival – then celebrating its 22nd anniversary – was widely recognized as the great champion of “decentralization” in the French cultural landscape. The presence of the Living Theatre symbolized Vilar's ambition to broaden the scope of his program by not only offering an international perspective but also exploring new theatrical forms. By the end of winter 1968, the Festival's director could pride himself on having secured a program that matched his aspirations. However, his vision for the 22nd edition would soon be confronted with the course of history and the social upheaval that shook France in the aftermath of May 1968. In July, the Festival d'Avignon became the stage for a “Revolution Redux” following the alleged failure of the May protests, which had been quelled by President Charles de Gaulle's dissolution of the National Assembly. The presence of the American anarchist troupe stirred passions and heightened the tensions that shook the *Cité des Papes*². Both the Paris revolution of May 1968 and the Avignon Festival protests of July served as catalysts in affirming the political mission of the Living Theatre's performances. The movement led by the French *enragés* provided the American troupe with the opportunity to fully enact their vision of revolutionary theatre³.

* Université Toulouse – Jean Jaurès.

¹ A. Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History*, Routledge, London-New York 2000, p. 48.

² During the Avignon Papacy (1309-1377), seven popes resided in Avignon. This is why Avignon is known as the “Cité des Papes” (City of Popes).

³ The term *enragés* or “enraged” initially designated a specific branch of the rebellion, but



Fig. 1. *Paradise Now* by the Living Theatre at the Cloître des Carmes, Festival d'Avignon 1968. © Jean-Marc Peytavin.

Yet, their conception of revolution came into conflict with various actors at the Festival d'Avignon: members of the artistic team, local organizers, political activists and party representatives, as well as residents of the town. This paper explores the tensions that shook Avignon in July 1968 and seeks to understand the nature of the various antagonisms that led to the banning of *Paradise Now* and the departure of the Living Theatre⁴.

1. *Structural Confusions*

I argue that, even before the political context that turned Avignon upside down, the primary source of tension was structural. The first level of structural confu-

it then came to refer to any young rebels that revolted against what they saw as the authoritarian government of President Charles de Gaulle.

⁴ This article draws on the English version of my book *Paradise Now en paradis. Une histoire du Living Theatre à Avignon et après (1968-2018)*, Classiques Garnier, Paris 2022. The publication in English forthcoming with Routledge under the title *Performing Paradise: The Living Theatre in France (1968-2018)* has been translated by Lara Cox. Due to the length of the present chapter, a selection of facts and arguments has been necessary, and the complexity of the events cannot be fully developed.

sion related to the artistic team. Jean Vilar had been absent throughout the invitation process, and the radical nature of the Living Theatre's approach had not been properly assessed. The second level of structural confusion concerned the overall organization of the Festival: while Vilar and his colleagues were in charge of artistic programming, the Mayor of Avignon was the Festival's official representative, and the event ultimately fell under his authority. These two elements complexified the relations between the avant-gardist artists and the Festival.

1.1. The Absent Festival Director

The paths of the Living Theatre and that of the Avignon Theatre Festival ran strangely parallel before finally crossing in 1968: created in the same year as the New York troupe in 1947, the Festival found itself at a turning point the same year that the Becks left New York in 1963, when Jean Vilar decided to resign from his role as director of the Théâtre National Populaire (TNP). From 1963, the TNP lost its monopoly staging plays in Avignon's top spot of the Cour d'Honneur. The extension of the invitation to other companies was followed by the diversification of the Festival's cultural offerings to the realms of dance (in 1966) and cinema (in 1967). It was in this spirit of creation, of a renewal of form, that the Festival organizing committee had the idea of inviting the Living Theatre, a company that was young only insofar as the average age of its members was; it was by that time well experienced and already recognized in France where it had performed productions several times. Despite the American avant-gardist company's recognition in France, Jean Vilar was not familiar with their work. According to several people close to the Festival director – including Lucien Attoun (art critic and founder of the Théâtre Ouvert), Jean-Marie Lamblard (partner of the Théâtre des Carmes), and Sonia Debeauvais (Vilar's administrator at the TNP) – the idea to invite the Living Theatre came from Paul Puaux, Vilar's long-time administrator. His wife, Melly, had seen *The Brig* in the Odeon theatre in 1966⁵. At the end of 1967, the Living Theatre presented Brecht's *Antigone* at the Théâtre Alpha 374 in Paris, which Paul Puaux saw. Sent by his director and seduced by the artistic vision of the company, Puaux met Julian Beck and Judith Malina to talk about their potential participation in the Avignon Festival of the summer of 1968. The suggestion was then made official on 4th January 1968 in a letter addressed to Beck from Puaux which, in its preamble, expressed Jean Vilar's regret at not being able to make it to *Antigone* in person because of his travel plans for work. This letter also asked the troupe to name

⁵ See E. Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier 2018, pp. 70, 156, 86, 60.

as soon as possible three productions (two reprisals and one new creation) that they would like to present at the Festival. The Living Theatre's invitation to the twenty second Avignon Festival was thus sealed⁶. It seems important to highlight that *Antigone*, the play that had so enchanted the Festival team, was not exactly representative of the direction that the company were taking during the period. Indeed, the text occupied a diminishing role in their approach as they came to focus increasingly on the body. Brecht's adaptation remained centered on the text. Following the letter on the 4th January, Beck replied to Puaux, who remained his main contact during the whole period of the runup to the Festival of 1968. In his unsure French, the cofounder wrote of the company's enthusiasm at the prospect of creating a new play for the Festival:

Your letter made us very happy because we believe that we be in this very moment mature enough to create a new production in which we hope to develop even further that conceits [*sic*; concepts?] of theatre that we have begun exploring in our work here in Europe⁷.

The evocation here of the troupe's maturity and its will to go further in collective and corporeal theatre presaged a theatrical revolution, at least in the Living Theatre's own chronology. This new creation was *Paradise Now*, translated by the company as *Paradise Immediately*. Beck's note of intention (appended to the January 18 letter) described foremost the method to be deployed: «Like *Mysteries and Smaller Pieces* and *Frankenstein*, *Paradise Immediately* will be created by the Living Theatre company as a collective work of the community»⁸.

It is noteworthy that *Antigone* is not mentioned, which confirms that the Brecht adaptation seen by Puaux differed in nature from the other plays by the US troupe in the second half of the 1960s. The company introduced *Paradise Now* as breaking with the other plays in their repertoire:

The Living Theatre chose the theme of *Paradise Now* because we are anxious to counterbalance the five plays of our repertoire that deal with all the horrors of contemporary civilization with a work about hope, joy, that the spectator-participant can attain.

The theme will present: glimpses of a post-revolutionary world, the challenges of making Good more attractive than Evil, a metaphysics of daily life, the annihilation

⁶ See P. Puaux, Lettre à Julian Beck, 4 janvier 1968. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival, Annexes I. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar.

⁷ J. Beck, Lettre à Paul Puaux, 18 janvier 1968. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival, Annexes I. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar. Trans. L. Cox.

⁸ Living Theatre, Note d'intention de *Paradise Now*, 18 janvier 1968. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival, Annexes I. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar. Trans. L. Cox.

of obscenity, animal pleasure, human joy, a spiritual voyage and communication, unification, transcendental laughter, victory without victory, and without losers, the end of laws, money and of [*sic*] other agreeable things.

The form of our work is based on the idea that society will not change before the form of culture changes. This is why we are looking for new ways of being⁹.

With the creation made for Avignon, the Living Theatre proposed to go beyond the denunciation of societal ills that had characterized their previous work to open up new perspectives of a happy, post-revolutionary world. In exploring new artistic forms, the company set out to change “the form of culture” to transform society. To help spectators glimpse a post-revolutionary world, the play needed to stage revolution and a vision of society constructed on the principles of good, pleasure, joy, unification, and peace. The political dimension of the play was, therefore, clearly announced as of January 1968, a few months before the protests erupted and shook France. The reference to the “spectator-participant” anticipated the active participation of the audience, which would be a first for the Avignon Festival. The creation of revolutionary desire (aesthetically and politically) via the interaction with the public, was clearly stated from the outset and no document indicates that Vilar’s team was opposed to the idea; indeed, the documentation signals that they seemed to welcome the project in its entirety. The contract between Beck and the Mayor of Avignon was signed on the 29th March and approved by the regional Prefect of the Vaucluse on the 2nd May 1968. Since the company did not have any status recognized by the French administration, Beck signed and engaged himself legally on behalf of the forty-two members of the troupe.

Puaux, who had reportedly suggested to Vilar the idea of inviting the Living Theatre, proved himself very accommodating throughout the duration of the Festival and gave into several of the troupe’s requests. For Sonia Debeauvais, Vilar’s long-time administrator was “totally devoted” to these Americans¹⁰. Perhaps it was the case that Puaux felt himself personally responsible for the troupe’s participation and for this reason he doubled down on his efforts to compromise to avoid chaos.

1.2. The Official Organizer

The town of Avignon, represented by its current Mayor, and not Vilar’s team, was the official organizer of the Festival. Thus, it was Henri Duffaut, the socialist mayor, who signed a contract with Julian Beck which bound the troupe to per-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ See Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre* cit., p. 86.

forming on fixed dates and times for each of the three productions (six performances for *Antigone*, five for *Mysteries and Smaller Pieces*, and eight for *Paradise Now*). The contract also legally obliged the American artists to «participate in an improvisation with Maurice Béjart, in the Cour d'Honneur [the courtyard of the Papal palace]». In exchange they would receive, according to the terms of the contract, 95.000 francs, paid in three instalments (at the time of the arrival of the company, on the 24th July, and finally on the 14th August 1968). The town made the Carmes Cloister available for the troupe; a very precise quota of invitations was established for the three productions as a whole. The town would have to pay, according to the terms of the contract, «the elements of the décor, costumes, and accessories» and «all transport costs». It also had to guarantee to cover «any outstanding bills for drinks and food, telephone, or hotels, not paid by the artists or the technicians of the Company». Each party's duties was established: the town was «responsible vis-à-vis the promisee, for all accidents related to third parties, on the site where performances take place or during rehearsal, where the cause of the accident relates to [the Festival's] material or staff» but they could not be held responsible for accidents «caused by the material or staff of the promisee»¹¹. These details are important to stress because the respect of the terms of the contract would be questioned by both signatories and the parties that they represented during the month of July.

The disagreements between the Mayor and the Living Theatre grew stronger throughout the first weeks of the Festival. It reached an apex when Duffaut decided to ban *Paradise Now*, due to complains by inhabitants who had been bothered by the noise made by the participants of the play, which ended in the street. It is worth noting that the chart on which the performance was based – and which was distributed to the audience – explicitly stated that “the street” was the ultimate stage of the performance. As the official signatory of the contract with Beck, the Mayor should therefore have been aware that the final act of *Paradise Now* was intended to take place outside the theatre. Another factor that explains the Mayor's stance is the outrage sparked among his constituents by excerpts from the play broadcast on national television, which showed naked bodies lasciviously piled on top of one another. Vilar opposed the ensuing ban, and when a court bailiff arrived to prevent the performance scheduled for July 26 from taking place, the festival team defended their case – and *Paradise Now* was ultimately performed¹². The following day, Judith Malina and Julian Beck

¹¹ Contrat entre Julian Beck et le Député-Maire d'Avignon, 21 mars 1968. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival, Annexes I. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar. Trans. L. Cox.

¹² See Chronologie du XXII^{ème} Festival. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar. Trans. L. Cox.

met with Mayor Duffaut, who asked them to replace their piece with a different play. The local newspaper, «Le Dauphiné Libéré», published an interview with the Becks, who, following their confrontation with the Mayor, announced they would comply with his request and withdraw *Paradise Now*. That evening, the troupe met with residents of Louis Gros, a working-class neighborhood in Avignon, and expressed their wish to perform for free for the local population. The next day, The Living Theatre issued an eleven-point declaration announcing their decision to withdraw from the Festival. The group accused the town of Avignon of censorship and denounced its capitalist approach to art, which they felt clashed with the company's core principles. This position, however, was harshly criticized by detractors of the Living Theatre, who argued that the troupe had accepted public funding while demanding the right to perform for free – and then left without fulfilling the agreed number of performances. On July 30, the company departed for Châteauvallon, where they planned to offer free performances of *Paradise Now*. Meanwhile, the police forcibly removed the troupe from the Lycée Mistral – an action publicly condemned by Jean Vilar.

It is important to underline that during their speeches to the public, neither the Becks nor Vilar accused the other party. The Americans accused the local administration and Avignon spectators, but they did not vilify the director of the Festival in their oral and written communication. However, in 1970, responding to a declaration made by Vilar in the French newspaper «Nouvel Observateur», Beck and Malina addressed a letter to Vilar (sending it at the same time to the «Nouvel Observateur»), in which they accused him of having defended the police at artists' expense¹³. Vilar's bitterness towards his guests did not emerge during the course of the Festival either. On August 13, during a press conference, he clarified that the Living Theatre and the reasons for the troupe's departure were «part of the twenty-two years of history of Avignon», which amounted to saying that the US artists belonged to a past time and would not be reinvented.

2. Political Oppositions

In 1968, the Festival d'Avignon became an ideological battleground. Denounced as bourgeois by the young anarchists who had attempted to take over the Odéon on May 15th, the 22nd edition of the Festival had nonetheless been conceived by Vilar as a forum where different generations could express their views on the political situation. These two conceptions of the event collided and gave rise to

¹³ J. Beck and J. Malina, Lettre à Jean Vilar, 8 juillet 1970. The Living Theatre, Jean Vilar Complete, Beinecke Library.

a debate that was exploited by the right wing, which sought to use the Living Theatre's presence to discredit the Festival and sway public opinion in their favor ahead of the local elections.

2.1. "Place of Protest" or "Cultural Supermarket"?

While Vilar's team was making preparations to host the Festival, and the Living Theatre were in full rehearsal mode for *Paradise Now* in Italy, students and workers started to mobilize against De Gaulle's government.

In a letter sent from Cefalù on May 1st, 1968, Julian Beck informed Paul Puaux of the troupe's unexpected early arrival, scheduled for May 13th – roughly two months ahead of plan – due to changes in their tour itinerary. Facing severe financial difficulties, the troupe requested that the Festival team provide free accommodation for its forty members. Initially, this seemed unfeasible, as Puaux explained to Beck during a phone call on May 10th. However, a solution was eventually found: an abandoned high school, the Lycée Mistral, was made available to the company¹⁴.

Shortly after the Becks' arrival in Avignon, *enragés* from Paris began visiting the Living Theatre at the Lycée Mistral. In a 1969 interview with Richard Schechner, Beck recalls: «[Parisian revolutionary kids] came to Avignon to disrupt the Festival, to withdraw. Why did we continue this capitalist thing? We kept saying *Paradise Now* was our contribution to the revolution. Even though we knew we were caught in the same trap that the rest of the world is caught in»¹⁵.

Although Jean-Jacques Lebel, a key figure in the revolutionary movement, told me that he could no longer recall precisely how the idea of continuing the revolution in Avignon originated, he confided his belief that the initial impulse came from Beck and Malina, who may have suggested to the *enragés* that they follow them¹⁶.

Like Jean-Louis Barrault's theatre – the Odéon, which had become a major symbol of the May Revolution – Vilar's Festival was denounced as bourgeois. In his *Procès du festival d'Avignon. Supermarché de la Culture*, published in 1968 shortly after the events of July¹⁷, Lebel voiced the criticisms directed at the Festival: Vilar's "capitalist and technocratic" approach to art, the close ties between the organizers and the Communist Party, and the perceived complicity between the Mayor – who banned performances of *Paradise Now* – and the Festival

¹⁴ See Chronologie du XXII^{ème} Festival cit.

¹⁵ R. Schechner, *Containment is the Enemy. Interview with the Living Theatre*, in «The Drama Review», XIII, 1969, 3, pp. 24-44, cited on p. 33.

¹⁶ See Jouve, *Paradise Now en paradis* cit. Trans. L. Cox.

¹⁷ See J.-J. Lebel, *Procès du festival d'Avignon. Supermarché de la Culture*, Belfond, Paris 1969.

team¹⁸. These accusations were seen as unfair by the Festival's organizers, for whom the event embodied Vilar's vision of a *théâtre populaire*, aligned with the democratization and decentralization policy initiated in 1946 by Jeanne Laurent on behalf of the French government. Vilar's goal was to present theatre of high artistic quality outside Paris at affordable prices, making it accessible to those traditionally excluded from cultural life. Moreover, in the two years preceding 1968, the Festival had undergone its own transformation, notably by broadening its programme to include art forms beyond theatre and opening its doors to younger artists.

Following President Charles de Gaulle's announcement on May 30th of his decision to dissolve the National Assembly, Vilar wrote to Malraux to inform him that, out of political conscience, he could no longer accept the government's offer to lead the *opéra populaire* project he had already begun to develop: «the President's address, broadcast on May 30th obliges me in conscience to go back on the agreement in principle I previously gave»¹⁹. Vilar, who had opened his Festival to young artists and had invited the Living Theatre, believed that Avignon could become a powerful platform for defiant youth. On June 12th, he told a journalist from «Le Nouvel Observateur» that he «wished to transform Avignon into a place of protest made international by the presence of large numbers of young people»²⁰. What he did not foresee, however, was the level of controversy he would face in July.

Just as the members of the Living Theatre repeatedly claimed that *Paradise Now* was their contribution to the revolution, the Festival team saw the very act of maintaining the Festival as their own stand against authoritarianism. When Beck highlighted the paradox of their involvement in 1969, Vilar, that same year, concluded the press conference reviewing the 22nd edition by declaring that, had the Festival been a commercial venture, he would have resigned:

If I had thought that our organisation was pointless, mechanical, commercial, subject to the laws of capitalism – either unbridled or regulated – or that it was at the origin of a “supermarket”, it is obvious that I who speak to you, would stand down. There is no question of that, either now or last summer. There is at least one theatre company chief who has understood this, my friend Julian Beck²¹.

¹⁸ Ivi, p. 11. Trans. L. Cox.

¹⁹ J. Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, dir. Association Jean Vilar, Association Jean Vilar, Avignon 2003, p. 291. Trans. J. McAlleer.

²⁰ J. Vilar, in «Le Nouvel Observateur», 12-18 juin 1968.

²¹ J. Vilar, *Le XXIII^{ème} Festival d'Avignon (conférence de presse 1969)*, in Id., *Le théâtre, service public et autres textes*, dir. A. Delcampe, Gallimard, Paris 1975, pp. 494-500, cited on p. 500.

Vilar's reference to Beck as his "friend" was tinged with sarcastic irony.

Although demonstrations had already been organized by the *enragés* from the very start of the Festival, the event that truly ignited the rebellion was the banning of the amateur play *La Paillasse aux seins nus* (a metaphorical title likening the French Republic to a prostitute), which was scheduled to be performed in Villeneuve-lès-Avignon, just outside the city. The Prefect of the Gard prohibited the performance by the company Le Chêne Noir, fearing that the play could «pose a serious threat to public order»²². This official decision was denounced as censorship by both the protesters and the Festival's organizers.

However, Vilar's team and the Living Theatre had diverging views on how to respond to the situation. The American company chose to cancel their performance of *Antigone*, while Vilar believed that staging Brecht's play about rebellion constituted, in itself, an act of resistance. Although Beck had initially told Puaux that his troupe would perform in Avignon as their way of «taking part in the protest», The Living Theatre was now adopting a different stance²³. They would, however, resume their performances the next day.

This oscillation between refusing to perform and performing as a political gesture characterized the Living Theatre's position throughout the month of July. On July 20th, the company threatened to cancel *Antigone* unless free additional tickets were provided to those who had not booked the already sold-out performance. The play was ultimately staged. On July 24th, after the troupe had received the remainder of their fee from the Festival, the premiere of *Paradise Now* was again at risk of cancellation. Once more, tensions arose when Festival organizers refused to admit spectators without tickets into the *Cloître des Carmes*. Vilar justified the decision by invoking security concerns – given the venue's limited capacity – and the need to respect paying audience members. As demonstrators chanted "Vilar, Béjart, Salazar", equating the Festival director and the choreographer with the Portuguese dictator, Beck called on the crowd to "Free the theatre!". In the wake of this episode, the Mayor censored the troupe and asked the Becks to replace *Paradise Now* with a different play.

The departure of The Living Theatre marked the end of the Avignon crisis: the *enragés* also withdrew, and the Festival continued until August 14th with only minor incidents. This abrupt fading of the July revolution can be interpreted either as a failure on the part of the Living to transform society through their performances, or as Vilar's inability to address the demands of the French rebels

²² *Arrêté du Préfet du Gard*. Trans. L. Cox.

²³ See Chronologie du XXII^{ème} Festival cit.

who, according to the director in a 1969 television interview, did not actually offer any concrete solutions to transform the Festival for the better²⁴.

The troupe's hesitation between the necessity of performing and the impulse not to perform reflects the complex dynamics between art and politics, while also revealing the limitations of "Revolutionary theatre". Yet, one might argue that the events of the French 1968 revolution validated Beck's statement at the Odéon: «we think that the proof of our success would be the moment the revolution began»²⁵. Paradoxically, despite what could be seen as political shortcomings, The Living Theatre achieved theatrical success: they revolutionized theatrical form. The revolution gave the company the impetus to further dismantle traditional structures and to forge a deeper, previously unimagined connection with their audience.

2.2. Right Wing Offensive

If the spring protests in Paris drew the public's attention for their particularly spectacular nature, the May movement was equally alive and well in Avignon. Robert Vettoretti, who was a young Avignon activist in the national student's union in 1968 (Union Nationale des Étudiants de France), recalls that «the events started in Avignon from 1967, with the Communist Party and the activists from the Youth Alliance for Socialism [Alliance des jeunes pour le socialisme] at loggerheads»²⁶. Students, especially from the occupied fine arts school Les Beaux-Arts, and workers mobilized during the month of May to express their dissatisfaction with the government. The Avignon version of the march on May 13 (when the Living Theatre arrived in the town) brought together over a thousand protesters. Despite the mobilization, the parliamentary elections that followed in June (following the President's dissolution of the National Assembly on May 30) reinforced Gaullist power in Avignon (which in fact was true of the great majority of French constituencies). De Gaulle's disappearance on the 29th had given the French a fright. The fear of leftist disorder was particularly present in the prefectorial region of the Vaucluse where Avignon is located and where the socialist mayor, Duffaut, lost his seat to the candidate from the Democratic Union for the Fifth Republic (Union des Démocrates pour la Cinquième République), Jean-Pierre Roux. During his campaign, the rightwing candidate instrumentalized the Living Theatre's invitation to the Festival to discredit the

²⁴ See Jean Vilar à propos du Festival d'Avignon un an après, 9 Oct. 1969, Archives INA: <http://www.ina.fr/video/I00011894> (accessed 30 September 2025).

²⁵ J. Beck, *Déclaration, Odéon 68*, in *Le Théâtre 1969, 1. Théâtre Cabier Arrabal*, dir. F. Arrabal, Christian Bourgois, Paris 1969, pp. 161-163, cited on p. 161. Trans. J. McAlleer.

²⁶ Robert Vettoretti, in an email interview with E. Jouve, on 20 January 2018.

incumbent. In an electoral tract, the Gaullist candidate denounced the deleterious politics of Duffaut, who was accused of playing host to the «idlers, the Freudians of the Living Theatre whose morals» were perceived as an «insult to our youth, our workers»²⁷. As theatre critic Guy Dumur indicated in his article for the «Nouvel Observateur» entitled *Satan in Avignon*, the coverage of the rightwing press during the Festival bolstered Roux's victory. «Le Méridional», which was particularly vitriolic when it came to the American company, published on June 16 a highly biased survey under the title «Survey in the Streets of Avignon. The “Living Theatre” condemned without appeal?»²⁸. Then, on June 26, they printed an article, to which I will return, presenting the Living Theatre as a threat that could “kill” the Festival:

WILL THIS YEAR'S “STAR,” THE “LIVING THEATRE”, KILL THE 1969 VERSION OF THE FESTIVAL?

Long-haired maniacs dressed in rags have been roaming the streets of the ancient Papal city.

They are the Living Theatre, a troupe headed by Mr. J. Beck, whose participation in the Festival has unfortunately overwhelmed the rest, following Mr. Vilar's decision to cancel French theatre troupes' participation.

Although locals may be shocked by the dressed or undressed comportment of this rowdy bunch, there is more yet to come. The outrage will reach its peak during the (numerous) performances on offer to the public²⁹.

Shocked by the backlash, André Benedetto, who on May 20 had praised the Odeon theatre siege and the prospect of a new theatre of “life” being “born again”³⁰, glued the article to the walls of his theatre, the Théâtre des Carmes, appending the following note:

LYNCHMOB

Le Méridional are calling for no less than the actors of the Living Theatre to be sent to a crematorium.

TOMORROW IT WILL BE YOUR TURN³¹.

The hyperbolic overtones of proponents and detractors of the Living Theatre demonstrate that from their arrival, the company had elicited passionate

²⁷ J.-P. Roux, cited in Lebel, *Procès du festival d'Avignon* cit., p. 140. Trans. L. Cox.

²⁸ *Enquête sondage dans les rues d'Avignon. Le “Living Theater” condamné sans appel?*, in «Le Méridional», 12 juin 1968, n.p. Trans. L. Cox.

²⁹ P. Soubiron, *Velette du Festival, le “Living Theatre” va-t-il tuer celui de 1969?*, in «Le Méridional», 26 juin 1968, n.p. Trans. L. Cox.

³⁰ A. Benedetto, cited in Lebel, *Procès du festival d'Avignon* cit., p. 56. Trans. L. Cox.

³¹ Banner, *Appel au meurtre de 26 juin, 1968*. Trans. L. Cox.

reactions from the public. Basing his campaign on the fear of the Other and the fear of change, Roux, who had authored the tract “29 years old, father”, toppled the incumbent whose competence was questioned throughout the Festival by the Right³². It was therefore a kind of cosmic irony that the US revolutionary theatre company accelerated the Right’s victory in the Vaucluse. And it was in this context, of the rightwing gaining local ground, that the Living Theatre would present *Paradise Now* and its calls for an anarchistic and pacifist society.

In a context of radicalization, violence became more and more palpable during the Festival. Following the banning of play *La Paillasse aux seins nus*, protests against this decision took place. Some aggressors confronted protesters in the Place de l’Horloge and the hair of one man was shaved off by a rightwing commando. The antiriot police were ready to charge but the organizing committee intervened to oppose this. The police did, however, proceed with some interrogations. The members of the Living Theatre were victims of these aggressions: the actors who remained in town were accosted by an aggressive group, while their colleagues who had gone back to the Mistral High School received a visit from a group of the extreme right. Hans Echnaton Schano, one of the company’s actor, recalls the episode in the high school and the way they riposted (more or less non-violently) to their attackers:

After *Antigone*, we returned to Mistral High School. Jenny Hecht and I wanted to go for a walk but a short time after we had come through the entrance, we were detected by a rightwing group in the middle of their raid. They chased after us in the street yelling obscene things and threatening to shave our heads. Jenny and I hurried into the building, and I barricaded the door as much as I could. There were too many of them and I was unable to resist them alone behind the door, so I gave in and ran at full speed into the courtyard and then went up the stairs taking them four at a time. During this time, Jenny alerted the first person she came across inside, even though there weren’t a lot of people in the building at that time because we were among the only ones who had gone back. Luckily, Jimmy Anderson and Jim Tiroff managed to make our aggressors back off in a way that was not entirely “non-violent” given the circumstances... Without the least intention of hurting the raiders, they waved iron bars and threatened them to make them leave. Meanwhile, as for myself, I went back downstairs to help barricade the door. This time, we were successful. We even placed one of the Volkswagen campervans just behind the entrance door to make sure that no one could get in. When the rest of the troupe arrived, we told them what had happened, and to ensure the security of everyone we took turns in standing vigil. Later that night, the scoundrels tried again. They tried the other entrance, which was

³² See E. Loyer and A. De Baecque, *Histoire du festival d’Avignon*, Gallimard, Paris 2016, p. 248. Trans. L. Cox.

a smaller door with a peephole through which they inserted a small stick. The nearly took the eye out of the person who had come to see what was happening. As their bedroom was just next to this entrance, Julian told them a baby was sleeping inside. They left, content with themselves that they had scared us, I imagine. I remember the following day, representatives of the Confédération Général du Travail (CGT) [France's main interprofessional trade union] came to guarantee our protection at the Mistral High School³³.

It was reportedly Jack Ralite, a communist representative, who had suggested that the implementation of bodyguard service by CGT members in order to protect the Living Theatre and, more generally, the Festival, from rightwing reactionaries:

The protesters and their not-always honest attitudes have often been spoken of but it should not be forgotten that the Right were not always very courteous either. The stakes were political: they wanted to take advantage of the situation to besiege the town hall. There too, there was a battle. Read the right-wing press! The way they treated Vilar was injurious! They did everything in their power to get the *petits bourgeois* of Avignon to turn against the Festival, those who had hardly been enamored of it but who nonetheless had been aware of the money it brought in. The press reported frankly fallacious stories [*n'importe quoi*] about the Living Theatre to throw this social class into a panic. The members of the troupe often walked around naked in the Mistral High School and the Right spread this around in the press with the aim of shocking the public. Certain people, on the Right, became aggressive with the Living Theatre, moreover. I thought: "They'll never leave us alone! And one of these evenings, they are going to storm the Mistral High School and cause an accident, and even injure people!" So, I had the idea of contacting the CGT members to protect the Living Theatre. This trade union had a strong presence in Avignon at that time. I went to see them and said: "There is something you can do for us: get together a group of four or five of you and come stand guard every evening at the Mistral High School". They accepted, which I was delighted about. Even if they weren't your typical Avignon Festival theatregoers, they were activists you could rely on, and so they accepted!³⁴

The involvement of the CGT (who had close ties with the Communist Party) to defend a US troupe against the Extreme Right demonstrates the complexity of the political context in Avignon at that time, since the Living Theatre were supported not only by anti-rightwing but also anti-communist protesters. The political stakes became even more murky with the Living Theatre's ambivalence towards their improvised bodyguards. Vilar publicly condemned, on July 21,

³³ E. Schano, cited in Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre* cit., p. 44. Trans. L. Cox.

³⁴ J. Ralite, cited in *ivi*, p. 95. Trans. L. Cox.

the violence, particularly when it had been directed against the Festival's invited artists:

On the nights of July 20 and 21, Living Theatre actors were attacked right where they are staying during their time here by organized groups. Elsewhere, in the street, a young boy's head was shaved.

As organizer of the Festival performances without any power over what goes on during street protests, I nonetheless am duty-bound to declare that those who ordered, or guided these groups from afar, are bringing shame upon themselves and our host city. They bring shame upon us, artists, organizers, and workers.

We will protect our fellow artists just like we protect all young people who come to Avignon, just as we protect the smoothing running of our shows from whatever threatens them.

The shows of the Avignon Festival will take place without clashes, without violence, without anything that we haven't agreed to or ordered.

We will do everything in our power to maintain this state of affairs until August 14³⁵.

3. *Diverging Theatrical Visions*

According to historian Pascal Ory, Vilar's meeting with the Becks constituted a moment when two "utopias" came head-to-head: that of a "popular theatre" ("théâtre populaire") promulgated by Vilar (who was by that point the former director of the Théâtre National Populaire) and that of a revolutionary theatre championed by the New York troupe. On the eve of the twenty second Avignon Theatre Festival, the Carmes cloister where *Paradise Now* would be performed was a location of utopias, a non-place – meant symbolically here as the receptacle of artistic and political ideals of the two parties. Although both Vilar and the Becks dreamed of developing forms of plays for the people, their conceptions of what theatre could do to the people were diverging. This difference of visions was another source of confusion, which fueled the prevailing tension.

3.1. "Théâtre Populaire"

Vilar was attracted to order and purity. Aesthetically, he favored text-based, no-frills *mises en scène*. Professionally, he was known for his sense of organization. Vilar did not seek to create communities with his theatre but to give to each and every one of his spectators as individuals access to culture. Spectators' individualization in the theatre was horizontal, not forged at each other's expense,

³⁵ J. Vilar, *Discours du 21 juillet 1968*. Fonds Puaux, Chronologie du XXII^{ème} Festival, Annexes I. Archives B.N.F., Maison Jean Vilar. Trans. L. Cox.

and harmony was Vilar's priority. His popular form of theatre sought to create equality. Vilar championed the democratization of theatre, widening access not simply to spectators from all echelons of society but also opening the doors of opportunity to young theatre-makers.

In his novel *Chronique romanesque*³⁶ (translatable as *Novelistic Chronicles*), published one month before his death in 1971, Jean Vilar depicts the character of Côme, who is director of a theatre. His fictive alter-ego, in the thick of the mounds of administrative tasks and paperwork that he has to complete, ponders the ideal of popular theatre defined as a "necessary utopia":

The theatre that would bring together communities which he dreamed of at twenty-five, a theatre for workers whose official meetings, structures, and smooth operation he tried finally to establish in the long-term as an adult with collaborators who were few and far-between, this form of theatre that did not claim to be through-and-through revolutionary or protest-based, but which at least sought to go against the grain, of habits and comfortable traditions, the politics in place, established rights, this theatre for the popular, in a word, was it just a necessary utopia? Did it really exist? Was it born out of truth? [...] Yes, was a theatre for the popular an unreal thing, unattainable today? That would never be attained? Yet he fought for this, took the punches, gave as good as he got, plotted and exhausted himself like a comrade-in-arms. He had always been in search of a concrete reason for living and working and here, finally, he discovered the vertiginous heights of what may be called an ideal³⁷.

The protagonist's musings are a clear allusion to Vilar's own philosophy; after having embarked on the grand adventure of the Avignon Festival in 1947, and the Théâtre National Populaire in 1951, Vilar tried to fulfil his wish of «making art, entertainment, the lesson of theatre "practicable" to all»³⁸. The oxymoron "necessary utopia" translates the force of conviction of the character-author for whom the people and the democratization of art were the motor behind making theatre a public good or service.

The courtyard of the Papal palace in Avignon (the Palais des Papes) was, until 1967, *the* place, the only *eu-topos*, for making Vilar's dream a concrete reality. After, Vilar and his team, keen to support contemporary theatre-makers, started looking for new spaces to welcome and host young and emerging artists. For the communist Jack Ralite, a Festival faithful, this opening to the youth in 1967 was a "veritable revolution"³⁹. Sonia Debeauvais, Vilar's loyal collaborator

³⁶ J. Vilar, *Chronique romanesque*, Grasset, Paris 1971.

³⁷ Ivi, pp. 211-212. Trans. L. Cox.

³⁸ J. Vilar cited in P. Wehle, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Paris 1992, p. 25. Trans. L. Cox.

³⁹ See Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre* cit., p. 92. Trans. L. Cox.

at the Théâtre National Populaire and the Festival, recalls the moment when he announced the decision to scout for other performance venues:

In 1967, he opened the Carmes Cloister where the Living Theatre would perform the following year. I remember that we were a bit worried about the decisions he made. One day, during a meeting, I said to Vilar, timidly, because we never really dared to make this kind of remark: "Should we really be doing all this in the same year? He replied: "When faced with a turning point, one must go all out, no holds barred". That shut me up⁴⁰.

Debeauvais, who was in charge of public relations for the Avignon Festival, spoke "timidly" because her artistic director was also her "boss" with all the authority that word implies, but he was not, as Melly Puaux (the Festival's secretary) explains, devoid of humanity:

He was fairly strict but very human and acted in good faith. Vilar was a Boss with a capital "B", like the captain of a ship. He was, after all, from Sète [a coastal town in Southern France]. No one slapped him on the back, there wasn't any misplaced familiarity, few people used the informal form of "you" in French [*tu* as opposed to *vous*]. In his professional notes, a lot of which have been published, we see Vilar's tenderness, humanity, and severity all at once. He was conscious that we were spending public money and would [say]: "Careful with your costumes, because they don't belong to you!"⁴¹.

Vilar directed his Festival with discipline and rigor because he considered himself as leading, to return to the nautical analogy, his crew. He shouldered responsibility for the actions set forth by the Festival such as widening programming to reach the youth. The Carmes Cloister was the inaugural venue for this initiative and became a performance space for young theatre companies in July 1967. The Célestins cloister would open its doors the following summer. Owing to its history as a papal seat, Avignon had at its disposition a multitude of religious spaces that the Festival would convert into performance sites. This transformation of sacred sites may be considered profane, but it may also be considered a return of sorts: in repurposing the city's religious buildings, the Festival reconnected with the Medieval tradition of performing mystery and morality plays in churches. The Carmes Cloister had once long-ago hosted the Mendicant order established in Avignon in 1267; it was then outside of the city walls. According to Vilar, «any space [could] serve as a performance space» even

⁴⁰ S. Debeauvais, cited in *ibid.* Trans. L. Cox.

⁴¹ M. Puaux, cited in *ivi*, p. 65. Trans. L. Cox.

historical buildings. These spaces, initially non-theatrical, needed to be adapted to welcome troupes and spectators. They became theatrical utopias, scenes of exception performed in the open-air. For Vilar, the Festival was none other than a mix of «sky, night, festivities, people, [and] text» [*le ciel, la nuit, la fête, le peuple, le texte*]⁴². In sum, in these historical sites, whose verticality created the effect of gazing upward to the stars, the theatrical space became one with the Heavens.

Buoyed by this spirit of celestial ascension, of openness vis-à-vis young theatre artists, Vilar and his team invited the Living Theatre in December 1967. The Living Theatre's aesthetic broke with Vilar's vision of a minimalist, text-centered approach. It also differed from the Baroque experimentations of Antoine Bourseiller who had inaugurated the Carmes Cloister in its role as theatre in 1967. Bourseiller was due to return to the Carmes in 1968 with Bernard Giquel's *America Hurrah* and *Crénom*, an adaptation based on the work and correspondence of Charles Baudelaire. Following the events of May and strikes by sector workers of the performing arts, Vilar and his team made the decision at the beginning of June to maintain the Festival but with a lineup dominated by international companies (whose rehearsals had not been impeded by the political turbulence). Following this shift, the Living Theatre were re-located to the Carmes Cloister. The latter then became a locus of revolt.

3.2. Revolutionary Theatre

In June 1968, Julian Beck, echoing Vilar's definition of utopian theatre, presented his theatre as "a dancing place of the people":

[T]his work of the world is the only work of the theatre:
because the theatre is principally the dancing place of the people
and therefore the dancing place of the gods who dance in ecstasy only amid the people
And therefore we aim this theatre at God
and the people
who are the destination of the most holy
holy holy revolution⁴³.

This dance was inspired by the Dionysian impulse described by Nietzsche as a «bustle of [...] transforming figures» which stimulates different states, from

⁴² M. Clavel, *Deux Sétois sans un sou. A l'heure du premier festival*, in Jean Vilar, dir. J. Téphany, L'Herne, Paris 1995, pp. 34-36, cited on p. 36. Trans. L. Cox.

⁴³ J. Beck, *The Life of the Theatre*, City Lights, San Francisco 1972, p. 56. Trans. L. Cox.

«pain» to «the joy in existence»⁴⁴. Painful, cathartic trance, which would pave the way for an unmitigated communion of the senses and individuals as One, reflects the Living Theatre's approach. The troupe aspired to a free form of theatre that would emancipate participants from their individual trauma to live out an ecstatic experience. Whereas the protagonist of *Chronique Romanesque* works to create a theatre that «did not claim to be through-and-through revolutionary or protest-based», the founders of the Living Theatre dreamt of a revolutionary theatre from formal and political points of view. In *Notes towards a Statement on Anarchism and Theatre*, written in Avignon on June 7, 1968, Beck declared: «[t]he purpose of the theatre is to serve the needs of the people. [...] The people need revolution, to change the world, life itself»⁴⁵. Through syllogism, we may conclude that the aim of theatre is revolution. When Beck wrote these lines, his convictions had been reinforced by the events of the month of May in France, in which he saw revolutionary potential against the powers in place. Although the company arrived in Avignon on the 13th May (that is, two months before what was planned initially), the founders joined their friend Jean-Jacques Lebel in the Odeon theatre in Paris, which was the heart of cultural protest of May 1968, where Beck spoke: «[w]hat is happening here is the most beautiful thing I have seen in theatre». He continued: «for twenty-five years, we have been calling for revolution; and we think that we would have the proof of the success of our work at the moment when revolution begins [and] it seems to me that these past few days, we have been witnessing the start of revolution»⁴⁶. The seizing of the Odeon and the May protests offered to the Living Theatre, therefore, the revolutionary context necessary to make theatrical utopia a reality. It was the materialization of revolution in Paris that allowed the troupe to imagine the Carmes Cloister as the cradle for politically engaged theatre: from the Odeon auditorium, the troupe would dream of reaching their artistic and political objectives; these seemed within the realm of possibility of coming true.

The Living Theatre, unlike many of their French counterparts, did not go on strike. Not striking was their way of supporting the movement as Beck laid out in a call to Paul Puaux, Vilar's long-time administrator. Several of Vilar's contemporaries and sympathizers, such as Melly Puaux, Sonia Debeauvais, Lucien Attoun among others, pointed out the paradox of the troupe's position: it was incongruous for them for the Living Theatre to maintain their participation in the Avignon Festival and to be paid for it all the while insisting that their partic-

⁴⁴ Ivi, p. 60. Trans. L. Cox.

⁴⁵ J. Beck, *Notes towards a Statement on Anarchism and Theatre* (June 7, 1968), in ivi, p. 55. Trans. L. Cox.

⁴⁶ Beck, *Déclaration, Odéon 68* cit., p. 161. Trans. L. Cox.

ipation was the proof of their revolutionary engagement against the institution⁴⁷. As we shall see, Beck himself evoked this perceived paradox in his speech at the Odeon. He explained that the members of the troupe, just like Jean-Louis Barrault (the Odeon's artistic director), were “slaves of the State” that feeds them⁴⁸. The ambiguity of the Living Theatre's utopia lay in the need to survive in a society ruled by money. Total escape from money's reign was not feasible. Although the sympathizers of the Festival judged the troupe's position as ambivalent, others on the left considered their violent, non-anarchist stance to be naïve. In his speech at the Odeon, Beck also exclaimed:

I would like to utter a word that I haven't heard since my arrival in Paris: and that is the search for non-violent means to revolution. We must look to change the world without using the forms and ends of civilization that we want to destroy. Society is founded on violence, tends toward violence, and we need to change that. Without using violence⁴⁹.

For their friend, Jean-Jacques Lebel, who instigated the speeches in the Odeon along with Paul Virilio: «their non-violent, Gandhi stance was ridiculous, completely ridiculous»⁵⁰. During an interview with me, Lebel recalled the vision of revolutionary theatre of those whom he called his “brothers and sisters”:

It was a little naïve as positions went, “revolutionary theatre”: the theatre can't be revolutionary, painting can't be revolutionary, music can't be revolutionary. Theatre is simply theatre. Theatre can foster budding revolutions, reflections, thoughts, of social critique. [But] theatre is first and foremost spectacle and, by definition, it cannot be revolutionary because it is spectacle⁵¹.

Lebel, a close friend of the Living Theatre, betrays a degree of skepticism towards the troupe's unapologetically utopian enterprise. Their belief in the mutually reinforcing links between theatre and revolution, of revolution engendering more revolution (according to Beck, revolutionary theatre depends on a wider revolution), through non-violent means, such as to be found in theatre, had a performative dimension to it in the case of *Paradise Now*.

The Living Theatre emerged from the anti-militarist anarchist movement that developed in the United States after World War II. The troupe aspired to

⁴⁷ See Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre* cit., pp. 62, 89. Trans. L. Cox.

⁴⁸ See Beck, *Déclaration, Odéon 68* cit., p. 163. Trans. L. Cox.

⁴⁹ Ivi, pp. 162-163. Trans. L. Cox.

⁵⁰ J.-J. Lebel, cited in Jouve, *Avignon 1968 & le Living Theatre* cit., p. 108. Trans. L. Cox.

⁵¹ *Ibid.* Trans. L. Cox.

change society by deconstructing existing structures in order to reinvent new social and artistic forms. Vilar, by contrast, did not seek to transform society entirely, but rather to make it more equitable – most notably by opening the doors of theatrical venues to a broader public.

What Vilar may have perceived as the Living Theatre's radicalism, and what the Living may have regarded as Vilar's lack of ambition, led to a series of misunderstandings. These, combined with political tensions and structural ambiguities, turned the 1968 Festival d'Avignon into the stage for what has often been described as a failed revolution.

Paolo Puppa*

Gesti alternativi nella Biennale veneziana a cavallo del 1968

Nella successione dei vari direttori della Biennale¹, nel mutarsi di organismi, funzioni, statuti, dagli iniziali compiti di coordinamento di Renato Simoni a partire dal 1934 o di Adolfo Zajotti dal 1950, su su sino alle scelte esterofile di Lluís Pascal nel 1995, di Peter Sellars nel 2003, di Alex Rigola nel 2016, o quelle più radicali e innovative dall'anno dirompente e autoreferente di Carmelo Bene nel 1989, che seguiva quella di Franco Quadri dal 1985, e poi di Romeo Castellucci nel 2005, di Antonio Latella nel 2020, e Ricci e Forte dal 2021 a oggi, non vanno tralasciati Maurizio Scaparro nella sua prima direzione tra il 1979 e il 1982, e prima ancora Wladimiro Dorigo dal 1963 al 1972 e Luca Ronconi dal 1974 al 1976. Scaparro esalta la corrispondenza tra città e scena, nel senso che Venezia è teatro e viceversa in un'ottica decisamente ludica. Innanzitutto, la dimensione estetica urbana, la presenza debordante, onirica, della bellezza, nella contiguità miracolosa di pietre e di acqua, mentre gli spazi si susseguono nell'alternanza di chiusure e di aperture, in un ritmo rapinoso. L'annosa povertà di appositi contenitori si rovescia in ricchezza. Non si mettono in discussione i contenitori ufficiali, si punta solo a integrarli con spazi aggiunti. Questo nella memoria e in omaggio alla nascita della stessa Biennale teatro, inaugurata nel 1934. In quell'anno decollava l'esperienza proprio dei grandi spettacoli *en plein air*, con due eventi clamorosi per l'epoca. Il primo, nel piccolo cortile dietro al teatro Goldoni, vede l'allestimento della goldoniana *La bottega del caffè*, in cui a sostenere il ruolo del pettegolo Don Marzio viene chiamato da Napoli un personaggio mal visto dal regime, e grande commediografo dialettale, Raffaele Viviani. Subito dopo, a San Trovaso, affidata a un prestigioso architetto locale, Duilio Torres, la gestione scenografica del campo, un regista ebreo famoso nel mondo, Max Reinhardt,

* Università Ca' Foscari Venezia.

¹ Su una storia della Biennale teatro, almeno a tutto il secolo breve, cfr. L. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995*, Marsilio, Venezia 1999.

allestisce, con Memo Benassi nei panni del protagonista, *Il Mercante di Venezia*, dove Shylock diviene una figura in qualche modo positiva. Il celebre monologo in cui costui confronta se stesso con i cristiani per concludere che corpo e anima di tutti presentano i medesimi bisogni, strappa applausi a scena aperta a un *parterre de rois* che riunisce tutta l'*intelligenza* veneziana mescolata alle autorità politiche nazionali del fascismo, compreso il principe Umberto. E nel giro di soli quattro anni arriveranno le leggi razziali! Una simile scelta, che coniuga la spettacolarità all'aperto con la dimensione mondana-internazionale, funziona in un certo senso da alibi e da panacea. Se d'inverno nel versante del teatro cittadino prevale una desolata Quaresima, nei mesi estivi ecco lustrini e *paillettes* di produzioni rutilanti con firme altisonanti. Da qui, l'idea brillante lanciata nel 1980 appunto da Maurizio Scaparro, che introduce il Carnevale del teatro, poetica centrata sull'idea e sulla pratica della festa. E di nuovo allora l'invasione dei campi, individuando una rete allargata che collega i palcoscenici effettivi a luoghi che paiono fondali propizi e quinte abbaglianti. E non solo titoli goldoniani o classici, ma pure eventi quali la *performance*, la danza, la pantomima, la sarabanda circense.

In precedenza, dal 1963 al 1972 con Wladimiro Dorigo, e dal 1974 al 1976 con Luca Ronconi, diverso l'orizzonte. Il primo inserisce in particolare il teatro di animazione che fermenta da poco nelle scuole, e di cui la Biennale registra l'importanza innovativa in quanto osservatorio didattico, antitetico al consumo distratto. Da qui, pure gli incontri nella saletta dell'Avogaria a smontare criticamente gli spettacoli. Il secondo apre invece la strada a disimmetrie, ribaltamenti, provocazioni, alla ricerca non tanto di nuovi spazi ma anche di modalità percettive diverse da parte del pubblico. Entrambi spingono sulla sperimentazione, sia pure con modalità diverse ed è con Dorigo, tra l'altro, che debutta acquistando visibilità con *Ferai* nel 1969 Eugenio Barba. Ebbene, due spettacoli, pur nella varietà delle offerte, possono rappresentare in trasparenza le strategie culturali delle due direzioni. Ecco allora *Un paese*, evento inaugurale del XXVII Festival della Biennale nel 1968 nella sezione teatro ragazzi. Il copione si articola in 42 stazioni. Più o meno lunghe didascalie accompagnano le postazioni dei vari cartelloni colle immagini relative al territorio protagonista. Ora in terza persona, ora monologanti, ora dialogiche e a più voci, il montaggio, mentre il pubblico si fa itinerante da una *mansion* alla successiva, a volte coinvolto a leggere la propria parte. La ricezione modulata nel ricordo delle Sacre Rappresentazioni, ma documentaria sul proprio centro abitato, allo stesso tempo sembra agganciarsi alle tecniche *in auge* alla fine degli anni Sessanta, di impronta americana, alla Bread & Puppet, attivo dal 1963 e fondato da Peter Schumann, poi rilanciata nell'*Orlando furioso* di Ronconi e Sanguineti, sulle piazze d'Europa a partire dal 1969. Ma qui si evita accuratamente la simultaneità delle sequenze, a favore

viceversa di una diacronia rigorosa del percorso, un po' come nelle *Baccanti*, sempre di Ronconi, dove Marisa Fabbri nell'Istituto Magnolfi di Prato nel 1978 coinvolgerà gli spettatori lungo il percorso. Il testo esce dalle scelte dei bambini di una quinta elementare tutta maschile, in una piccola frazione di provincia, Beinasco, alle porte di Torino. Li guida il maestro, Remo Rostagno. I piccoli, che terminano un ciclo di scuola e di vita, alla fine dell'anno scolastico 1967-1968, sono esattamente trentuno, e provengono da altre regioni, oltre al Piemonte, ovvero Puglia, Calabria, Abruzzi, Veneto ed Emilia, per un'immigrazione a quel tempo ancora interna. Spettacolo di addio dunque al loro maestro, che se non li segue alle medie, in compenso sa che probabilmente «daranno del filo da torcere ai professori»².

Durante la preparazione dei materiali per lo spettacolo, i libri non vengono esclusi, anzi si mostra a un certo punto la biblioteca dove il prestito vale quindici giorni³. Tra i vari strumenti bibliografici, si attraversa pure *Il consenziente e dissenziente* di Brecht, per arrivare alla fine a un testo interamente scritto e realizzato dai piccoli studenti⁴. Le parole appartengono perfettamente a quell'età determinata, a quella precisa situazione culturale, in un misto di ingenuità e di malizia⁵. Gianni Rodari nella prefazione al volumetto ricavato dall'esperienza, definisce il tutto «studio dell'ambiente»⁶. Si abbattano le pareti della scuola, sentita dai piccoli protagonisti come una prigione. Si avvertono da lontano echi delle teorie dirompenti dell'austriaco Ivan Illich⁷ e allo stesso tempo si risponde in termini più miti a *Lettera a una professoressa* della piccola comunità di Barbiana diretta da Don Milani dell'anno prima. L'operazione costituisce in effetti una mediazione riformistica rispetto alle poetiche pedagogiche di più avanzata radicalità del geniale e controverso prete, ebreo convertito⁸. L'avventura trova

² Cfr. S. Liberovici e R. Rostagno, *Un paese: esperienze di drammaturgia infantile*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 159.

³ Ivi, p. 79.

⁴ Ivi, p. 7.

⁵ «gioielli di arguzia», annota l'Ispectore scolastico nella relazione che chiude il libro. Ivi, p. 165.

⁶ Cfr. G. Rodari, *Scuola, teatro e società*, ivi, p. VIII. E aggiunge con efficacia che la macchina fotografica, acquistata dalla classe in stretta economia piemontese, con scatti in bianco e nero non avendo soldi per quelli a colore. Ivi, p. 17 e p. 150, permette una «penetrazione attiva nel reale», ivi, p. VIII. Ognuno dei bambini ha il permesso di dodici scatti. Da notare che alla fine dell'ultima stazione il volume riporta accuratamente il bilancio dell'iniziativa, coi costi e i contributi relativi.

⁷ Cfr. I. Illich, *Deschooling society*, Harper & Row, New York 1971, la cui traduzione italiana, *Descolarizzare la società*, esce l'anno dopo presso Mondadori.

⁸ Su questo personaggio, tanto centrale nel dibattito sulla scuola nel 1968, cfr. almeno G. Pecorini, *Don Milani! Chi era costui?*, Baldini & Castoldi, Milano 1998. In particolare, E. Affinati, *L'uomo del futuro. Sulle strade di Don Lorenzo Milani*, Mondadori, Milano 2016. Ma adesso, utiliz-

nondimeno il suo senso nel venire presentato a Beinasco, davanti ai genitori stessi, come avviene in una delle cinque repliche, più che nella vetrina veneziana, o a Torino, davanti a una platea di educatori⁹. Senso, specie nel dibattito finale, avviato da domande scritte su bigliettini passati dai bambini agli spettatori, bonariamente smascherati nelle loro ipocrisie dai piccoli protagonisti. Vi si coglie fino in fondo come non si tratti di un saggio finale agiografico verso la scuola, ma al contrario di una liberazione dalla stessa, con i bambini resi autonomi e osservatori critici delle contraddizioni e delle paure degli adulti, cui tengono testa con leggerezza e freschezza, come tutti gli osservatori e i recensori notano. Ad esempio, Massimo Dursi ammette con ironia: «I risultati sono tali che la nostra maledetta diffidenza professionale trasuda dubbi»¹⁰. La Presidente della Commissione esaminatrice che li ha tutti promossi al prosieguo nella scuola media dichiara di non aver mai trovato scolari tanto preparati, anche in questo aspetto quasi una palinodia rispetto agli allievi pastorelli e contadini di Don Milani, regolarmente bocciati agli esami di Stato. *Il mondo salvato dai ragazzini*, insomma, parafrasando il libro poetico di Elsa Morante, datato 1968. Nella *Lettera all'Editore*, i due firmatari del volumetto citano tra le fonti ideali del loro operare uno scritto maturato nei lontani 1927-1928 nella Germania di Weimar, vale a dire il *Programma per un teatro proletario di bambini* di Walter Benjamin¹¹, coi minori che istruiscono gli educatori, in una *inversio ordinis* di sapore carnevalesco¹². Tanto più che con enfasi ideologica, Liberovici e Rostagno invitano a rifiutare quel teatro «museo della cultura delle classi egemoni»¹³, magari come tempio, mentre il teatro stesso dovrebbe tornare ad essere «mezzo che può contribuire alla liberazione delle masse»¹⁴. Del resto, l'anno in questione vede simili impennate, se consideriamo che nel medesimo mese dello spettacolo esce sul numero di ottobre di «Sipario» un Manifesto di studenti, operai intellettuali che chiedono il boicottaggio della Biennale, in quanto «strumento borghese per [...] razzismo e sottosviluppo culturale, attraverso la mercificazione delle idee», nonché «concezione imperialistica della cultura intesa come estremo baluardo

zabile la raccolta dei suoi scritti in L. Milani, *Tutte le opere*, edizione diretta da A. Melloni, a cura di F. Ruozzi *et al.*, II voll., Mondadori, Milano 2017.

⁹ «l'unico luogo legittimo della sua rappresentazione è Beinasco», *ivi*, p. x.

¹⁰ «Il Resto del Carlino», 7 ottobre 1968. E, poco oltre, esalta la «efficacia didattica, quella efficacia temuta e osteggiata dai parrucconi delle nostre scuole». A sua volta Arturo Lazzari, «L'Unità», 6 ottobre 1968, a proposito del punto di vista esibito dai bambini osservatori del loro mondo, lo definisce «giudizio divertente, ironico, poetico».

¹¹ W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, in «Quaderni Piacentini», 1969, 38, pp. 147-155, traduzione e nota di E. Fachinelli.

¹² *Ivi*, p. 4.

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*

del suo principio autoritario», perché ancora «impedisce la reale comunicazione tra gli individui» e «contrasta l'impulso delle forze rivoluzionarie»¹⁵. Eppure, al di là di proclami tanto pretenziosi siamo di fronte alla tranquilla bonarietà di gesti in apparenza delicati.

Quanto alla genesi dell'operazione, si parte dalle foto scattate su Beinasco, poi selezionate e appese su tabelloni di cartone, incluse le relative didascalie, e disposte nel percorso progressivo. Prove fatte a scuola, non nello spazio dove debuttano, a Venezia il 5 ottobre del 1968, nella sala degli specchi a Ca' Giustinian a San Marco, inaugurando la breve sezione (sei spettacoli) del teatro ragazzi. Si assegnano i ruoli, ovvero si distribuiscono i contributi verbali, tendenzialmente agli stessi autori, e sarà la bacchetta, una lunga canna, di volta in volta a passare da un bambino al successivo. E il *foto-spettacolo a staffetta*, come ribadisce con orgoglio il libro, risulta «pensato fatto scritto e detto» dai bambini¹⁶. Vari i materiali, tra cartoline, biglietti, aggiunti alle foto. Alcuni temi vengono sottolineati, come la spazzatura per strada, la povertà delle famiglie prive di lavoro in antitesi ai pochi ricchi arroganti, vedi una cugina indisponente, o gli indigenti magari anche malati¹⁷, differenze di classe confermate pure nei vari addobbi cimiteriali, tombe lussuose o anonime. Emerge da tutto ciò la realtà del paese con dodicimila abitanti e «industrie metalmeccaniche plastica accessori auto»¹⁸. Da qui, una certa propensione per qualche retorica agreste. Non appena infatti accennano al loro futuro, preferiscono i lavori nei campi all'aria aperta (come del resto la voglia di fare scuola seduti sull'erba¹⁹), rispetto alla chiusura della fabbrica. Perché circola dappertutto una vocazione anti-operaista, contro lo sfruttamento dei padri che rientrano a casa esausti e intrattabili²⁰, quando non obbligati a turni notturni. Alienati, dal momento che lo fanno solo per procurarsi il cibo²¹, oltre che impegnati in mansioni pericolose, col rischio di incidenti. E spunta ogni tanto la memoria²², recuperata alla Torino "rossa" degli anni Venti. E ancora

¹⁵ Cfr. «Sipario», 1968, 270, p. 13.

¹⁶ Liberovici e R. Rostagno, *Un paese: esperienze di drammaturgia infantile* cit., p. 31. E nel dibattito registrato nella scuola di Beinasco, uno di loro rivendica fiero: «qui le parole sono nostre, è tutto nostro». Ivi, p. 149.

¹⁷ Ivi, p. 99. Ma si aggiunge, con un sovraccarico ironico che «Si può anche essere poveri di idee oppure ricchi di qualche cos'altro molto più importante dei soldi». Ivi, p. 100.

¹⁸ Ivi, p. 39.

¹⁹ Ivi, p. 85.

²⁰ Nel dibattito effettuato sempre nella scuola di Beinasco: «mio padre non è mai a casa, almeno quasi mai, e quando è a casa ha quasi sempre il nervoso e quindi non si può dire niente». Ivi, p. 148. Incombe persino una qualche ansia per la presenza di rivoltelle, tenute sottochiave, per sicurezza. Ivi, p. 66.

²¹ Si arriva a battute come «Le fabbriche sono dei bunker tedeschi specie di cimiteri». Ivi, p. 60.

²² Ivi, p. 62.

l'opposizione di *gender*, richiamata dall'abbigliamento, le insofferenze verso le bambine superbe per i voti alti, le malizie sugli innamorati appartati, le tenerezze sulle nonne e gli anziani, le risse in casa coi fratelli, i pianti andando in colonia, le osservazioni acute sui gesti comunicativi, la descrizione dei giochi, tra cui le bocce associate alle bombe tedesche, le giostre, lo sguardo divertito sugli animali, a partire dai gatti pigri. E poi la Piazza, i problemi dei parcheggi, le Chiese col divieto di incinerazione, il Castello antico colla sua storia di contadini vessati dai nobili, i sogni più angosciosi, confessioni di paure riposte, i giornali che girano in casa, i partiti colle sezioni, in particolare quelli di sinistra, la scuola. Quindi i negozi, le tv con la pubblicità su *Carosello* e la sua influenza sulla vita quotidiana e sulle scelte nei mercati, contro cui si scaglia la voce del narratore guida e cicerone²³. La democrazia si realizza per fortuna in natura, in quanto muoiono tutti, anche i padroni. Ma si puntualizza che è meglio morire da vecchi che da giovani. L'aspetto anti-autoritario dell'operazione pare rifarsi in modo discreto a *Zéro de conduite* di Jean Vigo del 1933 così come a sfumature foucaultiane²⁴, esplose poi in *Surveiller et punir* del 1975. Si torna spesso in effetti sul motivo del divieto a scattare foto, da parte delle istituzioni, dai carabinieri in caserma ai sorveglianti delle fabbriche, al cimitero. In compenso, via libera al Municipio, dove cercano certificati di nascita e di morte, poi appesi al grande pupazzo di carta. Quest'ultimo esibisce qualche sintonia con gli spettacoli coevi di Dario Fo, in rottura coi circuiti "borghesi" e in giro con i collettivi Nuova Scena e poi La Comune, così come in anticipo sullo Scabia di *Marco cavallo* del 1973, nell'invenzione di un oggetto comune, contenitore per l'immaginario del gruppo. E stavolta si possono dunque scattare foto in quanto uno dei bambini è figlio di un assessore. Del resto, ci sono anche i vanitosi che pretendono di essere fotografati, in contrasto con i solitari che se ne stanno per i fatti loro. Un dettaglio non irrilevante, l'uso del passato remoto nelle narrazioni, che trasuda assimilazione scolastica della lingua, residuo autoritario in un insegnamento che si vuole libertario. Nel frattempo, alcune delle recensioni ribadiscono la differenza tra questa azione e il teatro²⁵, anche se si riconosce ai piccoli interpreti-autori la capacità

²³ «Secondo me il mercato è una riunione di rivenditori imbroglioni che sperano di far soldi ingannando la gente». Ivi, p. 97.

²⁴ In particolare, la demonizzazione dell'Istituzione nei suoi vari aspetti: «La scuola la fabbrica il cimitero il campo di gioco tanti campi di concentramento». Ivi, p. 83. Più avanti, verso il congedo si sentenzia che nel paese in espansione, ma non nelle idee, «a scuola c'è il maestro e i bambini che ubbidiscono». Ivi, p. 102. E nel dibattito successivo a proposito del sistema vecchio: «il maestro detta legge con il mitra spianato». Ivi, p. 133.

²⁵ Paolo Emilio Chiesa, «La Nazione», 13 ottobre 1968, nota la distanza dal modello fiabesco del restante cartellone del teatro ragazzi, «l'unico, in pratica, che abbia avuto un carattere socio-logico». E Raul Radice, «Corriere della sera», 9 ottobre 1968, accentua la separazione del genere,

di apparire «assai più spontanei e vivi e veri dei birignai ragazzini “professionisti” della nostra Tv»²⁶. Senza dubbio, l'esperienza didattica all'inizio, che coinvolge nel tempo pomeridiano dei doposcuola per almeno tre mesi allievi e maestro, «lezione di serietà, al limite di una contestazione ordinata e al tempo stesso meditata»²⁷, non era necessariamente destinata a diventare performance teatrale. E nondimeno diviene «opera di poesia»²⁸.

Tre anni dopo lo schema si ripropone con il *Piccolo Principe*²⁹, ospitato nella rubrica televisiva *Scuola aperta*, e inserito quale documentazione nel Festival del Teatro dei ragazzi alla Biennale del 1972. Ecco di nuovo il maestro Remo Rostagno assieme, questa volta, alla sua collega e compagna Bruna Pellegrini, a coordinare e dirigere la riscrittura di nuovi bambini dell'ultimo anno delle elementari. Qui, i sei pianeti del viaggio al centro del celebre romanzo di Saint Exupéry, datato 1943, ossia il dovere, il dubbio, il vizio, la ricchezza, la vanità, il potere vengono riempiti di contenuti socialmente pregnanti. E sono così messi a fuoco il disagio e la desolazione di una periferia cittadina abbandonata da Dio e dagli uomini, prostitute comprese. Spettacolo per famiglie, in cui sono però i figli a educare i genitori, con un rovesciamento prospettico ereditato dalla *Madre* di Gorki, nel riadattamento brechtiano. Se i temi ripropongono la sporcizia per strada, l'invito alla trasparenza rivolto all'Amministrazione³⁰, l'insofferenza verso la burocrazia espressa nella distruzione finale del medesimo fantoccio prelevato a *Un paese*, le didascalie in compenso ora si fanno più aggressive, con giochi di parole dal più esplicito taglio ideologico. Ad esempio, MSI, acronimo del partito di estrema destra, diviene Maiali sociali italiani. Ma è lo sguardo adesso che si è fatto straniato, più giudicante e appunto brechtiano. Nell'orizzonte di Dorigo, dunque, questa sperimentazione centrata sul pedagogico, sembra favorire l'occhio diverso espresso dalla foto, con la piena fiducia nel recupero dello spettatore. Perché i suoi vizi, le sue piccolezze appartengono a tutti, si tratta solo di riattivarne l'intelligenza critica alla lettera. E questo bambino non è quello crudele di Freud, il bambino che se potesse ammazzerebbe i genitori.

valutando il tutto «totalmente diverso, estraneo all'idea di teatro vero e proprio», nel timore che «l'esperimento sia assunto a spettacolo teatrale».

²⁶ Cfr. E. d'Alessandro, «L'Italia», 9 ottobre 1968.

²⁷ Cfr. N. De Csillaghy, «La Voce repubblicana», 8 ottobre 1968.

²⁸ Cfr. M. Signorelli, «Schedario», marzo-aprile 1969. Anche Eleonora Bertolotto, «Gazzetta del Popolo», 11 ottobre 1968, rileva come questo materiale di psicologia infantile si sia trasformato in «pura poesia».

²⁹ Su questo copione e sul lavoro di Remo Rostagno, cfr. P. Puppa, *Il piccolo Principe in periferia, ovvero il fiore nell'occhio*, in R. Rostagno e B. Pellegrini, *Un teatro-scuola di quartiere. Esperienza di animazione teatrale tra i ragazzi*, Marsilio, Venezia 1975, pp. 103-126.

³⁰ Sotto la foto del Municipio «aprite meglio quelle porte!». Ivi, p. 42, e sotto UPIM «Unione per imbrogliare meglio». Ivi, p. 53.

No, è quello simpatetico, che rimanda a Rousseau, alla tradizione francese da Jacques Copeau a Léon Chancerel che apre all'animazione, magari al Pascoli del *Fanciullino*.

Diverso il successivo evento, di sei anni dopo. Siamo adesso entrati nella gestione di Luca Ronconi, aperta dalle polemiche scatenate dal Patriarca Luciani nel novembre del 1974 contro i nudi esibiti negli *Autosacramentales* di Calderón de la Barca nello spettacolo brasiliano diretto dal regista argentino Victor García³¹. Le utopie palinogenetiche del 1968 producono qualche eccesso, nell'intento ambizioso di accostare avanguardie estetiche a avanguardie di classe, come è il caso di *Cassio governa a Cipro*³², strampalato riadattamento dell'*Otello* firmato da Giorgio Manganelli³³. Il debutto avviene il 5 novembre del 1974 al Petrolchimico di Marghera per un pubblico di addetti mescolati alla mano d'opera locale, con una sola replica. Il tutto, il 7 e l'8, si sposta ai Cantieri navali della Giudecca, sempre nell'ossessione del decentramento, e il 9 al Tendone di Piazza Candiani di Mestre. L'offerta disorienta, com'era prevedibile, gli operai, per lo più indifferenti alla proposta. Si tracciano, ai bordi di questa produzione, impietosi confronti con la Comune di Fo, con i circoli collettivi di contro informazione tramite gli spettacoli volanti, più che quelli della solitaria epicità lirica di *Mistero Buffo* del 1969. Eppure, medesima è la scansione del progetto, promozione nel quotidiano dei lavoratori, prima, e serrato dibattito dopo lo spettacolo. Ma l'architettura complessiva di uno scrittore incline a una violenta disforia, a un nichilismo distruttivo, si presta male a destinatari tanto inusitati³⁴.

Per certi versi, il detto testo rientra nelle poetiche e pratiche contemporanee per la esplicita propensione verso un superamento deciso delle coordinate conservative del sistema vecchio. Qui si va facendo strada per certi aspetti il

³¹ Cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995* cit., p. 110.

³² Cfr. G. Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, in Id., *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Bompiani, Milano 2008 [1977].

³³ Su questo singolare, raffinato scrittore, scontroso nella propria indipendenza, critico col gusto estenuato del paradosso e dell'elzeviro graffiante, traduttore, solo in parte ascrivibile al versante delle neoavanguardie, incline al manierismo, appassionato di secentismo e di elisabettiani, cfr. almeno Id., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 194-196 e pp. 235-236. Quale avviamento alla lettura, utile A. Gialloretto e S. Juriššć, *Cento pezzi facili (?)*, *La scrittura iperbolica di Giorgio Manganelli*, in «Rivista di Studi Italiani», 2023, 1, pp. I-VI.

³⁴ Basti aprire *Hilarotragoedia* del 1964, col fulminante *incipit* centrato sulla pulsione dell'uomo, «la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva», cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 7. Così, nel copione inaugurato a Marghera alcune sentenze insistono sul basso corporale in cui Jago compendia il non senso dell'esistenza: «L'infimo, colui che sta sotto, vive, come i cani, in un mondo di giarrettiere, di mutande, di scarpe infangate, di peti, di orina di cavalli», in Id., *Cassio governa a Cipro* cit., p. 199.

*post-dramatic theatre*³⁵ uscito alla fine del secondo millennio, nel 1999, firmato da Hans-Thies Lehmann, dove per *post-dramatic* si intende proprio la disseminazione, la specificità scenica risolta in un concentrato interdisciplinare tra varie aree espressive. Per quanto attiene al testo scritto/messa in scena, cade l'obbligo della storia transitiva, il montaggio coerente con inizio, sviluppo e finale. Prevala al contrario il frammento, il non finito, il dettaglio, dilatando la grande ambiguità del segno e in particolare la libertà ricettiva nella risposta dello spettatore. Giorgio Manganelli ci offre uno *spin off* dell'originale shakespeariano, mescolando i tempi tra il prima e il dopo dell'evento luttuoso nella ruminazione sillogistica dal protagonista *raisonneur*, spostando nei suoi rallentamenti meta-teatrali le improvvise progressioni prolettiche e i vari, snervanti *flash back*. Così, nel detto copione, il *plot* viene collocato alle spalle, come *feed back* ormai sterile e disossato, dato quale scontata e scolastica conoscenza del lettore/spettatore, moltiplicando, tra gli altri ludismi/luddismi imposti al copione, *l'objet fétiche* del fazzoletto. Ovviamente, all'autore milanese interessa nella sua ambiguità e nella sua doppiezza di ferocia e di saggezza Jago, mentre lo lascia indifferente il Moro³⁶. Tant'è vero che ha buon gioco, dopo l'esito mediocre dello spettacolo a Venezia, nel mettere in luce l'orrore del linguaggio normale, a differenza di quello ai tempi del Bardo che rendeva compatibili metafore complesse e ricezione popolare. Perché oggi si parla il «linguaggio più misero, affranto, falso, ripetitivo, morto, neghittoso [...] inerte, indifferente alle esperienze, un linguaggio classificatorio, un gergo statale e con la tredicesima», per cui va bene Eduardo, non la sua scrittura³⁷. Non manca di conseguenza nel martellante, compulsivo scambio di soliloqui, una continua effervescenza di immagini sentenziose e fulminanti, alla ricerca di nuove metafore quasi a gara col modello elisabettiano. Se ne veda o se ne ascolti questa *pointe* riferita all'utero femminile, quasi gridato dal misogino Jago: «che m'interessa questo minuscolo orifizio di notte, questo zero segregato, questo gorgo distratto, ora che ho davanti a me l'abisso, lo scoscendimento regale, il nulla, in forma di femmina, sterile grandioso?»³⁸. O quest'altra asserzione, sempre riguardo alla figura femminile: «Le donne-fuori di casa-sono affreschi eleganti e taciturni, campanelli sfrenati in casa, in cucina gattacci, santocchie se gli va di insolentire, demòni se le offendi, furbe come prestigiatrici quando vanno al mercato, ma dentro al letto vendono a buon prezzo-si alzano

³⁵ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre* [1999], traduzione di K. Jürs-Munby, Routledge, London-New York 2006.

³⁶ Cfr. M. Sebastiana, *Otello e l'avanguardia*, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 42-45.

³⁷ Cfr. «L'Espresso», del 8 dicembre 1974.

³⁸ Cfr. Manganelli, *Cassio governa a Cipro* cit., p. 222.

a perder tempo, si coricano per una notte di lavoro»³⁹. Il consueto profluvio di perifrasi, nell'ingorgo di sinonimie⁴⁰, fra grappoli di lemmi aulici, cruschevoli⁴¹, tra *pastiche* e svuotamento delle tensioni tende alla forma sublimata e civilizzata della conversazione da tè delle cinque, costante in tutta la scrittura teatrale manganelliana⁴². In più nei suoi assoli, Jago non fa che constatare la sterilità della coppia, dunque priva di futuro. Su tutto, comunque, circola il suo sguardo onnivoro e febbrile, ora esaltato dalla propria dialettica ora compiaciuto nel degradarsi⁴³. Ovviamente, il finale viene smorzato, reso in modo quasi confuso, con Otello che si pugnala salutato dal gruppo, compreso Jago. Da sottolineare come le grandi tipologie del Bardo finiscano svuotate nella centrifugazione del rifacimento, in una drammaturgia che spesso preferisce nominare con le lettere dell'alfabeto i suoi malcapitati personaggi⁴⁴.

Nel *file* dello spettacolo stesso, male conservato per entropia tecnica lungo gli anni all'ASAC, Archivio storico della Biennale, e nondimeno messo generosamente a disposizione del sottoscritto, si nota quanto il testo originale di Manganelli risulti potato specie nelle lunghe e frequenti divagazioni del protagonista. Ma, certo, nel copione, si ritrova il tipico dualismo tra servo/padrone o giullare/tiranno della sua produzione complessiva⁴⁵. Intanto, le critiche alla messinscena veneziana mostrano per lo più di ignorare proprio la poetica drammaturgica di

³⁹ Ivi, p. 201.

⁴⁰ Ecco uno dei tanti vortici metaforici con cui Jago definisce Otello: «il Moro è l'animale che esce di notte dalla terra, un verme di membro, un rettile genitale, un ragno di abbracciamenti, un pipistrello di sperma che si incunea nelle caverne anonime dei corpi». Ivi, p. 224.

⁴¹ Si pensi a «affatturata» o a «aduggia». Ivi, pp. 196-197.

⁴² «Se io sono un ladro, io sono volgare, e non posso aspirar a quel tè delle cinque col governatore e la signora, in cui si parlerà di bambini e di pioggia e bel tempo». Ivi, p. 220. Del resto, anche *High Tea*, scritto nel 1974 per la radio, mai trasmesso per il trattamento disinvolto cui sottopone la religione cristiana, vede in un metafisico salotto Amleto e Ofelia, Edipo e Giocasta, Gesù e Maddalena, in una conversazione raggelante che incrocia Flaiano e Wilcock, in un laico sincretismo imperturbabile. Nello stesso anno, per la radio Carmelo Bene porta *In un luogo imprecisato*, incontro tra sagome incerte, dall'identità oscillante tra anonime creature e personaggi storici, tra Napoleone e Giulio Cesare, in cui analogamente ci si chiede «forse ti manca il tè, nevero?». Cfr. Manganelli, *Tragedie da leggere* cit., p. 107.

⁴³ «son un feto con i gradi di tenente, sono, scusatemi, proprio merda; ma perché non mi adatto ad essere merda, come fa la merda?». Cfr. Manganelli, *Cassio governa a Cipro* cit., p. 198.

⁴⁴ Così ad esempio nel mirabile *Funerale del padre*, edito nel 1971, e allestito l'anno dopo dal talentuoso regista partenopeo Gennaro Vitiello. Qui, nel dialogo funambolico tra A e B, dove Campanile si mescola al primo Fo, assistiamo nei cerimoniali del lutto a continui rovesciamenti di prospettiva e di giudizio sul morto, di volta in volta santo e perversito, in un accumulo esorbitante di definizioni da annuncio funebre e nell'esplosione di qualsivoglia orizzonte morale.

⁴⁵ Cfr. L. Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in Manganelli, *Tragedie da leggere* cit., p. XIX.

Manganelli, incline a detestare l'agonismo degli intrecci⁴⁶. Da qui, la vocazione seneciana⁴⁷ del suo teatro, rivolto agli occhi del lettore o al massimo destinato al circuito radiofonico⁴⁸. Ed è la forma intervista il genere più rappresentativo di questo bizzarro palcoscenico mentale, dove il monologo di un personaggio celebre strappato alla biblioteca o all'Olimpo di divinità diverse, dialoga in apparenza con il suo interlocutore, confinato in realtà nella sua egolatria, come le dodici *Interviste impossibili* stese tra il 1974 e il 1976.

Nello spettacolo in Biennale, i personaggi vengono asserragliati con i loro ingombranti costumi d'epoca nella piccola pedana, riempita da varie armi, stipata di attrezzerie e ciarpame scenico, quasi un deposito, e continuano a girare inquieti in questo spazio, decentrando in tal modo il *focus* dell'attenzione da parte dello spettatore. Bruno Cirino⁴⁹ però condivide il ruolo di Jago con Nicoletta Rizzo, lui assumendosi la funzione del regista filosofo, lei quella del ruolo dentro il *plot* antico⁵⁰. A sua volta, Otello viene esibito non nella neritudine tradizionale del volto, risultando come detto un ruolo minore⁵¹. La regia è di Gianni Serra, per la Cooperativa Teatro Oggi di Roma (sono gli anni delle cooperative), che viene dal mondo televisivo, al punto da progettare uno schermo che avrebbe voluto doppiare in un circuito interno, collocato in un'altra parte del padiglione, la *mise en scène*, purtroppo non attivata. Restano le luci fisse, un po' monotone. Alla fine, Cirino, forte dell'*appeal* televisivo di quel tempo con il suo *Diario di un maestro*, sceneggiato diretto da Vittorio De Seta, tratto da *Un anno a Pietralata* di Albino Bernardini, sull'abbandono scolastico nelle periferie romane (da qui

⁴⁶ Già nella personale *Introduzione* al copione, l'autore, presente ma senza partecipare al dibattito finale alla prima del 5 novembre, ribadisce la sua insofferenza nei confronti del teatro d'intrigo, d'azione, al punto che il suo Jago rappresenta «insieme il criminale e l'indagatore», finendo «amlettizzato», la storia divenendo «secondaria nei confronti di questa indagine che il criminale esegue su se medesimo». Cfr. *Fabbrica quartiere teatro: Otello a Marghera*, a cura di B. Bini, L. Mamprin e L. Perissinotto, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, p. 57. L'intervento ripropone analoghe poetiche già espresse nel 1967: «Non amo, diffido di, ho in uggia, in dispetto, detesto il teatro agonistacentrico, inventato per il grande attore, colui che strappa l'applauso a scena aperta». Cfr. Id., *Cerimonia e artificio*, in «Il Verrì», 1967, 25, ora in G. Manganelli, *Cerimonie e artifici*, a cura di L. Scarlini, Oedipus, Nocera Inferiore 2000, p. 35.

⁴⁷ Suggestione di Juan Rodolfo Wilcock, ripresa da Scarlini, in *Dialogo notturno* cit., p. xxxiv.

⁴⁸ «Mi irrita che a teatro ci siano attori e pubblico. Cominceremo, dunque, e per tempo a inchiodare porte e finestre». *Ibid.*

⁴⁹ Attore umile, per nulla mattatoriale e nel solco degli interpreti compagni alla Gian Maria Volonté, e nondimeno carismatico, destinato a una breve carriera per un infarto che lo stronca in macchina, a soli 44 anni, nel 1981.

⁵⁰ Così con allusioni a un'ambiguità di genere del personaggio intitola il suo pezzo Alberto Blandi su «La Stampa» del 8 novembre 1974, *Jago maschio e femmina*.

⁵¹ Non dimentichiamo però che nel 1973, allorché viene trasmesso alla radio il copione, regia di Carmelo Bene, il ruolo del Moro viene affidato allo stesso regista.

un collegamento indiretto col *Paese* di Rostagno) e trasmesso nel 1973, nonché esperto di spettacoli classici decentrati sempre a Roma, nei più lontani quartieri, chiama il pubblico al dibattito. Qui, alcuni dei presenti protestano perché non hanno capito niente, mentre altri ringraziano per il divertimento, anche per il fatto che «si segue l'azione contemporaneamente di tutti i personaggi»⁵². Tra le recensioni, c'è chi ne prende le distanze, come fa Bruno de Cesco che liquida il tutto come «dotta e gonfia rielaborazione»⁵³, mentre Arturo Lazzari infierisce con più sarcasmo: «operazione cerebrale» mostrando di non apprezzare le battute versate «in un territorio verbale non più conflittuale»⁵⁴. Quanto alla sala, Gian Antonio Cibotto sentenzia che i pochi operai «parevano degli ostaggi»⁵⁵. Non mancano manifestazioni ideologiche di rigetto, come in Giorgio Torelli che insorge contro la «Biennale marxista»⁵⁶, o segnali di disagio ricettivo come in Elio Pagliarani che si lamenta perché, se apprezza in complesso l'operazione a partire dal titolo *Jago come enigma*, protesta allo stesso tempo in quanto gli attori erano «più sentiti che visti»⁵⁷, per di più fatti muovere dalla regia a caso.

Proprio nel 1974 ricorrono mantra direttivi con parole d'ordine quali “classe operaia al centro”, e “spettatore attivo” che partecipa all'evento teatrale in qualche modo, o come co-autore o come protagonista in movimento dentro la

⁵² Cfr. Bini, Mamprin e Perissinotto (a cura di), *Fabbrica quartiere teatro: Otello a Marghera* cit., p. 67.

⁵³ Cfr. «L'Arena» del 7 novembre 1974. E Franco Quadri, a sua volta, liquida questo Otello «curioso ma non drammatico, che rischia di spegnersi in disquisizioni saggistiche da pagina scritta», in «Panorama», 21 novembre 1974.

⁵⁴ Cfr. «L'Unità» del 8 novembre 1974. Insomma, conclude, come «solo un pubblico intellettuale può essere toccato dall'abilità dialettica della discettazione portata agli estremi confini» di questo «prodotto di raffinata e ristretta letteratura».

⁵⁵ Cfr. «Il Gazzettino» del 7 novembre 1974. Il critico, che preferirebbe portare gli operai alla Fenice, nota altresì nelle baroccherie del copione tracce dannunziane. Da parte sua, con il consueto tono beffardo, davanti a Manganelli imposto agli operai, Alberto Arbasino rievoca il celebre motto di Maria Antonietta “dategli delle brioches”, in «Corriere della sera», 24 novembre 1974. Ancor più lapidario Roberto De Monticelli che quasi si accanisce su queste «chicche di sofisticata cantina romana distribuite sotto le strutture di un capannone industriale, là, verso le lagune acide di inquinamento, tra fumi delle ciminiere e flusso dei pendolari», in «Corriere della sera» del 9 novembre 1974. Infine, e sempre sul «Corriere della sera», 12 dicembre 1974 il grande studioso di Ruzante e di iconografia teatrale Ludovico Zorzi quasi insorge: «Un Othello sofisticato alla Petrolchimica, cioè nell'inferno di Portomarghera, è un atto di leggerezza politica da non ripetere, che accentua il muro di diffidenza tra intellettuali e classe operaia».

⁵⁶ Cfr. «Il Giornale» del 14 novembre 1974.

⁵⁷ Cfr. «Paese sera» del 7 novembre 1974. E aggiunge in un *climax* polemico che a suo parere l'opera di Manganelli risulta «scarsamente adatta non che a maestranze petrolchimiche, anche a tecnici e magari a ingegneri di Marghera». E nondimeno il copione si apre con una eloquente didascalia; «Scena notturna; luci periferiche; poco o nulla visibili delle figure che si agitano». Cfr. Manganelli, *Cassio governa a Cipro* cit., p. 195.

performance⁵⁸. Purtroppo, gli insegnanti e i lavoratori studenti delle Centocinquanta ore (aggiornamento culturale conquistato a prezzo di dure lotte dai metalmeccanici), contattati per essere coinvolti nel progetto iniziale, anche davanti a motivi che possono funzionare da volano dell'attenzione, da Otello il moro, a Otello geloso, a Otello e la musica⁵⁹, si sono sottratti con decisione all'iniziativa. I dirigenti sindacali consultati hanno motivato tale rifiuto per l'estemporaneità, l'episodicità della proposta⁶⁰, oltre che per la mancanza di strutture permanenti in grado di collegare Biennale e consigli di fabbrica, specie col mondo operaio e coll'associazionismo democratico di base, dall'Arci alle Acli. D'Altra parte, lo stesso Cirino, durante i dibattiti promozionali prima dello spettacolo, si dichiara «cosciente che questo spettacolo avrebbe provocato qui delle perplessità»⁶¹. Nelle interviste, lavoratori e lavoratrici affermano di non aver tempo la sera per andare a teatro, anche se glielo portano nel Capannone industriale, cioè nella sede stessa della fatica quotidiana. Qualcuno, dopo lo spettacolo, rimpiange un Otello, ambientato «nel sottoproletariato della Giudecca, dove i lavoratori stanno per essere sbattuti fuori dalle case», e questo mentre «il porto di Venezia sta per essere distrutto da alcune scelte precise dei petrolieri e dell'organizzazione padronale»⁶². A completare il quadro della frattura tra fabbrica e cultura teatrale, la minaccia di una bomba che impedisce le prove dello spettacolo aperte. E si tenga conto che nel 1974 Marghera costituisce un polo industriale di cinquantamila operai. Siamo ancora lontani dai futuri nuovi fenomeni come la connessione internet tra computer, cellulari, social, web, atti a stravolgere orizzonti di classe e modalità comunicative⁶³. Ma uno scrittore talentuoso e acuto come Giorgio Manganelli portato in fabbrica col suo intellettualistico *pastiche* meta teatrale rischia di spingere gli operai verso Pippo Baudo e il festival di Sanremo.

⁵⁸ Queste le parole del documento che presenta il progetto di Otello a Marghera relativo al coinvolgimento delle 150 ore sindacali tramite il Gruppo Scuola: «la trasformazione dello spettatore da fruitore passivo pagante, in fruitore attivo, protagonista e committente», ovvero passare da «far cultura per i lavoratori» a «far cultura coi lavoratori». Cfr. Bini, Mamprin e Perissinotto (a cura di), *Fabbrica quartiere teatro* cit., p. 9. E le parole nascono dal gruppo *agit-prop* che si mobilita per allertare gli abitanti della zona a promuovere lo spettacolo.

⁵⁹ Ivi, p. 25.

⁶⁰ Ma nel cartellone della Biennale 1974 Otello rientra in un progetto articolato, in quanto contemporanea a quello di Manganelli e nella Chiesa di San Lorenzo sconsacrata, dal 5 al 9 novembre, va in scena l'*Otello* di Memé Perlini, tutto giocato su immagini surreali, col moro nudo e tra le varie Desdemone anche una vecchia attrice romagnola. E salta il terzo in programma, sulla carta il più fedele al testo, colla regia dell'ungherese Miklos Jancsó.

⁶¹ Bini, Mamprin e Perissinotto (a cura di), *Fabbrica quartiere teatro* cit., p. 27.

⁶² Ivi, p. 69.

⁶³ Cfr. N. Postman, *Amusing Ourselves to Death: public discourse in the age of show business*, Methuen, York 1987 (trad. it., *Divertirsi da morire: il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, Marsilio, Venezia 2002).

In qualche modo la crisi della scena è anche la crisi dei luoghi teatrali e in Venezia questa carenza, assurda in una città che aveva inventato i teatri di pietra, arriva a livelli insostenibili. Eppure, un simile limite può rovesciarsi paradossalmente in un'opportunità. Nel secondo dopoguerra, nel 1947, quando il teatro Goldoni viene chiuso per un restauro durato sino al 1979 (!), si usava commentare il tutto con una mesta battuta: "il teatro a Venezia è ridotto al Ridotto!", cioè la piccola sala in calle Vallaresso, oggi accaparrato dalle grandi holding internazionali, e divenuto hotel pluristellato. La scomparsa progressiva dei contenitori in quanto edifici teatrali, doppiata del resto nel versante cinematografico. Ebbene, i due qui considerati eventi alternativi rispetto alla pratica teatrale, si ergono in un certo senso in una dimensione inappropriabile⁶⁴, il primo nel sincretismo tra pedagogia didattica e drammaturgia dal basso e di gruppo, il secondo nell'accostamento tra una meta-scrittura e un non pubblico occasionale. Entrambi forieri di indicazioni ancora non sviluppate.

⁶⁴ Inappropriabili come le performance sperimentali in grado di far cadere i confini disciplinari. Di mezzo tra loro l'Autunno caldo, l'antipsichiatria, la poesia sonora, il cinema-performance, il teatro come "tumore della società" e le lotte meridionaliste di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, gli scandali e le apoteosi di Carmelo Bene. Cfr. A. Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio, Venezia 2024.

Franco Perrelli*

Il Festuge dell'Odin Teatret: la festa-festival di una città

1. Uno dei momenti più citati e decisivi della *legenda aurea* dell'Odin Teatret è senz'altro il trasferimento a Holstebro in Danimarca, nel 1966, del nucleo di giovani attori (ancora sostanzialmente dilettanti), costituitosi due anni prima in Norvegia attorno all'emigrato salentino Eugenio Barba. A propiziarne il trapianto era stato il suggerimento di un'infermiera (che aveva assistito piuttosto casualmente a una replica del primo spettacolo del nascente Odin, *Ornitoflene*) a un sindaco-postino, il socialdemocratico Kaj K. Nielsen, intenzionato a mettere al centro della sua sonnacchiosa cittadina la cultura ai fini di un differente modello di sviluppo.

È noto che, almeno all'inizio, il trapianto del nucleo di attori stranieri nel nuovo humus abbastanza estraneo al teatro (tanto più a quello d'avanguardia), non fu privo di polemiche e difficoltà, ma già nei primi anni Settanta – in un'inchiesta sociologica di Ingvar Holm, Viveka Hagnell e Jane Rasch –, si parlava di Holstebro come di un realizzato «*kulturmodel*»: «In dieci anni, una cittadina di 21.000 abitanti (nel 1965) si era trasformata dall'originaria nullità in un incontestabile ambiente teatrale»¹, e l'Odin – segnatamente dopo l'affermazione internazionale di *Ferai* (1969) – appariva, per molti versi, il cuore pulsante di questa metamorfosi.

Il gruppo di Barba non solo aveva vinto la radicata ostilità al teatro e le chiusure sociali di quel territorio alieno, ma, con *Ferai*, l'aveva fatto con mezzi espressivi tutt'altro che accattivanti, con una forma scenica che sorprendentemente «aveva dato qualcosa di cui discutere soprattutto a spettatori profani»,

* Università di Bari.

¹ I. Holm og V. Hagnell, J. Rasch, *Kulturmodel Holstebro*, Rhodos, København 1977, p. 211, le traduzioni dal danese e dall'inglese sono a cura di chi scrive. Sul radicamento dell'Odin Teatret a Holstebro, cfr. pure AA.VV., *Vor by igår idag imorgen*, Odin Teatrets forlag, Holstebro 1989; F. Perrelli, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium: Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Edizioni di Pagina, Bari 2013.

costituendo in tal modo uno degli esiti più straordinari dell'esperimento tentato a Holstebro, tanto da far ritenere che «un'autentica cultura popolare non scaturisse dal consumismo, bensì dalla creatività»².

Già in questa valutazione sociologica, s'individua la vocazione dell'Odin a essere un elemento catalizzatore di dinamiche collettive. Del resto, nel 1974-1975 – proprio al fine di esorcizzare la «cristallizzazione d'una "cultura di gruppo"» –, Barba transiterà dalle forme del teatro da camera («*the closed room*») a quella che Erik Exe Christoffersen ha conseguentemente definito «*the open room*» ovvero verso la conquista degli spazi all'aperto, delle grandi piazze periferiche o urbane, e quindi alla pratica dei «baratti», che coinvolgeranno il Salento come l'Amazzonia, ma anche metropoli quali New York e Tokyo³.

È stato Franco Quadri a sottolineare un'altra caratteristica vocazione dell'Odin: quella di esprimersi in una sentita chiave *autobiografica*⁴, concentrandosi e riflettendo sulla propria ragion d'essere e genesi, sul senso stesso del proprio radicamento. Si tratta di un atteggiamento che, assieme all'approccio creativamente dilatato del baratto, non poteva non ricadere, a partire dal 1989, sulla stessa Holstebro nella forma di una individuata ampia manifestazione artistica cittadina con cadenza all'incirca triennale, coordinata dall'Odin in stretta collaborazione con le istituzioni locali: il Festuge, termine che si traduce la *settimana* (in realtà, si arriva anche a 9 giorni) *della festa*. Il Festuge, tra l'altro, sembra sigillare una specie di festa di nozze fra l'Odin e la città di Holstebro.

Non a caso, nel corso del Festuge del 2004, che coincideva con il quarantesimo anniversario della fondazione dell'Odin, nella sala consiliare del comune, si è celebrata una «cerimonia superflua» che sanciva quest'unione; un legame, che, a sua volta, per l'appunto «certificava la necessità di ciò ch'è superfluo», l'arte, il teatro:

Può un teatro sposare una città? – si chiedeva in quella occasione l'attore Tage Larsen – Solo se tutt'e due sono in cerca dell'identità propria. Cos'è il matrimonio se non l'incontro con un estraneo da cui ci si sente attratti? La gente si sposa perché le

² Holm, Hagnell og Rasch, *Kulturmodel Holstebro* cit., pp. 208. L'Odin peraltro non ha inciso su Holstebro, sin dal principio, solo con i suoi spettacoli; poco dopo il suo arrivo, aveva, infatti, inaugurato anche una fitta attività di seminari e di ospitalità che avrebbe diffuso nel giro di alcuni anni in quella provincia dello Jutland il lavoro e la pedagogia di personalità come Grotowski, Fo, Decroux, Lecoq, i Colombaioni, Marowitz, Krejca, Barrault, Ronconi ecc., per non parlare di una lunga teoria di maestri orientali (cfr. S. Dragone, *Le origini del seminario. Il teatro laboratorio come nuovo sistema di produzione*, in «Il Castello di Elsinore», 2022, 85, pp. 89 sgg.).

³ Cfr. E. Christoffersen, *The Actor's Way*, Routledge, London-New York 1993, pp. 61-62.

⁴ Cfr. F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, pp. 49-50.

manca qualcosa. Quando giungemmo a Holstebro non avevamo niente. Anche Holstebro avvertiva una mancanza. Sognava un'altra qualità della vita e voleva cambiare⁵.

Il primo Festuge dell'89 era nato in concomitanza con la celebrazione dei 25 anni di attività dell'Odin Teatret, trasformandosi in quello che Mirella Schino ha definito un «compleanno-festival»⁶. Il suo titolo *Noi li abbiamo accolti! (Vi modtog dem!)* alludeva – *autobiograficamente* – proprio all'antica unione della città con il gruppo, ma sviluppando l'intento di mostrare quanto la cultura danese nel complesso potesse aver recepito di positivo da fenomeni d'immigrazione. Il tema dell'accoglienza e dell'integrazione rimarrà più o meno fondante anche per le successive edizioni del Festuge – altre nove sino al 2017 (nel 2020, la manifestazione programmata non si terrà a causa della pandemia) –, che, tra l'altro, si staglieranno su uno sfondo storico-continentale tutt'altro che aperto nei confronti dei flussi migratori. Il 4 giugno 2011, Barba sottolineerà, sul «Dagbladet» locale, che «Holstebro è l'unica città d'Europa che abbia scelto un gruppo di stranieri» – l'Odin Teatret – «rendendoli rappresentanti culturali della comunità», confermandosi sempre attenta alle diversità, anche grazie al Festuge, «in un momento in cui ovunque in Europa l'accento cade sul nazionalismo e sul patriottismo»⁷.

2. Sul Festuge Eugenio Barba è stato comunque chiaro: «Non è un festival»⁸, affermando evidentemente che non si tratta di una rassegna di eventi artistici e spettacoli più o meno nuovi, ma in fondo non negando che possa essere un *diverso inedito tipo di festival*, di taglio, ci parrebbe, *roussoiano*, nel quale la *partecipazione sociale*, la *festa collettiva*, l'*autorappresentazione* prevalgono sulla mera esibizione, esattamente come negli spettacoli dell'Odin energia e presenza mirano a rigenerare la finzione. Non a caso, Erik Exe Christoffersen ha individuato nella struttura e realizzazione stesse del Festuge l'incrocio di tre principi *drammaturgici* (che, nel caso dell'Odin, rimandano poi immancabilmente a una *drammaturgia delle azioni* come montaggio): lo squilibrio, col «rischio concreto» di eventi imponderabili; il contrasto, soprattutto dei ritmi comunicativi; la continua mutazione contestuale delle metafore che caratterizzano i significati sociali⁹.

In effetti, il principio del Festuge è qualcosa di essenzialmente mobile, dialettico (e imprevedibile negli esiti) ovvero – spiega Ulrik Skeel – «uno stabili-

⁵ La cerimonia è documentata nel Dvd *Dansen med det fremmede. Odin Teatret's 40th Anniversary, Holstebro, 2004*, Odin Teatret Film & Ctls.

⁶ M. Schino, *Il libro degli inventari*, Bulzoni, Roma 2015, p. 96.

⁷ «Dagbladet», 4 giugno 2011.

⁸ Dichiarazione nel documentario di S. Di Buduo, *Zona limite*, BERTA Film, 2021.

⁹ Cfr. E.E. Christoffersen, *Holstebro Festuge 1989-2011*, in «Peripeti», XIII, 2016, S5, p. 24.

re incontri fra ambienti del territorio che normalmente non hanno ambiti di contatto reciproci: società sportive, istituzioni culturali e scolastiche, chiese con relative parrocchie, minoranze etniche e religiose, forze militari e il commercio cittadino». Ognuno di questi interlocutori è invitato a preparare una rappresentazione o un'attività in armonia con il tema prescelto per il Festuge, assumendosi la responsabilità della propria parte economica, sebbene sia eventualmente possibile chiedere un contributo comunale¹⁰. Insomma, un Festuge appare un evento che si configura come un macro-baratto o quantomeno un incrocio di baratti, ma anche – ha scritto Ian Watson – soprattutto un'azione, «nella sua realizzazione, decisamente bakhtiniana, in grado di commutare vari luoghi del panorama civico dalla loro funzione in aree ludico-carnevolesche»¹¹. Infine – come ha sottolineato Dorte Skot-Hansen –, il Festuge ha soprattutto consentito a Holstebro «di acquisire un nuovo rituale, un momento identitario al di fuori di ciò ch'è quotidiano»¹².

Già nel primo Festuge del 1989, che ruota attorno al concetto di una *cultura senza confini* (*Kultur uden grænser*), si accendono, fra il 23 e il 30 novembre, una cinquantina di eventi, che coinvolgono ogni categoria e generazione degli abitanti di Holstebro, letteralmente trasformando «la città in scena»¹³. Si fissano immediatamente alcuni elementi strutturali del Festuge: una cerimonia di apertura e di chiusura nel parco cittadino, una produzione di riferimento, che rimescola attori professionisti e diverse centinaia di cittadini, un proliferare di svariati eventi, in ore diurne e persino notturne, che – secondo Alberto Pagliarino – potrebbero ricadere sotto la definizione di «alchimia sociale», poiché la performance collettiva diviene «la pratica che rende possibile la trasformazione dello sguardo della comunità»¹⁴.

Nell'idea di Festuge, che, sin dalla prima edizione, affiora in Barba, un fine *politico* è surrogato da un raffinato strumento estetico: alla Clausewitz, il teatro si dichiara «politica con altri mezzi: quelli della Bellezza», intesi come possibilità di abbattere i pregiudizi e di sconfiggere soprattutto il «male assoluto» del razzismo¹⁵. Ciò che complessivamente restituisce un Festuge, con il suo mosaico mondiale di ritualità e creatività, è la catarsi artistica d'un mondo possibile: ireni-

¹⁰ Cfr. U. Skeel og E. Graugaard, *Festugerne i Holstebro gennem 25 år*, Vestjydske Kunstnere, Holstebro 2014, p. 4.

¹¹ I. Watson, *The Social Physics of "Festuge"*. *Odin Teatret at Home*, in «New Theatre Quarterly», 122, May 2015, pp. 185-186.

¹² D. Skot-Hansen, *Holstebro i Verden – Verden i Holstebro*, Klim, Århus 1998, p. 180.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 170-171.

¹⁴ A. Pagliarino, *Un teatro e la sua città. L'esperienza della "Festuge" in trent'anni di storia dell'Odin Teatret*, in «Mimesis Journal», XI, 2022, 1, pp. 106-107.

¹⁵ Dichiarazione nel documentario di Di Buduo, *Zona limite* cit.

co, tollerante, senza conflitti, armonizzato dalla danza, dal canto, da dinamiche non necessariamente simili od omologate, comunque nell'umano compatibili.

3. Ulrik Skeel osserva che il tema della ricerca di questa convivenza «viene orientato di 180 gradi» nel Festuge del 1991, *I Colombo danesi (De danske Columbus)*¹⁶, che è sì ispirato al cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America, ma soprattutto all'emigrazione danese nel mondo. Questo Festuge assumeva ormai un profilo ufficiale, peraltro, a livello economico (eccezionalmente) ben sostenuto da un contributo del Kulturfond (che mirava a un'integrazione di artisti professionisti e no) e surrogato da una catena di sponsor locali¹⁷. Nella sua ampia articolazione di più di 150 eventi diurni e notturni con oltre 1.000 partecipanti, fra il 6 e il 15 settembre, si segnalava la performance denominata *Vie d'acqua (Vandstier)*, animata dal gruppo di Copenaghen Hotel Proforma (con la collaborazione del Tascabile di Bergamo e Akadenwa di Århus), nel corso della quale, per nove giorni e nove notti, sul tetto di un supermercato, si procedeva alla costruzione di una nave di circa 15 metri, comunque, sempre nel contesto di una simultaneità di decine di altre azioni convergenti, che venivano non solo a interferire e a rimodellare il laborioso evento, ma soprattutto a spostare in continuazione l'accento emotivo e figurale del Festuge.

La dinamica di questa festa cittadina – come scriverà Julia Varley – si sostanzia infatti nell'immersione dei partecipanti in un flusso di sensazioni insieme contraddittorie e rivelatrici d'una realtà plurima e inaspettata:

[...] l'effetto improvviso dei motori delle motociclette che si spengono mentre un bambino suona al violino un adagio di musica classica che si affievolisce, mentre le pattuglie della polizia convergono sulla piazza da tutta la città con le sirene spiegate, e le campane delle chiese annunciano l'arrivo di cacciatori accompagnati dai loro cani e da una fanfara di corni¹⁸.

Osserva ancora Erik Exe Christoffersen:

Il Festuge di Holstebro ha creato uno spazio urbano nel quale ordine e caos si sono rimescolati e nel quale son potute sorgere nuove risonanze o consonanze. La festa è stata una distruzione delle abitudini e dei modi di pensare tradizionali come base per una predisposizione creativa. Lo spettatore ha dovuto improvvisare in uno spazio

¹⁶ Cfr. Skeel, Graugaard, *Festugerne i Holstebro* cit., p. 8.

¹⁷ Cfr. Skot-Hansen, *Holstebro i Verden* cit., pp. 172-173.

¹⁸ J. Varley, *The Festuge: A Historical Theatre, Art and Community Experience*, in AA.VV., *Cara-van Next. A Social Community Theatre Project*, a cura di A. Ghiglione, M.R. Fabris e A. Pagliarino, Franco Angeli, Milano 2019, p. 221.

sgombro, in un tempo diverso, in un vuoto liberato dalle direzioni, dalle abitudini e dagli automatismi della vita quotidiana. Insomma, un esilio culturale in cui lo straniero poteva essere un buon vicino quanto un ballerino indiano¹⁹.

In definitiva, «dopo due Festuger, il risultato fu il consolidarsi a Holstebro di una tradizione»²⁰. Il Festuge del 1991 dimostrò l'assoluta originalità della festa urbana di Holstebro: «Grazie all'Odin Teatret» e alle altre forze della comunità – scriveva il quotidiano di Holstebro «Dagbladet», il 18 settembre –, la città «aveva fatto un salto nella dimensione dell'attivazione di energie popolari. Le immagini, che sono state create, si stagliano per sempre “sulla lavagna luminosa”»²¹.

4. Il Festuge del 1993 aveva come titolo *Matrimoni misti (Blandede Ægteskaber)* e come fuoco simbolico Knud Rasmussen, un esploratore polare danese e inuit, ma l'intenzione si estendeva a sollecitare un dialogo fra tutto ciò ch'è promiscuo nelle generazioni, nelle arti e nella vita sociale. Questo Festuge assumeva inoltre un sempre più vivido carattere internazionale per la presenza di Sanjukta Panigrahi, del gruppo peruviano Yuyachkani, del Teatro Tascabile di Bergamo. Il Festuge del 1998, invece, intitolato *Alla fine del mondo (Ved Verdens Ende)* rimandava sia all'imminente conclusione del secolo, anche in una chiave vagamente apocalittica, sia allo sfondamento di ogni limite geografico. Questa edizione, animata da attori-danzatori brasiliani, indiani, giapponesi e indonesiani, culminò in un complesso impressionante evento riassuntivo di sensibilità artaudiana – coordinato da Tage Larsen – sullo specchio d'acqua del parco cittadino, fiocinato da bombe luminose, solcato da zattere con enormi pupazzi e animato da sommozzatori alle prese con i reperti di sorprendenti statue di bronzo.

Anche l'edizione del 2001, *La morsa del tempo (Tidens Tand)*, mirata sulle categorie del flusso esistenziale, «il passato, il transeunte, l'oggi», sfociò in una memorabile performance collettiva, allestita da Tage Larsen (coadiuvato da Pino Di Buduo del Potlach e dal brasiliano Paulo Dourado), e concertata – nel racconto di Julia Varley –

come una festa di nozze contadina, con danze folcloriche e balletti, lotte tra giovani dei diversi club di karate e taekwondo, e cavalieri che seguivano una carrozza di sposi in mezzo a fuochi d'artificio. La scena era un largo prato tra due collinette appena fuori Holstebro. Sono apparsi dei soldati in tenuta di guerra di diverse epoche, poi jeep moderne e un carro armato. Lo spazio si è riempito di soldati che correvano a

¹⁹ Christoffersen, *Holstebro Festuge 1989-2011* cit., p. 16.

²⁰ Skeel og Graugaard, *Festugerne i Holstebro* cit., p. 8.

²¹ «Dagbladet», 18 settembre 1991.

zig-zag, sparavano contro un nemico immaginario e si rotolavano per terra, facendo finta di essere colpiti. Era una vera manovra militare concordata con il comandante della caserma. Poi, nel silenzio dopo la battaglia, si sono avvicinate al centro del prato deserto una famiglia di emigranti e una danese, ambedue con due bambini. Si sono sedute vicine per consumare un picnic, senza parlarsi. Intorno a loro sono spuntate delle teste di bambini interrati fino al collo che hanno cantato un salmo danese, mentre Mr Peanut – la Morte – camminava sullo sfondo²².

Non deve stupire l'incisiva ricorrenza di questa maschera funerea nella dimensione vitale delle rappresentazioni dell'Odin e persino dei contesti di Festuge; come dichiarerà Barba – in un'intervista dell'8 maggio 2014, su «Kristelig Dagblad» –, svelando la sensibilità di fondo di tante sue creazioni: «È la morte che decide il valore della vita»²³.

Nel 2005, il Festuge dello *Splendore delle età* (*Aldrenes Pragt*) ha vieppiù dilatato la straordinaria omonima esperienza del febbraio dello stesso anno, organizzata dal DAMS dell'Università di Torino in collaborazione con l'Odin, con baratti nelle case di riposo piemontesi, ma coinvolgendo scuole e quartieri periferici, in qualche modo lanciando, anche in Italia, il seme di una sorta di festival popolare cittadino²⁴.

5. Nel periodo 2008-2009, Barba ha elaborato la nozione di un «teatro come interferenza», che Annelis Kuhlmann ha letto segnatamente all'insegna dell'esperienza del Festuge, inteso come *intervento* che privilegia le dinamiche che stanno dietro le rappresentazioni e che consentono comunque a una collettività di partecipare alle potenzialità del fenomeno teatrale²⁵. Peraltro, sebbene, per la sua storia e peculiarità, «il Festuge non sia un modello esportabile»²⁶, fra il 2010 e il 2014 – pur individuandosi situazione per situazione –, è venuto quantomeno a *ispirare* altri centri della provincia danese (Kolding, Viborg, Rønne, Nykøbing Mors, Nykøbing Sjælland, Svendborg), divenendo oggetto d'un progetto nazionale più complessivo, oltre che di uno studio da parte dei teatrologi dell'Università di Aarhus²⁷.

²² Varley, *The Festuge: a Historical Theatre* cit., p. 220.

²³ «Kristelig Dagblad», 8 maggio 2014.

²⁴ Cfr. <http://www.socialcommunitytheatre.com/it/progetti/lo-splendore-delle-eta> (ultimo accesso 25 luglio 2025). L'esperienza torinese è documentata in un film di A. Artoni e E. Carlesi, prodotto da Extracampus Tv nel 2005.

²⁵ Cfr. A. Kuhlmann, *Teater som interferens 1*, in «Peripeti», 2009, 12, pp. 115-116 (ma, sullo stesso numero della rivista, cfr. anche U. Skeel, *Teater som interferens 2*, pp. 122 sgg.).

²⁶ Christoffersen, *Holstebro Festuge 1989-2011* cit., p. 24.

²⁷ Cfr. online il numero della rivista «Peripeti»: <https://tidsskrift.dk/peripeti/issue/view/7957> (ultimo accesso 25 luglio 2025).

In quest'arco temporale, si collocano i Festuger del 2008, *Luce e buio* (*Lys og Mørke*), e del 2011, *Storie d'amore* (*Kærlighedshistorier*), che si concentravano il primo sull'idea di differenza e contraddizione, il secondo sulla forza dirompente dell'eros.

Nell'ambito di *Luce e buio*, fu dato risalto anche ad alcuni archetipi della cultura classica, ma nel consueto contesto meticcio, e Barba allesti in forma cerimoniale, innestando performers balinesi e brasiliani, *Le nozze di Medea* (*Medeas bryllup*), intendendo restituire «una visione interculturale del *theatrum mundi* che incrocia miti differenti e forme culturali europee ed extraeuropee. Queste nozze ritraggono un'accettazione dell'estrema differenza, ma costellata di segni tragici»²⁸. Lo scontro fra l'asiatica Medea e l'occidentale Giasone introduce anche quella che è stata definita «un'appassionante figura di mediazione», il Dioniso dell'attore dell'Odin Augusto Omolú, con le sue «radici nella cultura ibrida afro-brasiliana, Candomblé»²⁹.

Negli ultimi tre giorni del Festuge del 2011 – nella narrazione di Ginevra Sanguigno –, lo stesso Odin viene aperto e percorso in tutte le direzioni dai partecipanti alla festa e, «come nel racconto di Calvino, diventa mille città invisibili»:

Ci sono coppie di giovani che discutono nel loro letto matrimoniale in giardino, un Pulcinella ti parla dal fossato a lato, Else Marie [Laukvik] guarda nel buio d'un ufficio un video dell'Odin degli anni '70, in un corridoio una danzatrice di flamenco, nel cortile vicino all'entrata le donne di Holstebro ricamano, un musicista brasiliano canta "Besame mucho" nelle cantine, in biblioteca poeti dal Marocco recitano e cantano poesie.

È aperta la Casa del Teatro, è aperta la Casa delle memorie, la Casa dei Vissuti e dei Sopravvissuti³⁰.

Il Festuge del 2014, *Volto del futuro* (*Fremtidens ansigter*) venne a coincidere con il doppio anniversario del cinquantenario della fondazione dell'Odin Teatret e dei 25 anni dei Festuger. La manifestazione concentrava ora la sua attenzione sui *fantasmi* del passato: *in primis*, il razzismo e la violenza su donne e bambini. Probabilmente, per la centralità di questi temi, i giovani vi giocavano un ruolo che sembrava particolarmente rimarcato e, per esempio, fra le varie

²⁸ E. Barba, *Eternal Return*, in *Medeas bryllup*, Odin Teatret, Holstebro Festuge, 7-15 juni 2008; F. Perrelli, *Greci e avanguardia nella Seconda Riforma del teatro*, in «Dioniso», n.s., 2016, 6, p. 198.

²⁹ E.E. Christoffersen, *Lys og Mørke*, in «Peripeti», VI, 2009, S2, pp. 20-21.

³⁰ G. Sanguigno, *Il Festuge dell'Odin crea nuove interazioni*, in «Teatri delle diversità», agosto 2011, 58, p. 13.

occasioni performative, colpiva (e qui parliamo anche da testimoni) la stridente e insieme impeccabile integrazione fra le bambine della locale scuola di danza classica e i ragazzi di strada-acrobati kenioti guidati dal comboniano padre Kizito. Questo missionario, assieme a sacerdoti delle più disparate religioni, in uno dei momenti più significativi del Festuge, concelebrerà nella cattedrale luterana di Holstebro un rito che, più che ecumenico, si potrebbe definire universalistico, dimostrando che l'ossimoro si conferma la chiave interpretativa più immediata dei Festuger dell'Odin.

Ian Watson ha descritto il grande complesso evento finale, diretto da Barba, nel quale il volo della Maren (l'esile statua di Giacometti simbolo della rinascita culturale di Holstebro) sigillava l'unione fra l'Odin e la comunità locale, ma di converso anche quella della cittadina danese con il resto del mondo. Uno dei più grandi parchi di Holstebro era stato adattato a una specie di teatro naturale e, sulla riva d'un laghetto vicino, si poteva leggere un enorme richiamo: «ODIN 50». Nell'evento erano impegnati un centinaio di partecipanti e venivano a fondersi «performance e tradizioni di diverse parti della terra in un'unica rappresentazione», nella quale non mancavano le maschere create negli anni dagli attori dell'Odin, Geronimo e l'immancabile Mr. Peanut³¹.

Questo finale (e la genesi di tutto il Festuge) è stato documentato in un film di Davide Barletti e Jacopo Quadri, *Il paese dove gli alberi volano*, nel quale Barba espone uno dei principi fondanti il Festuge ovvero che «le forme dell'energia dell'essere umano sono differenti», ma che il loro interscambio è necessario all'esistenza individuale e sociale³². L'impressione di questo Festuge sarà fortissima e, sul «Dagbladet» di Holstebro (26 giugno 2014), Kristoffer Damgaard, in un articolo dal significativo titolo *Tak Odin – tak Barba*, osserva che «l'Odin Teatret può parlare con tale forza che non si può esprimere a parole»³³.

Infine, il Festuge del giugno 2017, *Il selvaggio West (The Wild West)* – con la determinante collaborazione dei cavalierizzi del francese Théâtre du Centaure – avrebbe operato sul rapporto uomo-animale e sui tratti selvaggi della natura (peculiare della zona di Holstebro).

Anche questo Festuge è ben documentato nel menzionato film di Stefano Di Buduo, *Zona Limite* (cfr. *supra*, nota 8), nel quale Julia Varley spiega, tra l'altro, l'intento di affermare, con questa manifestazione, la centralità dei corpi, unici strumenti di cambiamento e umana coesione, in polemica con un'eccessiva con-

³¹ Cfr. Watson, *The Social Physics of "Festuge"* cit., p. 191.

³² Il documentario del 2015 è della Fluid Produzioni con il contributo del Ministero della Cultura, Sky Arte e Ubulibri.

³³ K. Damgaard, *Tak Odin – tak Barba*, «Dagbladet», 26 giugno 2014. In questo caso l'articolo è firmato, gli altri due di prima no.

cettualizzazione di altre esperienze portate avanti sulla scena contemporanea. Il merito del film di Di Buduo – per esempio, nella sequenza in cui i centauri francesi con i loro cavalli spuntano fra gli scaffali dell'asettica biblioteca cittadina – è di esplicitare, con assoluta naturalezza, la pulsione in fondo surrealista caratterizzante la poetica di Barba, sempre alla ricerca di quella bellezza contraddittoria e spiazzante che s'impone – per citare il Lautréamont dei *Canti di Maldoror* – «surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !».

Giulia Govi Cavani*

FITU di Parma e IFSK di Zara e Zagabria: intersezioni e dialoghi tra due festival internazionali di teatro universitario

La mia ricerca attorno al Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (d'ora in poi FITU, 1953-1975) è *in fieri*. Il FITU, oltre a costituire il tema del mio progetto dottorale è, assieme al Festival dei Due Mondi di Spoleto e al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna, uno degli oggetti di studio del PRIN 2022 *Il teatro dei festival tra locale e globale: ripensare la scena in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, che coinvolge l'Università di Roma Tor Vergata e Parma¹.

Dal punto di vista metodologico, mi avvalgo di fonti archivistiche e orali. Da un lato, gli archivi esplorati a Parma hanno confermato il carattere «multisillabico»² dell'oggetto-festival – mi riferisco in particolare ai materiali conservati presso la Fondazione Teatro Due, l'Archivio storico dell'Università, il Centro studi movimenti e la Casa della Musica³; dall'altro lato, si sono rivelate fondamentali le interviste ai membri del Centro universitario teatrale di Parma

* Università di Parma.

¹ Per maggiori informazioni sul PRIN 2022 rimando al sito: <https://www-2023.centromap.uniroma2.it/theatre-festivals-between-local-and-global> (ultimo accesso 31 ottobre 2025). Prima dell'avvio del mio dottorato, sul FITU hanno scritto: M. Becchetti, *Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti, 1968-1976*, Odradek, Parma 2003, pp. 29-72 e F. Solieri, *Il Festival Internazionale del teatro universitario di Parma dalla goliardia all'impegno politico (1953-1975)*, in «Annali di Storia delle università italiane», n. 1, gennaio-giugno 2023, pp. 157-179. Cfr. anche R. Gandolfi, *Per una storia dei Centri Teatrali Universitari nel secondo Novecento*, in *Quando l'Università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari*, a cura di E. Pani, Edizioni di Pagina, Bari 2015, pp. 75-92. Nel 2023, in occasione del settantesimo anniversario FITU, ho ideato una mostra virtuale dedicata al festival, consultabile online al link: <https://fitu.omeka.net> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

² «Višesložne»: M. Blažević, *Izboren poraz*, Disput, Zagabria 2012, p. 159. Le traduzioni dal croato citate da qui in avanti sono a cura di chi scrive.

³ La Casa della Musica è custode dell'Archivio storico del Teatro Regio, sede di tutte le edizioni del FITU a eccezione del biennio 1969-1970.

(d'ora in poi CUT), la cui parabola intreccia significativamente quella del FITU⁴. Nato nel 1954, un anno dopo il Festival, il CUT rispondeva all'esigenza dell'Ateneo di dotarsi di una compagnia teatrale da presentare alla rassegna stessa. A queste interviste, cruciali per un primo approccio al valore referenziale insito nelle memorie orali⁵, si sono affiancate quelle effettuate nell'ambito del PRIN 2022 ad alcuni dei protagonisti del FITU⁶.

Nell'ottobre 2024 ho concluso il mio periodo di ricerca all'estero: ho trascorso sei mesi a Zagabria. L'attuale capitale croata ospitò, dal 1962 al 1973, l'Internacionalni Festival Studentskih Kazališta, ovvero il Festival Internazionale del Teatro Studentesco della Jugoslavia (d'ora in poi IFSK). Proprio sul rapporto tra il Festival jugoslavo e quello parmense ho focalizzato il mio studio⁷.

Nel 1956 Jerković fondò a Zagabria lo Studentsko Eksperimentalno Kazalište, ossia il Teatro Sperimentale Studentesco (d'ora in poi SEK), il corrispettivo ju-

⁴ Alcune delle interviste sono state realizzate nell'ambito del PRIN 2015 *Per-formare il sociale* e hanno dato origine alla serie *La memoria dei teatri universitari in Italia*, pubblicata su Patrimonio Orale di ORMETE: <https://patrimoniore.ormete.net/progetti> (ultimo accesso 31 ottobre 2025). Altre erano state raccolte dalla storica Margherita Becchetti tra il 1999 e il 2000 per il volume *Il teatro del conflitto*. Al caricamento e alla metadattazione di queste ultime, confluite nella medesima collezione, ho provveduto personalmente. Tutte le interviste sono consultabili al link: <https://patrimoniore.ormete.net/progetto/la-memoria-dei-teatri-universitari-in-italia-prin-2015-per-formare-il-sociale> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁵ A questo proposito l'oralista Alessandro Portelli sostiene che le fonti orali «ci informano non solo sui fatti, ma su quello che essi hanno voluto dire per chi li ha vissuti e li racconta; non solo su ciò che le persone hanno fatto, ma su ciò che volevano fare, che credevano di fare, che credono di aver fatto; sulle motivazioni, sui ripensamenti, sui giudizi e le razionalizzazioni». A. Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma 2017, p. 12.

⁶ Le interviste sono tutte confluite, o saranno presto disponibili per la consultazione, nella collezione digitale di fonti orali per le arti della scena Patrimonio Orale del progetto ORMETE. Nello specifico sono consultabili alla pagina dedicata al progetto PRIN 2022 e, nello specifico, alla sezione Interviews relativa al FITU: <https://patrimoniore.ormete.net/progetto/festival-internazionale-del-teatro-universitario-di-parma> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁷ Precisamente, presso il Leksikografski zavod Miroslav Krleža, sede temporanea – dopo il sisma del 2020 – dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti di Zagabria (d'ora in poi HAZU). Accedere ai fondi archivistici croati si è dimostrato complicato. I materiali dell'IFSK, trasferiti in un deposito a Zabok per proteggerli dal terremoto, non erano stati adeguatamente catalogati, rendendone impossibile la consultazione: questa parziale inaccessibilità ha rappresentato una sfida significativa. Di fronte a questa difficoltà, si sono rivelate cruciali le interviste con alcuni protagonisti dell'IFSK e la donazione di Aleksandra Jerković-Rasković a HAZU: un fondo documentario appartenuto al padre, il regista zagabrese Bogdan Jerković. Questo archivio, che era già stato ordinato e inventariato dalla stessa donatrice, è risultato identificabile e, quindi, consultabile; è anche grazie a queste memorie tramandate e depositate che ho potuto riannodare i fili di una trama più ampia. Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine ad Aleksandra per la generosa disponibilità, l'accoglienza calorosa e il costante sostegno affettuoso. La sua amicizia è stata, e continua a essere, un dono prezioso.

Fig. 1. Ritratto di Bogdan Jerković (s.d.), Collezione privata Jerković-Rasković, Zagabria.



goslavo del CUT parmense. Mentre il FITU nacque in assenza di un CUT all'interno dell'Ateneo, l'IFSK sorse sulla scia dei successi del SEK.

Senza la pretesa di offrire un'analisi comparativa esaustiva, il presente saggio si propone di mettere in luce, in maniera puntiforme, *intersezioni, dialoghi e incontri* tra le due rassegne di teatro universitario, facendo così eco al titolo delle giornate di studio veronesi.

Il FITU e Bogdan Jerković: un'alleanza teatrale trans-adriatica

Il FITU inaugurò a Parma il 16 aprile 1953, in piena Guerra Fredda. Basti ricordare che, nello stesso giorno, il presidente statunitense Dwight D. Eisenhower pronunciò a Washington il *Chance for Peace Speech*, esortando la nuova leadership sovietica ad abbandonare lo stile di governo di Iosif Stalin, deceduto circa un mese prima. Dunque è ancora più impressionante leggere i titoli dei quoti-

diani locali che, circa il sipario del Regio che si alzava sul FITU, apparentavano il Festival universitario a un'«olimpiade della fratellanza»⁸.

A costituire un precedente significativo per le esperienze teatrali universitarie è, con l'inaugurazione nel 1946, l'Internationale Theaterwoche der Studentebühnen di Erlangen, tra i cui epigoni si colloca il FITU. L'Associazione universitaria parmense ne fu promotrice fin dal principio: due suoi membri, Mario Oreste Dall'Argine e Filippo Buja – quest'ultimo addetto al Centro relazioni universitarie con l'estero – replicarono la formula tedesca a Parma, «superando difficoltà numerosissime»⁹. Un festival ideato e organizzato da giovani studenti, una cornice spazio-temporale sospesa e ricorsiva: il FITU, con cadenza annuale a eccezione del biennio 1971-1972 (quando si interruppe per poi riprendere nel 1973), portò in una città di provincia dell'Emilia, quale era Parma, compagnie di studenti provenienti dalle due Europe e non solo. Ad esempio, nel 1965 partecipò la prima compagnia statunitense, il New Group di New York, mentre nel 1975 fu la volta dell'ugandese Theatre Limited di Kampala. Animato da giovani, rappresentava un'alternativa dinamica alla stagione lirica del Teatro Regio, senza mai sovrapporsi ad essa.

Sebbene fin dalle prime edizioni il suo taglio fosse indubbiamente internazionale, l'ospitalità fu inizialmente circoscritta all'Europa occidentale, in particolare a «[...] Paesi che poco tempo prima avevano cominciato a dotarsi di istituzioni comunitarie (Francia, Belgio, Germania Federale)»¹⁰. Perciò la partecipazione del neonato SEK di Zagabria al FITU del 1956 costituì, per certi versi, una notevole eccezione. Occorre infatti ricordare che la Jugoslavia titina, rispetto al bipolarismo ideologico-politico della Guerra Fredda, si collocava in una «posizione 'terza'»¹¹. Proprio in questo torno d'anni tra i vertici socialisti della nazione iniziava a circolare il termine “non allineamento”, destinato a concretizzarsi nel settembre 1961 con la fondazione del Movimento dei Paesi Non Allineati, in occasione della Conferenza di Belgrado.

A dirigere il SEK era Jerković: portò sulla ribalta del Regio *Tripče de Utolče* e *Novela od Stanca* di Marin Držić, commediografo raguseo del Cinquecento. Lo fece in chiave antinaturalistica, con la stilizzata scenografia di Želimir Zagotta.

Le boccacesche commedie di Držić non erano, di fatto, un'anteprima per l'Italia: i primi contatti di Jerković con l'altra sponda dell'Adriatico risalivano al

⁸ Nicchio, *Europa al Regio*, «Il popolo di Parma», 18 aprile 1953 (Archivio storico Teatro Regio, Carteggio 1953, prosa, b. 113).

⁹ Relazione finale I FITU (AsTR, Carteggio 1953, prosa, b. 113).

¹⁰ Solieri, *Il Festival Internazionale del teatro universitario di Parma* cit., p. 170. Per la ricostruzione delle rassegne FITU dal 1953 al 1970 rimando a Becchetti, *Il teatro del conflitto* cit., pp. 139-148.

¹¹ J. Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Einaudi, Torino 2015, p. 401.

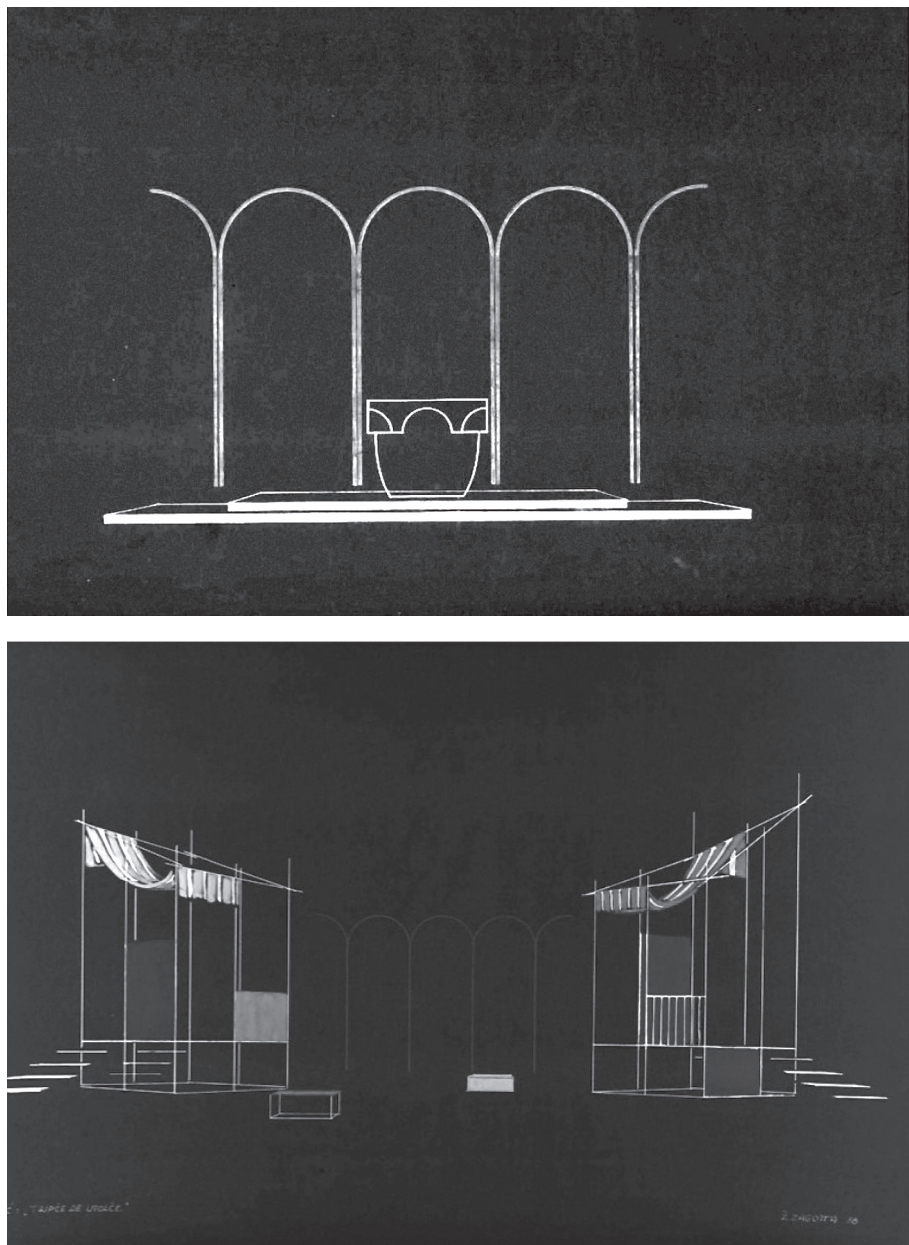


Fig. 2. Bozzetti scenografici di *Novela od Stanca* e *Tripče de Utoiče* realizzati da Želimir Zagotta (1955), HAZU, Zagabria.

1955. Il suo interesse per Goldoni e la Commedia dell'Arte lo avevano spinto verso Giovanni Poli, figura attorno a cui si incardinava il Teatro Universitario Ca' Foscari, e con cui concordò un «programma-scambio»¹²: il gruppo zagabrese presentò *Tripčė de Utoľčė* e *Novela od Stanca* a Ca' Giustinian dei Vescovi la sera del 1° dicembre 1955.

Jerković fondò il SEK pochi mesi dopo, nel 1956, staccandosi dal precedente nucleo teatrale studentesco interno al Centro culturale e artistico Ivan Goran Kovačić, sviluppatosi in seno alla facoltà di filosofia di Zagabria¹³. Era un regista «incline alla ricerca, alla sperimentazione e al 'confronto lavorativo con l'ensemble'»¹⁴. La sua poetica era radicale, pionieristica: non esistevano autori più o meno contemporanei, «esistono pensieri e azioni che significano qualcosa o non significano qualcosa per tutte le società e tutti i tempi. Scoprirli, avvicinarsi a essi con coraggio, significa compiere un esperimento»¹⁵. Proprio a partire da questa concezione del teatro come terreno di ricerca e scoperta possiamo immaginare traggere origine il nome della compagnia: Teatro Sperimentale Studentesco di Zagabria.

Al contrario di quanto si potrebbe pensare, Jerković nella memoria teatrale croata occupa una posizione marginale. Darko Suvin, studioso di teatro e letteratura fantascientifica di origini zagabresi, lo definisce efficacemente «la metonimia di un intero mondo sommerso»¹⁶, vittima di *damnatio memoriae* anche in

¹² G. Geron, *La boccacesca commedia di un cinquecentista slavo*, in «Gazzettino Sera», 2 dicembre 1955 (Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti, Fondo Jerković, b. 1945-55). Per la ricostruzione dei primi contatti tra il SEK di Jerković e il gruppo universitario Ca' Foscari rinvio al Curriculum vitae dattiloscritto in italiano da Bogdan Jerković (HAZU, Fondo Jerković, b. 1). I rapporti avviati nel 1955 con la serata a Ca' Giustinian dei Vescovi non si esauriscono nell'esperienza lagunare di quell'anno, ma si rivelano anzi propedeutici a successive tappe veneziane. Nel 1957, il SEK inaugura l'appendice universitaria del XVI Festival Internazionale del Teatro di Prosa di Venezia. In occasione del duecentocinquantenario della nascita di Carlo Goldoni, il gruppo jugoslavo porta in scena *Il feudatario*, tradotto in croato da Frano Čale. L'evento riscuote attenzione anche sulla stampa italiana, come testimoniano l'articolo di Bert, *Il feudatario di Goldoni con lo Studentsko di Zagabria*, in «Il Gazzettino», 9 agosto 1957 e P. Zanotto, *Gli studenti di Zagabria a Venezia*, in «Il Corriere di Trieste», 11 agosto 1957, (HAZU, Fondo Jerković, b. 1956-58).

¹³ Per la storia e la teatrografia del Centro culturale e artistico I. G. Kovačić e del SEK invio a *Repertoar hrvatskih kazališta*, a cura di B. Hećimović, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagabria 2002, pp. 479-485 e 503-508.

¹⁴ «Je sklon istraživanju, eksperimentu i 'radnoj konfrontaciji s većim dijelom umjetničkog ansambla». B. Senker, *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu protiv studentskoga eksperimentalnog kazališta: o otkazivanju Jerkovićeve režije dvaju Držićevih djela*, in «Dani Hvarškoga kazališta», XL-VII, 2021, 1, pp. 192-216, citazione a p. 198.

¹⁵ Libretto di *Feudalac* (HAZU, Fondo Jerković, b. 1959-60).

¹⁶ «Metonimija jednog cijelog potonulog svijeta». D. Suvin, *O Bogdanu, o sjećanju, o teatru kao utopijskoj radosti*, in «Gordogan», VI-VII, 2009, 15-18, p. 203.

ragione del suo orientamento politico: «marxista convinto o comunista nell'estetica molto più sofisticato di altri [...] accettava l'eredità di Ibsen e Čechov come base indiscutibile, ma sentiva che era necessario voltare pagina, utilizzando altri paradigmi»¹⁷.

Nel 1957, tornato con il SEK a Parma in occasione del V FITU, Jerković propose due drammi in atto unico di autori statunitensi contemporanei: *The Long Christmas Dinner* di Thornton Wilder e *The Consequence of a Spoilt Dinner* di Tennessee Williams¹⁸. Ancora una volta, optò per un palco spoglio, privo di oggetti, affinché fossero gli attori, con la loro espressività, a evocarli. L'accoglienza parmense fu entusiasta: come riportò il quotidiano nazionale jugoslavo «Narodni List», il SEK di Zagabria si aggiudicò quell'anno la medaglia d'oro, superando il Groupe du Théâtre Antique della Sorbona¹⁹.

In seguito a tensioni con la nuova direzione del Teatro Nazionale Croato di Zagabria, dove lavorava come regista stabile, il 29 aprile 1959 Jerković ricevette una lettera di licenziamento. Fu un momento di svolta. Quelle controversie lo allontanarono dalla scena istituzionale jugoslava e lo condussero, anche se in modo non continuativo, verso una nuova avventura: la guida del Centro di Parma. Tra il 1961 e il 1976 firmò oltre quindici regie, dapprima per il CUT e poi per la Compagnia del Collettivo, in cui il gruppo universitario evolverà nel momento in cui passerà al teatro professionale²⁰.

¹⁷ «Kao uvjereni i od drugih mnogo naobraženiji marksist ili komunist u estetiци [...] točnije, primio je baštinu Ibsena i Čehova kao neospornu bazu i osjetio da sad valja počti dalje, koristeći druge paradigme». Ivi, p. 200. Sull'«oblio sistemico» riservato alla figura di Jerković si veda G. Pavlić, *Bogdan Jerković: nekoliko crtica o sistemskom brisanju*, consultabile online: <https://slobodnifilozofski.com/2018/12/bogdan-jerkovic-nekoliko-crtica.html> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

¹⁸ Questa virata del SEK non passa inosservata e sul numero speciale de «Il Landò», il mensile pubblicato dall'Associazione universitaria parmense, dedicato al V FITU si legge: «Il teatro universitario di Zagabria si era finora dedicato alla rappresentazione di opere classiche di autori balcanici: per la prima volta quest'anno il loro repertorio si è allargato per comprendere anche autori di paesi stranieri. In realtà difficilmente si potrebbe immaginare qualcosa di più distante dalla mentalità balcanica dell'allucinato teatro americano delle ultime generazioni. Ma è forse anche più vero che se in campo politico ancora insuperabili barriere dividono i popoli, per quel che riguarda la letteratura e l'arte in genere oggi popolo sa avvicinarsi spregiudicatamente ai prodotti dello spirito da qualsiasi luogo provengano» (Centro Studi Movimenti Parma, Fondo Armando Palazzino, fasc. 1).

¹⁹ Cfr. s.i.a., *Zlatna medalja*, in «Narodni List», 17 aprile 1957 (Collezione privata Branko Matan).

²⁰ Per una ricostruzione puntuale della vicenda legata al licenziamento di Jerković dal Teatro Nazionale Croato di Zagabria, si rimanda a Senker, *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu* cit., pp. 192-216, nonché alla comunicazione ufficiale di rescissione del contratto lavorativo per la stagione 1960-1961 (HAZU, Fondo Jerković, b. 1). La teatrografia completa delle regie firmate da Jerković per il CUT e, successivamente, per la Compagnia del Collettivo, è consultabile in Becchetti, *Il teatro del conflitto* cit., pp. 139-154.

La scintilla scoccò proprio nel 1961, con i *Menaechmi* di Plauto. Un debutto che, come ricordava con ironia Giancarlo Ilari, attore del CUT scomparso nel 2023, fu l'imprevedibile risultato di un bluff ben riuscito²¹. Escluso dal Festival Internazionale del Teatro Universitario di Coimbra, il CUT non si perse d'animo e reagì con una lettera di protesta. Il gesto colpì nel segno: nel tentativo di rimediare alla svista, gli organizzatori inserirono subito la compagnia in cartellone. Peccato che, in quel momento, il CUT non avesse alcuno spettacolo in preparazione. «Allora abbiamo telefonato a Bogdan Jerković»²², raccontava Ilari; il regista zagabrese accettò la sfida con entusiasmo.

Jerković ha lasciato un'impronta profonda nella storia teatrale di Parma, tanto che il 6 dicembre 2000 gli è stata conferita la cittadinanza onoraria²³. Paolo Bocelli – tra i fondatori della Compagnia del Collettivo, da cui prenderà forma l'attuale Fondazione Teatro Due, centro di produzione stabile della città – in un'intervista rilasciata a Roberta Gandolfi riconosce al regista jugoslavo il merito di avere sprovvincializzato teatralmente la città, in quanto «mitteleuropeo vero»²⁴.

Negli anni Settanta, periodo in cui prese forma la Compagnia del Collettivo, Jerković accompagnò gli attori del CUT nella transizione dal teatro universitario a quello professionale. Per loro ha rappresentato un mentore, un pedagogo, un amico. Non vi è un solo testimone, tra quelli interpellati per il progetto *La memoria dei teatri universitari in Italia* di ORMETE, che sostenga il contrario²⁵.

Da Zara a Zagabria. L'IFSK: un festival internazionale di teatro universitario in Jugoslavia

A quasi un mese dall'inizio della costruzione del muro di Berlino, il 16 settembre 1961, inaugurò a Zara la prima edizione dell'IFSK. Branko Matan, attuale diret-

²¹ Intervista a Ilari Giancarlo di Chernetich Gaia Clotilde, Gandolfi Roberta, Roma, il 09 gennaio 2018, progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRa) – consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-ilari-giancarlo> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

²² *Ibid.*

²³ Cfr. Lettera del Sindaco di Parma Elvio Ubaldi a Bogdan Jerković, 20 novembre 2000, *Bentornato amico Bogdan*, «Gazzetta di Parma», 5 dicembre 2000 e M. Varoli, *Ecco il parmigiano Bogdan*, «Gazzetta di Parma», 7 dicembre 2000 (Collezione privata Jerković-Rasković).

²⁴ Intervista a Bocelli Paolo di Gandolfi Roberta, Roma, il 15 marzo 2018, progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRc) – consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-bocelli-paolo> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

²⁵ Cfr. <https://patrimoniorale.ormete.net/progetto/la-memoria-dei-teatri-universitari-in-italia-prin-2015-per-formare-il-sociale> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

tore del «Gordogan kulturni magazin» e organizzatore delle ultime due edizioni del festival (1974 e 1975), da lui ribattezzato IFSK-Giornate del Teatro Giovane, riferisce in un'intervista che la scelta zaratina risponde alla volontà di rilanciare culturalmente la città duramente colpita dai bombardamenti alleati del 1944²⁶.

D'altronde, che l'IFSK fosse «parte della grande strategia di apertura della Jugoslavia»²⁷ è stato confermato da Rajko Grlić, attore del SEK nel biennio 1968-1969, che lo ha definito «un economico espediente di buona propaganda per il paese»²⁸. Accanto a compagnie prevalentemente jugoslave – molte delle quali provenienti dalle accademie teatrali – si esibirono nelle piazze, nei parchi e nei teatri di Zara il 60 Theatre Group di Londra, il Teatr 38 di Cracovia, il Jeune Théâtre de l'Université Libre di Bruxelles e lo Studiobühne di Erlangen²⁹.

Non poteva mancare, dati i legami intessuti da Jerković con Parma, il CUT. Il gruppo portò sul palco del Teatro Nazionale *Il bagno* di Vladimir Majakovskij, con la regia di Jerković. Come ricorda l'attrice Laura Benassi, la satira russa degli anni Trenta segnò «la svolta del CUT»³⁰, che scelse l'espressionismo futurista majakovskijano anche nel 1962, in occasione del decennale del FITU, con il pieno sostegno di Sergio Reggi, all'epoca a capo del gruppo parmense e appassionato di avanguardie storiche³¹.

A partire dal 1962 l'IFSK si trasferì a Zagabria, «una città con più di 20 mila studenti e con un pubblico teatrale che accetta i festival studenteschi come sup-

²⁶ Intervista a Branko Matan, prossimamente disponibile su Patrimonio Orale di ORMETE. Per un rapido affondo sui cambiamenti – nominali e non solo – relativi all'IFSK e al suo passaggio a IFSK-Giornate del Teatro Giovane (*IFSK -Dani Mladog Teatra* in croato) si rimanda a Hećimović, *Repertoar hrvatskih* cit., pp. 548-560.

²⁷ «Dio velike strategije otvaranja Jugoslavije». M. Međimorec, *Studentsko kazalište*, in «Kazalište: Casopis za kazališnu umjetnost», XI, 2008, 35-36, citazione a p. 145.

²⁸ Intervista a Grlić Rajko di Govi Cavani Giulia, Zagabria, il 20 settembre 2024, progetto «Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma», Collezione Ormete (ORMT-13b) – consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-grlic-rajko> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

²⁹ L'intera teatrografia IFSK (1961-1973) è consultabile in Hećimović, *Repertoar hrvatskih* cit., pp. 531-546.

³⁰ Intervista a Benassi Laura di Chernetich Gaia Clotilde e Gandolfi Roberta, Roma, il 10 marzo 2018, progetto «La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)», Collezione Ormete (ORMT-07PRb) – consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-benassi-laura> (ultimo accesso 31 ottobre 2025). L'interpretazione de *Il bagno* destò curiosità anche in Giuseppe Bartolucci, che, inviando una stringata lettera alla direzione del FITU, pregò di essere informato in caso di eventuali repliche (Archivio storico Fondazione Teatro Due Parma, «FITU 7 – Corrispondenza 1961», c. 44).

³¹ Intervista a Reggi Sergio di Chernetich Gaia Clotilde, Roma, il 19 aprile 2018, progetto «La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)», Collezione Ormete (ORMT-07PRd) – consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-reggi-sergio> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).



Fig. 3. Foto di scena da *Il bagno* (1962), Donazione di Laura Benassi.

plemento, una ventata di aria fresca rispetto alla normale stagione teatrale»³². L'Università di Zagabria era, del resto, sede dell'Unione degli studenti della Jugoslavia, cui già dal 1961 si doveva il merito dell'organizzazione del festival³³. Mentre il FITU, ad eccezione delle due ultime edizioni 1974-1975, si svolgeva in primavera, l'IFSK si teneva in autunno e la motivazione era duplice. Da un lato la quasi totale disponibilità dei dormitori dello Studentski Centar agevolava la

³² «a town with more than 20,000 students and with a permanent theatre public which accepts student festivals as a supplement and refreshment of the normal theatrical season»: Libretto VI IFSK (Collezione privata Branko Matan).

³³ In croato *Savez Studenata Jugoslavije*, spesso abbreviato in SSJ. Circa le attività demandate alla SSJ rimando a M. Miličević, *AJ-145, Savez, Studenata Jugoslavije, 1951-1974 (1951-1974, 1977)*. L'inventario è consultabile online al sito: https://www.arhivju.rs/public/front/aj/images/arhivska-gradja-fondovi/242/426467421-inv_aj145.pdf (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

logistica dei pernottamenti³⁴, dall'altro l'IFSK evitava di sovrapporsi a un altro festival studentesco, il Majski Festival, che occorre ogni anno a maggio fino al 1970, e non si limitò al solo ambito teatrale³⁵.

Per motivi di spazio non posso indugiare sui cartelloni IFSK delle edizioni successive. Una rapida scansione, però, mette in luce come il Festival concorse tanto all'internazionalizzazione della scena locale quanto alla propagazione e alla circuitazione di nuove estetiche³⁶: guardando al sodalizio CUT-Jerković, è evidente sia stato nel segno dell'ammodernamento del repertorio parmense. Gli spettacoli che animarono i palchi dei due festival cugini – il Teatro Drammatico di Zagabria (oggi Teatro Gavella) e il Regio di Parma – diedero vita a un fluido scambio culturale che favorì la circolazione della visione teatrale sperimentale di Jerković. Nel 1964, l'attenzione si rivolse nuovamente alle avanguardie storiche con l'*Ubu Re* di Alfred Jarry³⁷. Nelle successive partecipazioni all'IFSK, nel 1965 e nel 1966, invece, il CUT mise in scena *L'ispettore generale* di Nikolaj Gogol' e il *Gargantua* di François Rabelais, produzioni che presentò anche al XIV e XV FITU. Il teatro studentesco, «che per sua natura integra ciò che il teatro professionale omette»³⁸, sviluppò e alimentò una funzione critica, servendosi di interpretazioni altrettanto anticonformiste. Per l'*Ubu jarryano*, Jerković optò per una messa in scena grottesca, affidando a Ilari una Mère Ubu *en travesti*, caricatura

³⁴ Intervista a Matan Branko, prossimamente disponibile su Patrimonio Orale di ORMETE. Nel 1962, presso lo Studentski Centar, venne allestito uno spazio destinato alle recite teatrali. Fino al 1966, quest'area fu prevalentemente utilizzata come teatro da camera dall'Accademia croata delle scienze. Successivamente, sotto la direzione di Vjeran Zuppa, il teatro prese il nome di Teatar & TD – denominazione che conserva ancora oggi – e diventò sede delle prove e degli spettacoli del SEK, nonché di alcune rappresentazioni incluse nei programmi dell'IFSK.

³⁵ Un tentativo di inquadramento storico dell'IFSK all'interno del più ampio panorama festivaliero jugoslavo e croato è rintracciabile in *Eurokaz 1987-2001*, a cura di B. Matan, Biblioteka Eurokaz, Zagabria 2002 e in V. Kačić Rogošić, *1990s Beyond Institutions: Zagreb Independent Theatre Scene*, in «ArteActa», V, 2022, 7, pp. 7-26.

³⁶ Cfr. V. Kačić Rogošić, *1990s Beyond Institutions*.

³⁷ Con *Ubu re* il CUT acquisì molta notorietà. Nel 1964 vinse il premio per il miglior spettacolo alla XIV Internationale Theaterwoche der Studentenbühnen di Erlangen. Successivamente, lo spettacolo prese parte alla prestigiosa rassegna *Modernes Theater auf kleinen Bühnen festival*, organizzata dal Literarisches Colloquium di Berlino Ovest, a cui parteciparono anche il Living Theatre e Charles Marowitz.

³⁸ «Koje svojom naravi komplementarno dopunjava ono što profesionalno kazalište izostavlja». M. Mišetić e N. Raos, *Knjižna ostavština Bogdana Jerkovića darovana Zbirci za talijanistiku Knjižnice Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu kao svjedočanstvo hrvatsko-talijanskih kazališnih prožimanja*, intervento presentato al Convegno Internazionale *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana*, Zara, 25-27 ottobre 2018, organizzato dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Zara nell'ambito del progetto di cooperazione didattico-scientifica tra l'Università di Zara e l'Università di Padova. Testo inedito, gentilmente concessomi dalle autrici.

esuberante che trascinava la scena in un gioco di deformazioni e parodie³⁹. Un'analogia impronta grottesca caratterizzò l'allestimento de *L'ispettore generale*, dove la satira di ambiente e l'umorismo psicologico di Gogol' si trasformarono, sotto la regia dello zagabrese, in un affresco di sorprendente modernità⁴⁰. Di fronte al monumentale universo rabelaisiano di *Gargantua*, Jerković scelse invece la via dell'essenzialità: coinvolse Tonino Conte per una riduzione del testo che, asciugandone il ritmo, ne fece emergere una struttura più secca e incisiva⁴¹. In questo modo la ricchezza barocca dell'opera venne ricondotta a un dispositivo scenico nitido ed efficace, generando uno spettacolo la cui intensità caustica scaturiva proprio da tale economia teatrale. Non sorprende, dunque, che Jerković fosse considerato «il cosiddetto uomo della situazione»⁴².

FITU, IFSK e intersezioni sessantottine: Vietrock e Uccellacci e uccellini

Nel 1968 l'esplosione del movimento studentesco assunse ben presto una portata internazionale, coinvolgendo tanto l'Occidente quanto i paesi dell'Europa Orientale. Quell'anno il FITU era manifestazione ufficiale dell'Union Internationale des Théâtres Universitaire (d'ora in poi UITU) e, forte della nuova direzione affidata allo studente di medicina Alberto Rusconi, dal 23 al 31 marzo «propone un dialogo tra il pubblico e le punte più avanzate dell'avanguardia teatrale contemporanea [...] vuole offrire un'alternativa culturale, un nuovo modo di vita»⁴³. A coadiuvare questo risultato era un rinnovato Comitato organizzatore, più sensibile alle istanze teatrali contemporanee, come attesta la pur breve pubblicazione di «Teatro Festival. Rivista di teatro sperimentale universitario»⁴⁴.

Sebbene già la XIII e la XIV edizione del Festival – rispettivamente del 1966

³⁹ Cfr. N. Pressburger, «*Ubu re*» di Jarry ieri sera al teatro Regio, in «Gazzetta di Parma», 17 maggio 1964 (HAZU, Fondo Jerković, b. 1964).

⁴⁰ Cfr. G. Cavazzini, *È arrivato l'ispettore*, in «L'Avvenire d'Italia», 2 aprile 1966 (HAZU, Fondo Jerković, b. 1966).

⁴¹ Cfr. *La prima nazionale del "Gargantua" col CUT*, in «Gazzetta di Parma», 8 novembre 1966 (HAZU, Fondo Jerković, b. 1966).

⁴² G. Marchesi, *Intervista con la storia di un teatro*, in «L'AMETAG», V, 1964, 3, p.4 (HAZU, Fondo Jerković, b. 1965).

⁴³ Libretto XVI FITU (1968), (HAZU, fondo Jerković, b. 1968).

⁴⁴ La rivista fu pubblicata dall'aprile 1966 al dicembre 1967. Cfr. R. Gandolfi., *Le riviste dei teatri universitari in Italia negli anni Sessanta: la cometa di «Teatro Festival» (1966-1967)*, in *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come strumenti e oggetti della storiografia teatrale*, a cura di M.I. Biggi et al., Edizioni di Pagina, Bari 2024, pp. 397-408.



Fig. 4. *All'assedio di Parma*, in «L'Espresso», 31 marzo 1968, Archivio storico del Teatro Regio, Parma.

e del 1967 – avessero segnato una svolta significativa grazie alla partecipazione di Charles Marowitz, Mario Ricci e del Living Theatre, fu con l'edizione del 1968 che il FITU consolidò la propria vocazione sperimentale. Emblematica, in tal senso, fu la presenza di Jean-Jacques Lebel con *Golden Duck Soup*, definito dallo stesso artista un «happening-rito»⁴⁵. Lebel travolse il pubblico del Regio, coinvolgendolo in un'esperienza collettiva disorientante. La sua «*danse vivantes*»⁴⁶ prevedeva la partecipazione attiva degli spettatori: invitati a salire sul palco, venivano incappucciati, legati con corde e condotti in una marcia per le strade cittadine.

Lebel trovò adesione immediata nel gruppo teatrale di Zagabria⁴⁷, che inaugurò il XVI FITU con l'altrettanto provocatorio *Vietrock* di Megan Terry. Frutto

⁴⁵ Intervista a Lebel Jean-Jacques, di Zaccheo Tommaso, Parigi, il 04 novembre 2024, progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13g), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-lebel-jean-jacques> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Intervista a Grlić Rajko di Govi Cavani Giulia, Zagabria, il 20 settembre 2024, progetto "Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma", Collezione Ormete (ORMT-13b) –

della rielaborazione della drammaturgia pubblicata sul «The Tulane Drama Review» nel 1966⁴⁸, *Vietrock* venne concepito da Miro Međimorec, allora regista del SEK, come «una ricca sequenza folk di guerra»⁴⁹. Lunghi monologhi e gesti connotati da una forte espressione corporea intrecciavano paratatticamente le proiezioni di una lanterna magica, ideata da Grlić⁵⁰. I montaggi di *found footage* amplificavano la tensione politica dello spettacolo che si configurava come una protesta teatrale contro la guerra in Vietnam. Un evento imprevisto interruppe lo spettacolo verso il finale: l'esplosione della lampadina di un proiettore. Grlić, riportando un'ustione alla mano, la sostituì immediatamente, ma il pubblico, ignaro dell'incidente tecnico, interpretò la sospensione come la naturale conclusione della performance e reagì in modo memorabile⁵¹.

Mezzo secolo dopo gli eventi del 1968, Međimorec conserva un ricordo nitido della controversa accoglienza riservata a *Vietrock*. Rievoca con lucidità il momento in cui, dietro le quinte del Teatro Regio, dopo un silenzio carico di tensione, il pubblico si spaccò in due fronti contrapposti: da un lato un applauso fragoroso, dall'altro una pioggia di fischi e grida – «boooo»⁵². Quella che definisce una «atmosfera incredibile»⁵³ si protrasse per diversi minuti, finché l'energia accumulata in sala sembrò riversarsi direttamente nelle strade: le due fazioni si scontrarono lungo Strada Garibaldi, dove intervenne la polizia. In quell'occasione, uno degli attori del SEK, Ante Rumora, venne arrestato e rilasciato poco dopo.

Profondamente turbato, il regista Međimorec visse quel momento come una sconfitta. Non riusciva a spiegarsi come *Vietrock* avesse potuto generare una ricezione tanto polarizzata. Soprattutto dopo il caloroso consenso tributato a *Ars Longa, Vita Brevis* di John Arden, un'opera a sua volta «strettamente connessa

consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-grlic-rajko> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁴⁸ Cfr. M. Terry and P.L. Feldman, *Vietrock*, in «The Tulane Drama Review», XI, 1966, 1, pp. 196-228.

⁴⁹ Libretto XVI FITU (HAZU, Fondo Jerković, b. 1968).

⁵⁰ Intervista a Grlić Rajko di Govi Cavani Giulia, Zagabria, il 20 settembre 2024, progetto «Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma», Collezione Ormete (ORMT-13b) – consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-grlic-rajko> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁵¹ Cfr. D. Gašparović, *s.t.*, in «Studentski List», 16 aprile 1968 (Collezione privata Branko Matan).

⁵² Intervista a Međimorec Miro, di Govi Cavani Giulia e Senker Boris, Zagabria, il 27 settembre 2024, progetto «Il teatro dei festival fra locale e globale. Ripensare la scena italiana fra gli anni '50 e gli anni '70 (PRIN 2022)», Collezione Ormete (ORMT-13f), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-medimorec-miro> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁵³ *Ibid.*

con le atmosfere delle strade e delle piazze»⁵⁴. Insofferente, al termine della serata rifiutò di salire sull'autobus che riportava la compagnia a Monticelli – dove alloggiavano le diciassette compagnie partecipanti al FITU – e decise invece di affrontare a piedi i quasi quindici chilometri che separano Parma dalla località termale.

Una reazione tanto veemente va letta alla luce della formazione teatrale di Međimorec, profondamente segnata dalla figura di Jerković. Nel 1965, quando Jerković propose al SEK di mettere in scena *Avvenimento nella città di Goga* dello sloveno Slavko Grum – un testo espressionista degli anni Trenta – Međimorec era suo assistente. Sebbene la produzione fosse stata sospesa e lo spettacolo non avesse mai visto la luce, visse quell'esperienza come altamente formativa: «La cosa più importante che ho imparato da lui è che il teatro deve essere impegnato nella società, soprattutto il teatro studentesco. E questo ha influenzato i miei lavori successivi, in particolare *Ars Longa, Vita Brevis* e *Vietrock*»⁵⁵.

Međimorec, insomma, ancora oggi fatica a comprendere come *Vietrock* possa essere stato percepito come un tradimento dello *zeitgeist* sessantottino, sentendo di aver piuttosto cercato di onorare la lezione di Jerković.

Un'accoglienza diametralmente opposta fu quella che l'IFSK del 1968 riservò a *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, proposto dal CUT nell'adattamento di Jerković.

Se da un lato il bollettino di Erlangen, «Spotlight», liquidò lo spettacolo con il lapidario ed eloquente titolo «Parma ist opium»⁵⁶, dall'altro il nono bollettino del festival jugoslavo assegnò al lavoro parmense il premio per il miglior spettacolo, attribuendo a Jerković anche quello per la miglior regia⁵⁷. E se Paul Binnerts, presidente dell'UITU, considerò disattesi gli sforzi dell'IFSK «a presentare il meglio del teatro studentesco in Europa»⁵⁸, non ebbe dubbio alcuno sull'esemplarità virtuosa del caso parmense rispetto all'urgenza di un teatro capace di rivolgersi alla società.

Lo spettacolo, riduzione teatrale della sceneggiatura originale dell'omonimo film pasoliniano, non esplicitava la critica marxista contro il capitalismo e la denuncia postcoloniale e terzomondista. Eppure Jerković, amalgamando l'a-

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.* Il termine utilizzato da Međimorec per definire il dovere del teatro è l'inglese *engaged* (così come spesso sceglie l'equivalente francese), che rende l'idea dell'impegno non solo e non tanto come adempimento, ma come partecipazione attiva con ricadute sociali.

⁵⁶ Pagina non numerata da «Spotlight» (HAZU, Fondo Jerković, b. 1968).

⁵⁷ Bollettino n. 9, IX IFSK (Collezione privata Branko Matan).

⁵⁸ «To present the best of student theatre in Europe». P. Binnerts and R. Engelder, *The Eight International Student Theatre Festival in Zagreb*, in «Young/Jeune Cinema&Theatre», 1968, 4, p. 28. Traduzione dall'inglese a cura di chi scrive.



zione a un triplo «‘miracolo non riuscito’, che genera uno stato di vana attesa mistico-grottesca»⁵⁹, riuscì ugualmente in «uno scopo definitivo, pienamente impegnato»⁶⁰.

Sebbene già quarantenne all’epoca, Jerković sostenne apertamente il movimento studentesco⁶¹. Zora Maštrović, attrice del SEK e protagonista di *Seconda porta a sinistra*, lo spettacolo di Alexander Popović con cui il regista tornò a dirigere la compagnia nel 1969, ha definito se stessa e Jerković «outsider di *Praxis*»⁶². Il riferimento è alla rivista marxista fondata nel 1964 da un gruppo di

⁵⁹ Libretto XVI FITU (HAZU, Fondo Jerković, b. 1968).

⁶⁰ *Ibid.* Nel corso del nostro dialogo, anche Matan ha spontaneamente istituito un raffronto tra le messinscène sessantottine di Međimorec e Jerković. A suo avviso, *Vietrock* si configurava come un’opera assordante, autocompiaciuta ed esteticamente priva di profondità, in netto contrasto con *Uccellacci e uccellini* di Jerković, che riconosce come autentico teatro politico.

⁶¹ Cfr. N. Ožegović, *Ne namjeravam se politički ispovijedati*, in «T’jednik», gennaio 1998, 46, pp. 54-57.

⁶² Intervista a Maštrović Zora, di Govi Cavani Giulia, Zagabria, il 25 settembre 2024, progetto “Festival fra locale e globale. Ripensare la scena italiana fra gli anni ’50 e gli anni ’70 (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-13e), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-mastrovic-zora> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

Fig. 5 (a fronte). Foto di scena da *Uccellacci e ucellini* (1967), Archivio storico della Fondazione Teatro Due, Parma.

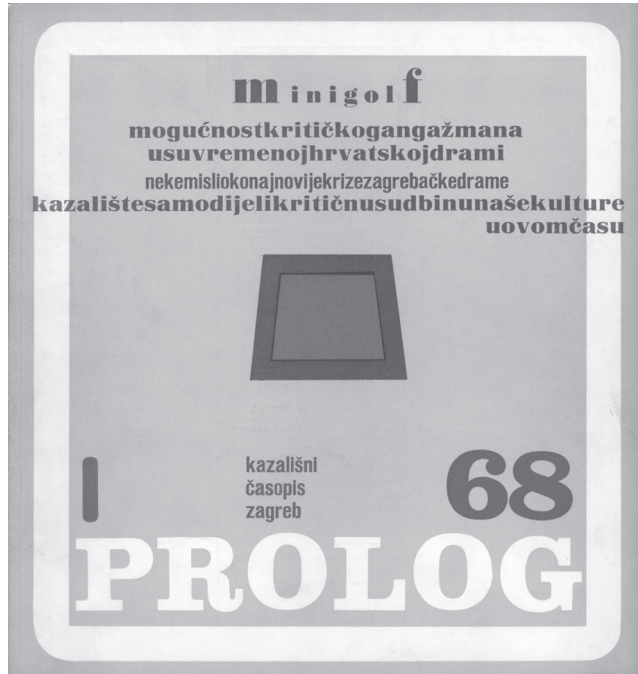


Fig. 6. Copertina del primo numero della rivista «Prolog. Kazališni Časopis Zagreb» (giugno 1968), HAZU, Zagabria.

filosofi e docenti dell'Università di Zagabria, promotori anche della Scuola estiva di Curzola⁶³. Situata sull'omonima isola e promossa, tra gli altri, anche dal padre di Grlić, la Scuola riuniva ogni anno, per dieci giorni, figure di spicco come Herbert Marcuse e Henri Lefebvre, insieme a studenti provenienti da tutta Europa. Proprio nell'edizione del 1968, dedicata al tema *Marx e la rivoluzione*, Marcuse tenne una lezione cui assistette anche lo studente jugoslavo Ante Rumora.

Nel 1969 il gruppo jugoslavo tornò a calcare le scene del FITU, e il nome di Rumora emerge con forza nei ricordi di Alberto Rusconi, Flavio Ambrosini e Silvio Di Fazio⁶⁴. Quell'anno il festival abbandonò il Teatro Regio – simbo-

⁶³ Sulla storia e il legame tra la rivista «Praxis» e la Scuola estiva di Curzola rimando almeno a L. Bogdanić, *Praxis. Storia di una rivista eretica nella Jugoslavia di Tito*, Aracne, Roma 2010 e a E. Blancato, *L'isola dei filosofi. Curzola. Per una critica spietata dell'intero esistente*, Asterios Abiblio, Trieste 2020.

⁶⁴ Intervista a Rusconi Alberto, di Becchetti Margherita, Parma, Fondazione Teatro Due, il 15 ottobre 1999, progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PR-Ae), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-rusconi-alberto> (ultimo accesso 31 ottobre 2025); intervista a Ambrosini Flavio, di Becchetti Margherita, Parma, ristorante Parizzi il 25 luglio 1999 – casa

lo della borghesia cittadina – per occupare nuovi spazi che contribuissero a festivalizzare Parma: l'ex ENAL (Ente Nazionale Assistenza Lavoratori, oggi Fondazione Teatro Due), le scuole, l'Aula Magna dell'Università, la sede dell'Azienda municipalizzata di Strada Margherita, il quartiere Montanara e persino la fabbrica Salamini, i cui operai erano in sciopero⁶⁵. Durante una marcia di solidarietà con gli operai, Rumora guidò un blocco stradale tra Sant'Ilario e Parma. Dopo essersi barricato per tre giorni nei bagni della fabbrica, fu arrestato e successivamente ricoverato nel reparto psichiatrico dell'Ospedale Maggiore. Fu Rusconi ad accompagnarlo in auto fino al confine, garantendone il rimpatrio.

Studente di economia all'Università di Zagabria e iscritto al corso di recitazione presso l'Accademia di arti drammatiche della città, Rumora fu tra i fondatori, nel giugno del 1968, della rivista teatrale indipendente «Prolog» assieme ad altre personalità gravitanti attorno all'IFSK e al SEK⁶⁶.

Caporedattore dei primi tre numeri, Rumora intendeva la rivista come risposta diretta alle contestazioni studentesche e come affermazione dell'inscindibile nesso tra teatro e società: la crisi dell'uno rifletteva e aggravava la crisi dell'altra, e viceversa. Da qui l'urgenza di un «testo drammatico che parli dei tempi in cui viviamo. Tutto con l'intenzione che il teatro fosse diverso e che la società fosse diversa»⁶⁷.

Conclusioni festivaliere tra archivi e memorie orali

L'intricato raduno di tracce archivistiche e orali che ho qui ricostruito, pur nella sua inevitabile parzialità, restituisce la vivacità delle atmosfere che animarono i

dell'intervistatrice il 02 settembre 1999, progetto “La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)”, Collezione Ormete (ORMT-07PR-Ab), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-ambrosini-flavio> (ultimo accesso 31 ottobre 2025). E intervista a Di Fazio Silvio, di Gandolfi Roberta e Govi Cavani Giulia, Parma, il 01/04/2025, Progetto “Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-13s), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-di-fazio-silvio> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

⁶⁵ Per una più esaustiva ricostruzione delle dinamiche relative all'occupazione della fabbrica rimando a D. Melegari, *I lavoratori della Salamini in lotta. Nuove pratiche contestative e organizzazioni tradizionali in un conflitto operaio*, in M. Becchetti et al., *Parma dentro la rivolta: tradizione e radicalità nelle lotte sociali e politiche di una città dell'Emilia rossa, 1968-1969*, Punto rosso, Milano 2000, pp. 133-173.

⁶⁶ Per la storia e una completa bibliografia della rivista rinvio a Z. Hercegovac, *Bibliografija časopisa Prolog*, Disput, Zagreb 2014.

⁶⁷ «o dramskom tekstu koji bi trebao “govoriti iz vremena u kojem jesmo”, sve s nakanom da bi teatar bio drukčiji, da bi društvo bilo drukčije»: A. Rumora, *Biti Prolog, ne epilog!*, in Hercegovac, *Bibliografija časopisa Prolog* cit., pp. 607-608, citazione a p. 607.

due festival internazionali di teatro universitario e studentesco. Attraverso una densa matassa di nomi, date, eventi, documenti e memorie si delinea una trama convergente, la cui costante esperienziale è l'evento festivaliero. Le relazioni personali, artistiche o professionali, coltivate anche oltre il tempo straordinario del FITU e dell'IFSK hanno avuto un impatto diretto sull'evoluzione di entrambe le rassegne, confermando un legame interagente tra relazioni e creazione: il festival, cioè, come un pulsante nucleo, generatore di «circularità maieutica»⁶⁸ e non riducibile a una somma di spettacoli.

Intersezioni, dialoghi e incontri – torno volutamente su queste tre parole chiave – si sono istituiti attraverso il teatro e in sua funzione. In contesti segnati da una vera e propria «effervescenza collettiva» – per riprendere una definizione di Émile Durkheim⁶⁹ – tali connessioni si sono rivelate generative. Modellate e alimentate dalla pratica teatrale, hanno trovato terreno fertile in un ambiente, il festival, che non si è limitato a farsi vetrina artistica, ma si è configurato come una fucina di sperimentazione e riflessione: un veicolo privilegiato di idee e pratiche capaci di oltrepassare barriere geografiche, ideologiche e culturali.

⁶⁸ *La funzione culturale dei festival. Un seminario*, a cura di E. Donatini e G. Guccini, Cue Press, Imola-Bologna 2019, p. 9.

⁶⁹ Cfr. É. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma 2015.

Caterina Piccione*

Rassegne e ospitalità del CRT di Milano: per una visione politica del teatro di ricerca

Il CRT e i festival: assonanze teoriche e convergenze storiche

L'attività del Centro di Ricerca per il Teatro, fondato da Sisto Dalla Palma nel 1974, può essere paragonata a quella di un festival teatrale del secondo Novecento sotto vari aspetti. Per mettere a fuoco il parallelo, prima di entrare nelle pieghe dell'attività del CRT, appare opportuno analizzare alcuni nodi teorici condivisi tra questa realtà teatrale e alcuni rilevanti festival internazionali coevi, come il Festival Mondial du Théâtre di Nancy, il Festival Internazionale del Teatro di Santarcangelo, la Biennale di Venezia, il Festival Internazionale del Balletto di Nervi e il Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Il primo elemento comune a tutte queste manifestazioni artistiche risiede nell'esigenza di fondare il senso della propria esistenza – in quanto realtà culturali autonome – e del proprio orientamento progettuale. Come scrive Michael Kirby, un festival non è soltanto una successione di spettacoli, ma nasce da una precisa intenzione artistica: «la maggior parte dei festival tenta di selezionare le proposte in modo tale che il tutto non sia semplicemente la somma delle sue parti; c'è la volontà di presentare qualcosa di più che una semplice offerta concentrata di teatro»¹. I festival si interrogano sulla propria necessità e sul proprio senso d'essere, configurandosi come dispositivi culturali capaci di attivare «inediti spazi e tempi di costruzione comunitaria o identitaria, di iniziazione, di formazione, persino di contestazione»². Si pensi, per esempio,

* Università di Bologna.

¹ «Most festival attempt to select presentations so that the whole is not merely the sum of its parts; they are interested in something more than a concentrated offering of theatre». M.K. [Michael Kirby], *International Festival Issue: An Introduction*, in «The Drama Review», XVII, 1973, 4, pp. 3-4, citazione a p. 4. Traduzione a cura di chi scrive.

² «Espaces et des temps de construction communautaire ou identitaire, d'initiation, de formation, voire de contestation, inédits». P. Goetschel et P. Hidirolou, *Le Festival, objet d'histoire*, in

al Festival dei Due Mondi di Spoleto, che Gian Carlo Menotti dichiara di aver fondato «per un bisogno intimo di sentirmi necessario a una comunità»³; così si legge nel programma-souvenir della prima edizione: «perché è nato questo festival? [...] Per la gioia della cosa in sé»⁴. Analogamente, la Biennale di Venezia, sin dalla sua fondazione, si caratterizza per una marcata ricerca di senso e identità, in bilico tra vetrina e laboratorio internazionale permanente⁵, una tensione che si accentua negli anni Settanta con il fermento politico e culturale che caratterizza il periodo storico. È in questa stessa cornice che si colloca il progetto del CRT: un centro di elaborazione teorica e operativa, nato per interrogare il presente e dare forma a un teatro che ancora non esiste; al pari dei festival, esso risponde a un'urgenza culturale e si struttura come spazio di trasformazione artistica e sociale. Le pagine seguenti ne dimostreranno le articolazioni concrete.

Un ulteriore elemento di convergenza tra l'attività del CRT e i festival è l'apertura al panorama teatrale internazionale. La formula festivaliera è stata una condizione di possibilità essenziale per promuovere scambi culturali con il teatro sovranazionale, favorendo l'incontro con nuove estetiche e linguaggi scenici capaci di stimolare e ridefinire l'immaginario del pubblico locale. Grandi nomi del teatro di ricerca ritornano in molteplici contesti, tra i festival internazionali e il CRT, riecheggiandosi a vicenda. Per esempio, tra il 1963 e il 1973 il Festival Mondial du Théâtre di Nancy ospita Bread and Puppet, Peter Brook, Grotowski, Kantor⁶. È significativo osservare che questi stessi artisti vengono ospitati al CRT sin dalla sua fondazione nel 1974, e in particolare nei primi cinque anni di attività (cui sono dedicate le prossime pagine del presente contributo). Anche la Biennale di Venezia, nel 1975, accoglie Grotowski – proprio con *Apocalypse cum figuris* –, Meredith Monk e il Living Theatre; l'anno successivo, con la rassegna *Teatro, Musica e Ambiente*, «l'offerta teatrale si esprime in parte e per la sua prima volta in un'ottica interdisciplinare»⁷ confermando la presenza di Meredith Monk con *Quarry*, oltre che di Bob Wilson e Philip Glass con *Einstein*

Une histoire des festivals : XX^e-XXI^e siècle, dir. A. Fléchet et al., Éditions de la Sorbonne, Paris 2013, pp. 7-15, citazione a p. 11. Traduzione a cura di chi scrive.

³ T. Miggie e F. Soda, *Io Menotti: due zanzare a Yester House*, De Luca, Roma 2007, p. 51, già cit. in G. Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, i libri di Emil di Odoia, Città di Castello 2020, p. 82.

⁴ G. Menotti, *Prefazione*, in *Primo Festival dei Due Mondi*, programma-souvenir, Spoleto 1958, s.i.p., già cit. in Taddeo, *Festivaliana* cit., p. 86.

⁵ Cfr. L. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro. 1934-1995*, Marsilio, Venezia 1999, p. 10.

⁶ Cfr. V. Nes Kirby, *Festival Mondial du Théâtre*, in «The Drama Review», XVII, 1973, 4, pp. 5-30, in particolare p. 7.

⁷ Trezzini, *Una storia della Biennale teatro* cit., p. 120.

on the Beach. Negli stessi anni, il CRT propone una programmazione affine, accogliendo i medesimi artisti e sviluppando una visione internazionale in assoluta sintonia con quella della Biennale⁸.

Beninteso, benché radicati in contesti specifici, i festival richiedono sempre di esser letti su uno sfondo più ampio, in una «prospettiva sovranazionale»⁹, necessaria per coglierne la portata culturale e politica: è quanto suggerisce Giulia Taddeo a proposito dell'oggetto-festival nei suoi studi sul Festival Internazionale del Balletto di Nervi e sul Festival dei Due Mondi di Spoleto. Nati alla fine degli anni Cinquanta, nel pieno del cosiddetto miracolo economico italiano, questi festival si inseriscono in un contesto storico-politico segnato dalla Guerra fredda, dove la circolazione delle arti e le politiche culturali funzionano anche come strumento diplomatico. Taddeo insiste sul «carattere storicamente cross-culturale dell'oggetto-festival»¹⁰, sottolineando tra l'altro come l'apertura all'orizzonte internazionale rappresenti una strategia imprescindibile adottata da questi due festival per definire e rafforzare l'identità nazionale e locale attraverso una rete di scambi e confronti. Anche il CRT, pur operando in un altro contesto storico e istituzionale, va compreso alla luce del suo respiro internazionale, decisivo nella costruzione delle sue traiettorie di politica culturale.

Inoltre, il confronto con esperienze teatrali transnazionali, sia per il CRT sia per i festival, non si traduce soltanto nell'importazione di spettacoli, né si limita a riflettere politiche culturali cross-nazionali attraverso le scelte di allestimenti e produzioni, bensì comporta un dialogo vivo e fecondo con forme teatrali inedite, che costituisce uno stimolo impareggiabile per lo sviluppo di processi di ricerca sul territorio. Come osserva Kirby, «uno degli aspetti caratteristici di un festival è il desiderio di offrire a un determinato pubblico performance che normalmente non sarebbero accessibili»¹¹: in questo senso, l'apertura verso la scena internazionale diventa un modo per promuovere un dialogo interculturale e inclusivo, favorendo processi di arricchimento e trasformazione all'interno del tessuto culturale locale. Non a caso, nel 1973, un anno prima della fondazione del CRT, Kirby cura un numero speciale della «Drama Review» dedicato ai festival internazionali, sottolineando la peculiarità della scelta «di concentrar[s]i

⁸ Si segnala, a margine ma significativamente, la presenza nel programma della Biennale del 1975 dello spettacolo *Amor comenza* del Teatro Tascabile di Bergamo. Tale rappresentazione costituisce il primissimo titolo con cui si apre la proposta spettacolare del CRT, a ulteriore conferma della prossimità e degli scambi attivi con l'ambiente veneziano.

⁹ Taddeo, *Festivaliana* cit., p. 11.

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ «One aspect of a festival is the desire to provide a particular population with performances that are not normally available to it». Kirby, *International Festival Issue* cit., p. 3. Traduzione a cura di chi scrive.

su quei festival che programmaticamente riuniscono performance provenienti da diversi paesi»¹². L'aspirazione e l'ispirazione internazionali non rappresentano dunque semplici occasioni di interlocuzione, ma arricchiscono gli orizzonti locali innescando sperimentazioni artistiche, tanto più negli anni Settanta, in cui si percepisce un cambiamento epocale nel teatro, nelle sue forme e funzioni culturali.

L'apertura internazionale si intreccia dunque profondamente con la vocazione sperimentale dei festival teatrali, che si delineano come spazi di ricerca radicale, dove forme e convenzioni tradizionali vengono messe in discussione. È il caso, ad esempio, della "nuova Biennale" di Venezia nel quadriennio 1974-1977, frutto del nuovo statuto approvato nel 1973, che ne ridefinisce profondamente l'identità. Si tratta di un progetto segnato dalla rottura con il passato e dall'apertura a nuove linee di ricerca e tendenze emergenti. Questa radicalità non è priva di conseguenze polemiche: tra ottobre e dicembre del 1974, il «Corriere della Sera» dedica numerosi articoli critici alla direzione assunta dalla Biennale, contestandone le scelte artistiche e l'impostazione culturale. Scrive Trezzini:

Arbasino non può capire, o mostra di non capire, che la Biennale sperimenta, al di là degli eccessi ideologici che, come sappiamo, non mancano, un decentramento non solo di luoghi fisici ma di "spazi morali", richiesto da buona parte della situazione teatrale occidentale che si contraddistingue per la contrapposizione tra teatro ufficiale e numerosi gruppi di teatro antagonisti. Dialettica questa che genera luoghi e rituali differenti: in questo senso va intesa la diffusione dello spettacolo realizzato in luoghi desueti della città¹³.

Come accade alla Biennale, così verso la metà degli anni Settanta sono molti i festival teatrali italiani e internazionali che manifestano una spiccata attenzione verso la sperimentazione come dimensione strutturale e prospettica. Santarcangelo, per esempio, sin dalla sua nascita nel 1971, si distingue per uno sguardo rivolto sempre al futuro: «il cambiamento non è percepito solo come necessità o accidente, ma coltivato come metodo, auspicato come andamento»¹⁴. In questa stessa direzione si muove la programmazione dei primi anni del CRT, che privilegia novità e percorsi di ricerca lontani dal teatro istituzionale.

Anche il già citato Festival Mondial du Théâtre di Nancy del 1973 pone l'accento sul nuovo, nella volontà di essere un «luogo d'incontro per produzioni

¹² «To focus on those festivals that programmatically bring together performances from several countries». *Ibid.* Traduzione a cura di chi scrive.

¹³ Trezzini, *Una storia della Biennale teatro* cit., pp. 106-107.

¹⁴ R. Ferraresi, 1971-1977: *Piero Patino*, in Ead., *Santarcangelo 50 Festival*, Corraini, Mantova 2021, p. 18.

teatrali non commerciali, creative e originali»¹⁵ e si propone di «offrire un panorama, il più preciso possibile, delle nuove tendenze della creazione teatrale e del lavoro di ricerca»¹⁶. In questo contesto, vengono recuperati elementi provenienti dalle tradizioni folkloriche e popolari reinterpretate in chiave sperimentale: gruppi provenienti dalla Sicilia, dalla Polonia, dalla Nigeria, dall'Uganda, dalla Bulgaria, dal Giappone e dalla cultura Gipsy trasformano la tradizione in materia viva di sperimentazione, attraverso l'uso di materiali e tecniche tratte dai contesti più diversi¹⁷. Questo genere di fusione tra tradizione e innovazione si riflette anche nelle intenzioni di Sisto Dalla Palma, che privilegia una teatralità fondata sul gesto e sul corpo, valorizzando il recupero di forme popolari minori non come semplice richiamo folklorico, ma come risorsa dinamica e alternativa alla centralità della parola scritta tipica del teatro istituzionale. Tale prospettiva si concretizza nelle rassegne dedicate alle pratiche clownesche e al mimo, nonché a maestri come Grotowski, Barba e Kantor, per i quali il corpo diviene il fulcro pulsante della pratica teatrale, come si vedrà nelle pagine successive.

Un'ulteriore assonanza tra il CRT e i festival teatrali internazionali riguarda la relazione stretta con lo spazio urbano e l'ambiente cittadino come luogo performativo. Non è indifferente il fatto che nell'introduzione al suo articolo sul Festival Mondial du Théâtre di Nancy del 1973 Victoria Nes Kirby descriva dettagliatamente la città, soffermandosi su urbanistica, architettura, piazze e strade¹⁸. Questo evidenzia come il festival sia profondamente intrecciato ai luoghi che lo ospitano, in una sorta di co-appartenenza strutturale (infatti, tra gli eventi più significativi si segnalano spettacoli in piazza, parate e processioni, come quella del Polish Popular Ensemble dalla Bassa Slesia o performance di piazza come quella di Acuna Paredes)¹⁹. Analogamente, altri festival mettono in rilievo l'importanza del contesto territoriale nella definizione identitaria dell'esperienza teatrale proposta. Nel Festival Internazionale del Balletto di Nervi, per esempio, «un'idea della danza prendeva corpo attraverso eventi sapientemente orchestrati all'interno di un'ambientazione, quella dei Parchi di Nervi, la cui teatralità da favola sarà non solo astutamente valorizzata dall'organizzazione, ma anche quasi unanimemente ammirata dai partecipanti»²⁰. Il legame tra evento teatrale e luogo specifico è evidente anche nel Festival dei Due Mondi

¹⁵ «Meeting place for noncommercial, creative, and original theatrical productions». Nes Kirby, *Festival Mondial du Théâtre* cit., p. 7. Traduzione a cura di chi scrive.

¹⁶ «Offer a panorama, as accurate as possible, of new tendencies of theatrical creation and research work». *Ibid.* Traduzione a cura di chi scrive.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 10-11; p. 30.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

²⁰ Taddeo, *Festivaliana* cit., p. 31.

di Spoleto, dove il borgo si trasforma in un vero e proprio palcoscenico, facendo tesoro del suo fascino medievale, quasi eco di un mondo remoto, tanto che «l'elemento che più incide sul profilo culturale del Festival dei Due Mondi è costituito, assieme alla dimensione trans-nazionale, dal luogo fisico che lo ospita: Spoleto»²¹. Parimenti, un ruolo centrale assume la città di Santarcangelo in «un festival che si realizza negli spazi pubblici, in spazi non vocati allo spettacolo, fotografando l'evoluzione della città che lo ospita e partecipando alla sua trasformazione, occupando luoghi da rigenerare, da co-progettare»²². Peraltro, il Festival del Teatro in Piazza prende forma in un'epoca in cui questa tipologia di manifestazioni è quasi inesistente, rappresentando così una sfida pionieristica e tutta da inventare²³.

Proprio dallo stretto rapporto tra festival e spazio urbano si sviluppa spesso un'istanza politica: «abitare le piazze con l'arte scenica, invitare le persone a vivere lo spazio pubblico in maniera differente, è dunque una sfida importante e vitale. È anche in questo senso che i primi festival di Santarcangelo si possono definire marcatamente politici»²⁴. Le pratiche festivaliere aprono uno spazio di partecipazione collettiva e di confronto sociale, sovvertendo le tradizionali divisioni tra scena e pubblico e tratteggiando il teatro come strumento di riappropriazione e ridefinizione dello spazio comune con un'evidente portata politica. Tale portata, nel festival di Santarcangelo, si riflette anche nella scelta degli spettacoli: nel 1971 tra le proposte più significative figurano l'*Antigone* di Sofocle-Brecht resa celebre dal Living Theatre, allestita dalla compagnia diretta da Piero Patino, e Carlo Cecchi con *Il bagno* di Majakovskij. Se per il CRT è più complesso parlare di politica in senso stretto, data la storia del suo fondatore, ideologicamente implicato nella politica dei partiti e nelle istituzioni, resta tuttavia una decisa vocazione sociale e un saldo legame con la città, manifestati attraverso iniziative come *Ben venga maggio* e parate che animano le vie milanesi con il Bread and Puppet o l'Odin Teatret, di cui si tratterà nelle pagine successive.

Un ultimo punto di convergenza tra il CRT e i festival teatrali internazionali riguarda le attività culturali che accompagnano la semplice messa in scena di spettacoli: conferenze, mostre, laboratori, seminari, proiezioni di film. Kirby sottolinea che, negli anni Settanta, il festival si configura come «uno strumento informale per lo scambio di opinioni e idee»²⁵. Nel contesto del Festival Mondial

²¹ Ivi, p. 88.

²² A. Parma, G. Boccia Artieri e R. Naccari, *Santarcangelo Festival: 50 anni di nuovi inizi*, in Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival* cit., p. 6.

²³ Cfr. Ferraresi, *1971-1977: Piero Patino* cit., p. 13.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ «The festival becomes an informal instrument for the exchange of opinions and ideas». Kirby, *International Festival Issue* cit., p. 3. Traduzione a cura di chi scrive.

du Théâtre di Nancy 1973 risultano fondamentali momenti di confronto come gruppi di discussione e iniziative di coinvolgimento sociale²⁶, tanto che, quando le dimensioni della manifestazione e la folla presente impediscono un autentico scambio, tale difficoltà viene lamentata²⁷. Un caso emblematico in cui le attività di un festival vanno ben oltre la messa in scena di uno spettacolo è costituito poi dal “Grotowski Project” alla Biennale di Venezia del 1975: qui, per due mesi, Grotowski mette in campo un vero e proprio percorso di ricerca teatrale, con seminari, laboratori, gruppi di studio e persino un convegno (promosso dal Comune di Mirano e dall’Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell’Università di Roma, diretto da Ferruccio Marotti, con la partecipazione di figure di spicco come Orazio Costa, Alessandro Fersen, Ferdinando Taviani, Italo Moscati e Renato Padoan)²⁸. Un approccio, questo, che non resta circoscritto alla Biennale, ma che trova una declinazione altrettanto significativa all’interno del CRT. Come si vedrà, infatti, la presenza di Grotowski a Milano non si esaurisce in uno spettacolo, ma si traduce in un articolato programma di eventi e attività collaterali, pensato per restituire una concezione del teatro come indagine sull’uomo e sul mondo, in linea con la visione del maestro polacco.

In definitiva, le risonanze tra l’esperienza del CRT e il modello festivaliero si articolano lungo diverse direttrici comuni: la ricerca di un’identità specifica; l’apertura decisiva alla scena internazionale; la sperimentazione intrecciata al recupero di tradizioni performative popolari; il radicamento nel contesto urbano; la presenza di attività culturali che vanno oltre la semplice messa in scena. Di conseguenza, si ritiene di poter stabilire un parallelo tra CRT e festival teatrali tanto sul piano dell’ispirazione teorica quanto su quello dell’organizzazione pratica delle attività proposte. Sulla base della contestualizzazione sin qui delineata, le pagine che seguono si addentrano nelle motivazioni che portano alla nascita del CRT, ricostruendone l’orizzonte teorico e progettuale; particolare attenzione viene riservata alle rassegne dedicate al teatro di ricerca internazionale, fino ad arrivare al caso emblematico dell’arrivo sconvolgente di Jerzy Grotowski a Milano nel 1979²⁹.

²⁶ Cfr. Nes Kirby, *Festival Mondial du Théâtre* cit., p. 11.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 30.

²⁸ Cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro* cit., pp. 118-120.

²⁹ Le ricerche alla base del presente contributo sono state nutrite dal convegno internazionale *Dentro la storia del CRT – Centro di Ricerca per il Teatro. Milano e la ricerca teatrale italiana e internazionale tra XX e XXI secolo*, 7 e 8 maggio 2024, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; 9 maggio 2024, Università degli studi di Pavia [Direzione scientifica: Roberta Carpani (UCSC) e Giulia Innocenti Malini (UNIPV)]; Comitato Scientifico: Claudio Bernardi, Gabriella Cambiaghi, Livia Cavaglieri, Roberta Carpani, Fabrizio Fiaschini, Valentina Garavaglia, Tancredi Gusman, Giulia Innocenti Malini, Stefano Locatelli, Bernadette Majorana, Daniela Perazzo, Alessandro Pontremo-

Il CRT: nascita e vocazione

Per un inquadramento storico della nascita del CRT occorre tener conto del fatto che, nel 1974, anno della sua fondazione, Sisto Dalla Palma eredita la cattedra di Storia del Teatro da Mario Apollonio all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano³⁰. L'università è la culla del progetto teatrale, poiché è insieme ad alcuni suoi studenti e collaboratori, ovvero Franco Laera, Silvio Castiglioni, Paolo Zenoni, Renata Molinari e Paolo Viola, che Sisto Dalla Palma decide di dar vita a un nuovo spazio nel territorio milanese. Così il CRT apre i battenti il 29 gennaio 1975 con *Amor comenza*, produzione del Tascabile di Bergamo, per la regia di Renzo Vescovi.

Il CRT nasce in polemica con l'egemonia culturale detenuta in maniera pressoché esclusiva dal Piccolo Teatro a Milano fino alla metà degli anni Settanta. Al momento della fondazione del CRT Dalla Palma è vicepresidente dello Stabile e, di fronte al fallito tentativo di creare un terreno per il teatro di ricerca all'interno del Piccolo, decide di partire dai suoi studenti e collaboratori per dar vita a una realtà *ex novo*³¹. Peraltro, nel frattempo, sta avvenendo a teatro quella che Oliviero Ponte di Pino chiama «una vera rivoluzione nella geografia teatrale milanese»³²; la nascita di vari spazi a metà degli anni Settanta mette sotto attacco

li, Francesco Tedeschi]. Chi scrive vi ha partecipato come relatrice con un intervento sulla scena internazionale al CRT tra il 1974 e il 1981. Il convegno è stato parte di una serie di iniziative ampie e variegate, ovvero performance, podcast, incontri con artisti, studiosi, critici e organizzatori, allo scopo di comporre un'analisi polifonica e multimodale del CRT dal punto di vista artistico, sociale, antropologico, organizzativo e produttivo.

³⁰ Sia detto per inciso, non indifferente è il rapporto del CRT con le istituzioni, posto che Dalla Palma è un personaggio politico, esponente della corrente sinistra della Democrazia Cristiana. La sua appartenenza politica non può non condizionare limiti e possibilità del CRT, anche in senso economico. Nondimeno, questa appartenenza non costituisce mai un vincolo ideologico, anzi, Dalla Palma cerca interlocutori distanti politicamente da lui. Si prenda il caso di Giorgio Barberio Corsetti che durante il suddetto convegno internazionale raccontava lo stupore nel venire a Milano a collaborare con un esponente della DC in un momento storico in cui il suo antagonismo politico era quanto mai acceso e determinato.

³¹ Il legame del CRT con il Piccolo ha una natura dialettica e complessa: Dalla Palma ricorda che Apollonio (da cui egli stesso eredita caratteri fondanti la sua visione del teatro) aveva preso parte alla scrittura del manifesto del 1947 del Piccolo, mentre in un momento successivo avviene la spaccatura con Grassi e Strehler. Per questo, la creazione del CRT viene concepita da Dalla Palma anche come «tentativo di rimarginare una ferita» (S. Dalla Palma, in *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro*, a cura di C. Merli, Bulzoni, Roma 2007, pp. 220-221).

³² O. Ponte di Pino, *Milano città senza avanguardia teatrale*, in «Ateatro», 24 novembre 2011, 136, disponibile online: <https://www.ateatro.it/2011/11/24/milano-citta-senza-avanguardia-teatrale> (ultimo accesso 29 settembre 2025). Per una più ampia trattazione dello stesso autore relativa ai fenomeni teatrali degli anni Settanta e Ottanta si rimanda al testo: Id., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Usher, Firenze 1988.

il monopolio del Piccolo, intorno al quale sorgono il Salone Pier Lombardo, l'Elfo, il Teatro Officina, il Verdi, il Ciak, l'Out-off, ciascuno caratterizzato da una propria poetica e da un linguaggio teatrale specifico.

In questo contesto, il nome scelto da Dalla Palma ha implicazioni teoriche molto importanti³³: “centro” significa punto di incontro e di convergenza, nucleo di una progettualità possibile, agli antipodi dell'idea di palcoscenico come vetrina; “ricerca” rimanda alla dimensione del lavoro, della creazione, dello studio, dell'anelito al *novum*; “per il teatro” è perifrasi cruciale opposta alla più scontata “del teatro”, ovvero di un teatro che già c'è, ponendosi invece “in vista di” un teatro a venire, ricettacolo di utopia, slancio teleologico che rifiuta la cristallizzazione e il riposo in una forma definita.

I motivi trainanti dell'attività del CRT si ritrovano tutti già nelle primissime stagioni, tra il 1975 e il 1980, periodo su cui si focalizza il presente contributo. Un *fil rouge* è l'attenzione alla drammaturgia popolare e alle forme festive, celebrazioni di archetipi religiosi e ludici della teatralità che mettono in primo piano la partecipazione comunitaria e la costituzione di un “coro”³⁴. All'idea di una teatralità popolare vengono dedicati convegni³⁵ e ospitalità, ma soprattutto vengono organizzati eventi come *Ben venga maggio*, *Si come luce in ciel seconda*, *Carnevale Ambrosiano*³⁶, iniziative che appartengono a un'ottica rituale del teatro, al di là di qualsivoglia divisione tra palcoscenico e platea, con l'ideale regolativo del dramma sacro medievale. Si tratta di eventi comunitari e festivi volti a «rimettere a fuoco i nodi essenziali della coscienza collettiva, rinnovare i luoghi di una convocazione di gruppo, dove una comunità si ritrova, dove l'individuo

³³ Un'interessante riflessione sul nome “Centro di Ricerca per il Teatro” viene suggerita da Paolo Bosisio nel dibattito svoltosi lunedì 16 maggio 2005 a Gargnano del Garda in occasione della Settimana del Teatro dedicata proprio al CRT. Tale riflessione è raccolta in Merli (a cura di), *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro* cit., pp. 214-215.

³⁴ L'idea di teatro come “coro” è derivata da Apollonio. Cfr. V. Garavaglia, *I progetti speciali del CRT*, in *ivi*, pp. 81-94, in particolare p. 82.

³⁵ Per esempio, nel febbraio 1976 ha luogo il convegno *Il gesto nella teatralità popolare*, organizzato a partire dalla convinzione che il gesto (e non la parola) sia lo strumento comunicativo per eccellenza dell'essere umano. Tale iniziativa si compone di interventi teorici e proiezioni di documenti audiovisivi riguardanti tradizioni popolari come la taranta, i cantastorie, il carnevale, tra cui il documentario *L'Odin in Barbagia*, che è indice di un'affinità particolare con l'Odin Teatret, una delle realtà teatrali ospitata in maniera costante al CRT in questi primi anni.

³⁶ Si precisa che la titolazione e la datazione degli eventi qui riportati è basata sui documenti contenuti nell'archivio del CRT, che si trova presso la Triennale di Milano (archivio Cuore) e sull'ampia e particolareggiata cronologia redatta dalle curatrici e collaboratrici del convegno già citato *Dentro la storia del CRT – Centro di Ricerca per il Teatro. Milano e la ricerca teatrale italiana e internazionale tra XX e XXI secolo*. Al momento della stesura di questo contributo, la cronologia è privata, ma la sua pubblicazione è prevista insieme agli atti del convegno nel 2026.

sperimenta in un orizzonte illusorio, ma vero, le tante possibilità del suo essere nel mondo»³⁷.

Un altro *Leitmotiv* del CRT, sin dai primi anni di attività, è l'attenzione alla formazione e all'animazione teatrale nelle scuole e nei quartieri, che in seguito si articoleranno più propriamente in forme di teatro sociale. Il CRT, infatti, non si limita alla diffusione di spettacoli d'élite in luoghi o strati della cittadinanza solitamente esclusi dalla teatralità istituzionale (come, secondo alcuni, accade con le politiche di "decentramento" del Piccolo)³⁸, bensì promuove il coinvolgimento attivo in processi teatrali e parateatrali dei soggetti più diversi. Il teatro diviene un luogo tanto fisico quanto simbolico in cui svolgere un atto di creazione collettiva. Vi è una vocazione sociale strutturale nel CRT, evidente anche solo osservando la sede dei primi anni di attività: il Salone di via Ulisse Dini, nella periferia sud-est della città, già palestra di un complesso scolastico, appare come uno stanzone povero e spoglio, anche per questo, quindi, incredibilmente versatile e adatto a messe in scena distanti dal teatro istituzionale³⁹. Paolo Bosisio racconta, in occasione della settimana del teatro svolta a Gargnano del Garda dal 16 al 20 maggio 2005, la sensazione strana di trovarsi in coda, fianco a fianco ad Antonio Attisani, in questo luogo improbabile, difficile da raggiungere, chiedendosi perché mai si sia finiti laggiù; ma poi arrivava la scossa, lo sconvolgimento di un teatro diverso da quello cui erano tutti abituati – certamente un'arte dello spettacolo di grande maestria, eppure, in una certa misura chiusa su se stessa – al CRT, invece, il teatro sporgeva oltre se stesso in ogni punto.

Le rassegne dedicate ai maestri della ricerca internazionale

Sono molti i modi in cui si oltrepassa il teatro tradizionale al CRT, forse anche e soprattutto quando arrivano a Milano i maestri della ricerca teatrale, nelle sta-

³⁷ S. Dalla Palma, *Sentinella, a che punto siamo della notte?*, in «Catarsi. Teatri della diversità», X, 2005, 34, pp. 24-26, citazione a p. 25.

³⁸ Ponte di Pino suggerisce che il "decentramento" operato dal Piccolo Teatro negli stessi anni risponda a una sorta di logica coloniale, per cui il teatro viene portato dal centro alla periferia della città, senza modificarne forme e contenuti, in una sostanziale impermeabilità alle dinamiche locali reali. Si fa qui riferimento a quanto affermato da Ponte Di Pino durante l'incontro *Il CRT tra ricerca e memoria*, in dialogo con Umberto Angelini e Cristiano Buffa alla Triennale Teatro il 15 febbraio 2024.

³⁹ Dopo il Salone di via Dini, comincia un nomadismo che porta il CRT alla ricerca di una sede passando per luoghi disparati, dagli spazi enormi e impersonali del Poliziano a una sala parrocchiale, il teatro Gnomo; dall'Ansaldo alla chiesa sconsacrata di San Carpofo a Brera, fino al momento in cui ritrova una sede stabile dal 1997 in poi nel Teatro dell'Arte. Cfr. A. Bentoglio, *Alla ricerca di una sede*, in Merli (a cura di), *Il CRT. Centro di Ricerca per il Teatro* cit., pp. 205-212.

gioni tra il 1975 e il 1980, particolarmente incentrate sulle ospitalità internazionali⁴⁰. Il proposito dei fondatori del CRT è esplicito, come afferma Franco Laera: «davanti a noi era chiaro l'obiettivo di collegare Milano con l'Europa [...] un collegamento da realizzare non solo a livello di produzione – altre istituzioni cittadine lo garantivano – quanto a livello di scambi e confronti con le esperienze più vive dei nostri anni»⁴¹. Il primato del corpo e del gesto, di contro a una teatralità fondata sul testo, oltre a essere centrale nelle sopra citate forme di eventi rituali popolari e festivi, è sotteso anche alla scelta delle ospitalità internazionali. Per esempio, moltissimi sono i mimi e i clown che arrivano al CRT da tutto il mondo: Yves Lebreton, allievo di Étienne Decroux (secondo nome in scena, dopo *Amor comenza*), arriva a Milano nel giugno 1975⁴²; poi tutta la stagione Settantasei-Settantasette è attraversata dalla rassegna *Il trucco dell'attore: tanti modi per essere clown* e ospita Carlos Trafic dall'Argentina e i francesi Blaguebolle e Macloma.

Inoltre, sul versante della ricerca internazionale l'idea di teatralità incentrata sul corpo trova un senso peculiare e sconvolgente le coscienze della città. Nel 1976 viene inaugurata la rassegna *Crisi e sviluppi nella ricerca teatrale contemporanea*, volta programmaticamente non solo a proporre spettacoli, ma anche a riflettere sulle problematiche al centro del lavoro delle maggiori compagnie di ricerca del panorama internazionale. La rassegna comincia nel febbraio 1976 con il Living Theatre, che propone *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*.

⁴⁰ Scrive Ponte Di Pino: «Nella prima fase, dalla nascita fino alla metà degli anni Ottanta, a caratterizzare la programmazione sono le ospitalità internazionali. Soprattutto nella gloriosa sala di via Dini sfilano personalità di altissimo livello. Grotowski e Barba, il Living e Meredith Monk, Tadeusz Kantor sono i nomi più significativi in un'opera di sistematica sprovincializzazione della scena milanese e italiana. Non si tratta solo di importare una serie di spettacoli più o meno interessanti: molto spesso il CRT organizza rassegne monografiche (per esempio sull'Odin Teatret), accompagnate da incontri e convegni; ancora più spesso gli artisti e i gruppi, in occasione della loro permanenza milanese, tengono corsi e seminari che hanno un ruolo significativo nella complessa "autopedagogia teatrale" di quel periodo». O. Ponte di Pino, *Le regole dell'innovazione. (Quasi) trent'anni di storia del CRT di Milano*, in «Ateatro», 15 marzo 2002, 031, disponibile online: <https://www.ateatro.it/2002/03/15/le-regole-dellinnovazione> (ultimo accesso 29 settembre 2025). Si precisa che durante il suddetto convegno si è insistito sulla necessità di avere una grande cautela nell'individuare diverse fasi in cui dividere la storia del CRT. Se è vero che, come scrive Ponte Di Pino, i primi anni del CRT sono segnati da una forte presenza della scena internazionale, mentre negli anni successivi diventa un punto di riferimento fondamentale per il teatro dei gruppi, è anche vero che, sin dalla prima stagione, vi è una commistione tra scena internazionale e locale, così come tra vocazione sociale e teatro di ricerca.

⁴¹ F. Laera, *Presentazione*, in AA.VV., *Alle radici del sole. Forme e figure della scena giapponese*, CRT-ERI RAI, Milano 1983, p. 11.

⁴² Come si evince dalla cronologia del CRT, Lebreton è una presenza costante al CRT: solo nel primo quinquennio torna due volte, nel 1979 e nel 1981.

Dall'*Eredità di Caino*: di questo spettacolo la critica non parla in termini entusiastici, senza comprenderne il significato artistico, leggendolo per lo più come una forma di provocazione politica⁴³. Si prosegue a novembre Settantasei con *Come! And the day will be ours* e *Il libro delle danze* di Eugenio Barba, due spettacoli nati durante il soggiorno salentino di Barba nel 1974⁴⁴ che richiamano un'idea di teatralità arcaica, ancestrale e rituale. La presenza successiva della rassegna è quella di Jerzy Grotowski, cui si sceglie di riservare un focus *ad hoc* tra qualche pagina. Dopo Grotowski, un altro gigante arriva a Milano: Tadeusz Kantor con *La classe morta*. Questo spettacolo ha trovato nella messa in scena del 19 gennaio 1978 al salone di via Dini una sorta di *kairos* assoluto, il luogo e momento opportuno per la sua compiuta realizzazione, *l'hic et nunc* irripetibile in cui pienamente riesce a rappresentare le sue potenzialità significanti. Attisani in un recente contributo sostiene che *La classe morta* ha intercettato perfettamente lo stato d'animo di una città rapidamente passata dall'utopia all'incubo, dalle strade piene di speranza al sequestro Moro, e che quindi si sente immersa in un clima grottesco e inquietante; solo qualche anno prima, il teatro della morte di Kantor sarebbe sembrato fuori luogo, invece trova nel gennaio Settantotto, e proprio nello stanzone spoglio e polimorfo di via Dini, il suo qui e ora perfetto⁴⁵. Brusati scrive: «mai come ieri sera al CRT il teatro ha celebrato se stesso»⁴⁶; Maria Grazia Gregori parla del teatro della morte non come «filosofia funebre» ma come «choc metafisico»⁴⁷. Il mondo della cultura resta profondamente segnato da Kantor⁴⁸, che torna al CRT con *La classe morta* nell'aprile 1979, in contemporanea con l'allestimento di una mostra di opere dei pittori del Cricot 2 a Palazzo

⁴³ Cfr. R. Palazzi, *Revival Hippie*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1976; D. Righetti, *Un rito anarchico contro la violenza*, in «Il Giorno», 4 febbraio 1976.

⁴⁴ Cfr. C. Guaita, *I maestri della scena europea al CRT*, in Merli (a cura di), *Il CRT: Centro di Ricerca per il Teatro* cit., pp. 61-79.

⁴⁵ Scrive Attisani: «il significato di uno spettacolo, o per meglio dire la sua funzione, dipende in gran parte da quando e dove lo si vede. Per *La classe morta*, il capolavoro di Tadeusz Kantor (1915-1990) e della sua compagine di artisti riuniti nel Teatr Cricot 2 arrivò al Centro di Ricerca Teatrale di Milano il 19 gennaio 1978». Id., *Kantor e gli alunni della classe morta*, in «Doppiozero», 29 marzo 2004, <https://www.doppiozero.com/kantor-e-gli-alunni-della-classe-morta> (ultimo accesso 29 settembre 2025).

⁴⁶ C. Brusati, *La classe meravigliosa*, in «Corriere dell'Informazione», 20 gennaio 1978.

⁴⁷ M.G. Gregori, *Tra attori e manichini*, in «L'Unità», 22 gennaio 1979.

⁴⁸ Si pensi al fatto che «Scena» nel febbraio 1978 pubblichi un'intervista realizzata a Kantor da canale 96, seguita dalla traduzione del manifesto poetico di Kantor sul *Teatro della morte* (pp. 38-42). Si consideri poi l'articolo B. Blasi, *Qui giace il prin'attore*, in «Panorama», 22 maggio 1979, pp. 135-140. Infine, si veda l'importante intervista raccolta da Siro Ferrone durante la tournée tra Milano e Firenze di Kantor pubblicata ne «Il Ponte», in cui il regista rilascia affermazioni illuminanti sulla sua poetica come: «questo è per me fondamentale: l'oggetto che si trova nel grado più infimo, quando sembra che possa esser gettato via perché inservibile, e si situa quindi alle soglie

Reale promossa dal CRT e dal Comune di Milano. Kantor diviene una presenza costante al CRT: nel 1981 propone *Wielopole-Wielopole*, nel 1986 *Crepino gli artisti*, e ogni volta, accanto agli spettacoli, sono organizzati approfondimenti tematici di varia natura sulla sua filosofia teatrale.

La scena internazionale al CRT non si esaurisce con la rassegna *Crisi e sviluppi nella ricerca teatrale contemporanea*, si ricordi infatti almeno *Confronti teatrali*, un'altra rassegna iniziata nel 1976, curata da Franco Quadri, promossa dal CRT con gli Assessorati alla Cultura di Comune, Provincia e Regione. *Confronti teatrali* intende ospitare compagnie sperimentali d'avanguardia italiane e straniere off, esterne ai circuiti del teatro ufficiale e commerciale. Arriva così a Milano la compagnia «on the fringe»⁴⁹ Pip Simmons Theatre Group o il clown kafkiano Bolek Polivka, che diviene una presenza costante al CRT. Fuori dalle rassegne, invece, l'arrivo del Bread and Puppet scompiglia la città nel maggio 1977 con *Giovanna d'Arco* e poi nel dicembre 1978 con *La ballata dei quattordici giorni di Masaniello*, riscuotendo grandissimo successo con i suoi eventi spettacolari di carattere popolare e comunitario. Vi sono poi figure centrali della scena nordamericana che si succedono alla fine degli anni Settanta: Sheryl Sutton, che porta la prima mondiale, nel novembre 1978, *Who? What? Where? When? Why?* e Bob Wilson, con *Edison*, arriva nell'ottobre 1979 all'interno dell'importante Rassegna *Teatrodanza contemporanea*, organizzata da Scala e CRT. Peraltro, grazie a questa rassegna, Milano conosce i grandi nomi della nuova danza internazionale, fino ad allora sconosciuti, come Lucinda Childs, Paul Taylor e soprattutto Carolyn Carlson, che lascia un'impronta indelebile nella danza italiana anni Ottanta⁵⁰. Nel dicembre 1979 Stuart Sherman è in scena con gli astratti *The Tenth Spectacle* e *The Eleventh Spectacle*; ancora l'avanguardia americana trova spazio tra il dicembre 1979 e il gennaio 1980 con *Luogo + Bersaglio* di Richard Foreman; a febbraio 1980 un'indimenticabile Meredith Monk, per la rassegna *Teatrart*⁵¹, propone *Recent Ruins*; Joseph Chaikin colpisce la critica con *Tongues* nel marzo 1980.

Questa carrellata di grandi nomi, anche se limitata ai primi cinque anni di

della distruzione, allora manifesta la sua oggettività, in quanto è inutile e gratuito». S. Ferrone, intervista a T. Kantor, in «Il Ponte», XXXIV, marzo-aprile 1978, 3-4, p. 380.

⁴⁹ R. De Monticelli, *Il festival del teatro diverso*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1976.

⁵⁰ Per un'analisi di questa rassegna, mi permetto di rinviare a C. Piccione, «Danza Milano Settanta». *Lineamenti di una cartografia*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», XV, 2023, 15, pp. 65-78.

⁵¹ La Rassegna *Teatrart* è organizzata dall'Associazione culturale il Minotauro, dalla Provincia di Milano insieme ad altri enti locali, e propone esclusivamente novità al pubblico milanese, mettendo al centro, sin dal nome, i rapporti tra teatro e altre arti, in un orizzonte internazionale. Cfr. Piccione, «Danza Milano Settanta». *Lineamenti di una cartografia* cit.

vita del CRT, è sufficiente a dar la misura della portata epocale delle ospitalità internazionali del CRT. Oltre alla qualità altissima degli autori, degli attori e dei gruppi ospitati, è fondamentale un'altra questione: la quasi totalità degli artisti sono invitati, oltre che per proporre uno spettacolo, anche per fare seminari, workshop e incontri con il pubblico, la critica e i giovani. Ciò significa che una messa in scena è sempre corredata da riflessioni intorno alle poetiche, ai linguaggi, alle sperimentazioni e alle problematiche legati ai gruppi teatrali. Per esempio, nel caso di Barba, oltre all'allestimento di *Come! And the day will be ours* e *Il libro delle danze*, vengono organizzate proiezioni di film sul lavoro della compagnia, parate per la città, incontri tra attori dell'Odin e gruppi locali. Inoltre, la maggior parte degli artisti invitati al CRT non vengono a Milano una volta sola, ma ritornano a distanza di mesi o anni, portando avanti progettualità estese e prendendosi il tempo di radicare la loro visione del teatro nel pubblico, al di là del singolo spettacolo presentato. Gli eventi scenici ospitati al CRT, perciò, non sono accadimenti puntiformi, né costituiscono una forma di spettacolarità fine a se stessa da fruire passivamente; gli spettacoli sono diffusi oltre i limiti del palcoscenico, debordano negli spazi e nei tempi della città. Il caso di Grotowski è, in questo senso, il più emblematico.

Grotowski a Milano

Per comprendere la relazione del CRT con Grotowski, può essere utile cominciare da un comunicato stampa datato gennaio-febbraio 1979, in cui si parla di un progetto che «ha come scopo la presentazione, la documentazione e l'analisi dal punto di vista culturale, artistico e scientifico del lavoro di questo gruppo teatrale che ha dato una impronta a tanta parte della storia del teatro mondiale degli ultimi venti anni»⁵². Tale progetto è esteso nei tempi e negli spazi. Tra ottobre e novembre 1977 ha luogo un ciclo di seminari tenuti dagli attori del *Teatr Laboratorium*, tra cui Cieslak e Flaszen, cui partecipano quasi seicento persone (selezionate tra tremila richieste)⁵³. Poi, nel 1979, si concatenano una

⁵² Comunicato stampa diffuso nel gennaio-febbraio 1979 dal CRT di Milano e dall'Instytut Aktore Teatr Laboratorium di Wroclaw, con il patrocinio del comune di Milano. Il comunicato stampa è stato reperito nel "faldone Grotowski" (non ulteriormente catalogato al momento in cui si scrive) presso l'archivio CRT, archivio Cuore, Triennale Milano. Chi scrive ha potuto consultare per prima questi materiali inediti e ancora in fase di catalogazione.

⁵³ Il ciclo di seminari, tra il 19 ottobre e il 20 novembre, è così riportato in un foglio libero rinvenuto nel "faldone Grotowski": «Ryszard Cieslak con *Acting Search*; Ludvik Flaszen con *Meditazione a voce alta*; Stanislaw Scierski con *Incontri di lavoro*; Theo Spihalski con *Esperienze parateatrali*».

serie di iniziative di capitale importanza: tra il 25 gennaio e il 6 febbraio 1979 al Palazzo della Permanente vengono proiettati filmati sulle attività del Teatr Laboratorium⁵⁴; le proiezioni preparano in qualche modo il terreno alla messa in scena dell'ultimo spettacolo di Grotowski, *Apocalypsis cum figuris*. La visione dello spettacolo è aperta solo a un numero limitato di spettatori, con l'annuncio che poi sarà programmato un film, prodotto a Milano dallo stesso CRT, «con la regia di una personalità di rilievo del mondo cinematografico»⁵⁵, ossia, come poi si saprà, Ermanno Olmi. La rappresentazione di *Apocalypsis cum figuris* viene accompagnata da un suggestivo libretto di sala, utile soprattutto a chi non conosce il polacco per seguire lo spettacolo attraverso stralci di drammaturgia, note, citazioni e testi teorici⁵⁶. Parallelamente allo spettacolo viene organizzato un seminario scientifico sull'attività di Grotowski dagli inizi fino al 1968, in cui interviene il maestro polacco in prima persona, dal titolo *Avvento del teatro laboratorio* organizzato dal CRT in collaborazione con l'Associazione Nazionale Critici Teatrali di Milano. Seguono poi tre “incontri di lavoro” sull'attore nel Teatr Laboratorium coordinati da Cynkutus.

Tra le voci critiche che raccontano queste giornate eccezionali, Edoardo Sanguineti sottolinea lo speciale romanticismo polacco incarnato da Grotowski⁵⁷; Annamaria Cascetta osserva che egli non somiglia affatto a un guru o a uno sciamano, anzi, interviene nel seminario scientifico con grande lucidità intellettuale⁵⁸; Italo Moscati dice che è lui stesso lo spettacolo più grande⁵⁹; Ugo Volli dichiara significativamente: «questo ciclo di manifestazioni milanesi permette un bilancio, un momento di riflessione di una profondità e di un'ampiezza come forse non se n'erano realizzate prima su un'esperienza che è ancora centrale rispetto al nostro panorama teatrale»⁶⁰.

⁵⁴ Vengono proiettati i filmati di *Faust*, *Akropolis*, *Il principe costante*, *Il training dell'attore e Acting Therapy*, presentati da Flaszyn e Puzyna. Cfr. R. Agostini, *Film su Grotowski*, in «La Repubblica», 27 gennaio 1979.

⁵⁵ Programma delle iniziative svolte in gennaio e febbraio 1979 raccolte sotto il titolo *Teatr Laboratorium*, reperito nel “faldone Grotowski”, archivio CRT, archivio Cuore, Triennale Milano.

⁵⁶ Cfr. R. De Monticelli, *Grotowski: la farsa sacra nel villaggio dell'Innocente*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1979; G. Grieco, *Lezione dalla Polonia*, in «Gente», 17 marzo 1979; U. Volli, *Quanti bestemmiatori sulla via del Golgota*, in «La Repubblica», 31 gennaio 1979.

⁵⁷ Cfr. E. Sanguineti, *Il romantico Grotowski*, in «L'Unità», 30 gennaio 1979. Sanguineti ricorda l'intervento in cui Puzyna afferma che Grotowski ha spezzato il romanticismo polacco, ma ne costituisce anche l'erede più profondo, in un quadro in cui la Polonia, con le sue «radici impastate nel grottesco e sublime», viene tratteggiata come un «Cristo delle nazioni» le cui sofferenze possono redimere il mondo.

⁵⁸ Cfr. A. Cascetta, *Grotowski solo di là dal mito*, in «Il Popolo», 16 febbraio 1979.

⁵⁹ Cfr. I. Moscati, *Vangelo secondo Jerzy*, in «L'Europeo», 15 febbraio 1979.

⁶⁰ U. Volli, *Viva l'Apocalisse*, in «La Repubblica», 20 gennaio 1979.

Verso la fine del 1979, un secondo ciclo di appuntamenti viene dedicato dal CRT all'attività parateatrale di Jerzy Grotowski tra il 1969 e il 1979, dal titolo *La frontiera del teatro*. Si precisa nel programma che «l'approfondimento sul primo Grotowski era volto a capire che cosa lo imparenta strettamente all'ultimo, che cosa si contiene *in nuce* che poi riemerge in modo conclamato e forse più coerente nell'ultima fase, la più difficile, la più misteriosa e, se vogliamo, perfino la più inquietante»⁶¹. Il ciclo si articola tra novembre e dicembre 1979 e si compone di un seminario scientifico, di un convegno internazionale, della proiezione della videoregistrazione di Olmi in anteprima assoluta (realizzata qualche mese prima e prodotta da CRT per la terza rete tv)⁶², della proiezione del film *Grotowski, Socrates polonais?* a cura di Jean Marie Drot realizzato da FR3 e infine da due attività parateatrali. Queste ultime, chiamate *La veglia* e *L'albero delle genti*, sono descritte nel programma come incontri non indirizzati specificamente a chi si occupa di teatro, si tratta di esperienze di un tempo e di uno spazio comune che si costruiscono collettivamente a partire da semplici azioni fisiche. Ne scrive Margaret Croyden (Associate Professor of English at Jersey City State College) in un articolo uscito sul «New York Times»: citando il CRT di Milano, queste due attività parateatrali, cui lei partecipa in prima persona, sono descritte come «né una storia di finzione né una metafora, ma un evento attuale»⁶³. La città di Milano rimane scossa e segnata dalla teatralità di Grotowski, in cui i corpi non vengono più esibiti ma liberati⁶⁴, una teatralità che non c'entra più nulla con il palcoscenico, divenuta ormai un vero e proprio laboratorio di creazione di nuove possibilità di esperienza ed esistenza per l'essere umano.

⁶¹ Programma delle iniziative svolte in novembre e dicembre 1979 raccolte sotto il titolo *La frontiera del teatro*, reperito nel "faldone Grotowski", archivio CRT, archivio Cuore, Triennale Milano.

⁶² Olmi cura la videoregistrazione dello spettacolo nello studio di una televisione privata, scegliendo un *cameraman* che non aveva mai visto lo spettacolo, alla ricerca di uno sguardo ingenuo, immediato e autentico. La convinzione che lo muove è che la memoria individuale sia più luminosa di qualsiasi telecamera, ma, dovendosi servire di mezzi tecnici per conservare una traccia dello spettacolo, tiene per buona la prima versione della registrazione, che si rivela approssimativa ma, per quanto possibile, sincera. Il lavoro può essere «deludente per chi conosce lo spettacolo e poco illuminante per chi non lo ha mai visto, ma ciò non toglie valore all'operazione in sé». A. Farassino, *Ermanno Olmi, con la Tv, lo asseconda*, in «La Repubblica», 5 dicembre 1979.

⁶³ «It is neither a fictional story nor a metaphor, but an actual event». M. Croyden, *Whatever happened to Jerzy Grotowski?*, in «New York Times», 24 febbraio 1980, traduzione a cura di chi scrive.

⁶⁴ Cfr. G. Antonucci, *Scendi dalla ribalta, entra nel tuo cuore*, in «Il Settimanale», 26 dicembre 1979.

Come un fiume si perde nel deserto

In un volume dedicato a *I maestri della ricerca teatrale*, Franco Perrelli scrive che con essi avviene un cambio di paradigma, dal «fare teatro in rappresentazione» alla «ricerca di una presenza espressiva ed esistenziale» tramite il teatro⁶⁵. Si può dire che questo cambio di paradigma, dalla rappresentazione alla presenza, a Milano, negli anni Settanta, prenda corpo essenzialmente grazie al CRT e all'arrivo di Grotowski, Barba, Beck e Malina e delle altre figure fondamentali della ricerca internazionale. Le forme e i linguaggi con cui questi artisti concepiscono l'evento scenico cambiano profondamente il modo di pensare e di percepire il teatro della città lombarda. Una nuova idea di teatralità diffusa è quella che si legge, per esempio, nelle parole di Kantor pubblicate nel 1979 su «L'Unità»: «Al Cricot 2 non si eseguono le prove con il fine esclusivo di allestire uno spettacolo. Non sono una preparazione. Sono una creazione. Uno spettacolo non è un prodotto finito, è un campo aperto nel quale la creazione continua la propria lotta»⁶⁶. Una nuova idea di teatralità è pure quella che emerge con Grotowski, per cui l'attore è «non più mediazione tra qualcuno e qualcun altro, non più esibizione che rinvia ad altro, ma accadimento vero, pieno dell'essere che si dà in tutta la precarietà della condizione umana»⁶⁷. Una nuova idea di teatralità va insomma definendosi come rito, liberazione, riscatto, promessa di salvezza, sofferenza dionisiaca e sogno apollineo. Contro la rappresentazione, il teatro diviene una possibilità di esistenza piena, in connessione con la totalità, al di qua di tutte le separazioni. A questa possibilità del teatro sembra far cenno George Banu quando, a proposito delle attività parateatrali di Grotowski al CRT, usa il termine «matecinik»⁶⁸: parola paradossale, che indica un luogo di incontro e ritorno, dove è possibile essere un tutto, ossia coltivare un rapporto organico con lo spazio e il tempo che si abita, fino a perdere i confini della propria soggettività, come un fiume si perde nel deserto.

⁶⁵ F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 6.

⁶⁶ T. Kantor, *Nel campo aperto del "Cricot 2"*, in «L'Unità», 12 giugno 1979.

⁶⁷ Programma *Teatr Laboratorium*, «faldone Grotowski», cit.

⁶⁸ G. Banu, s.tit., in «Alternative théâtre», ottobre 1980, s.i.p.

Fondazioni, sviluppi
e traiettorie dei festival

Paolo Quazzolo*

Il “Teatro Ragazzi in piazza” di Muggia

Questa è la storia di un Festival che oggi non esiste più. Avviato nel luglio del 1978, il Festival “Teatro Ragazzi in piazza” di Muggia, dopo aver trascorso un periodo di grande splendore lungo l’arco degli anni Ottanta, tanto da divenire punto di riferimento nazionale e internazionale per il Teatro Ragazzi, ha conosciuto, dalla metà degli anni Novanta, una lenta agonia sino alle ultime edizioni realizzate agli inizi del Duemila quando, nel 2004, gli organizzatori decisero di porre fine a questa esperienza artistica.

Muggia è una cittadina costiera di origini istrovenete, che sorge a pochi chilometri da Trieste, a ridosso del confine con la Slovenia. Caratterizzata da un’architettura tipicamente veneziana, con vie spesso molto strette – che qui vengono dette, secondo l’uso veneziano, “calli” – celebre per le sfilate dei carri allegorici durante il periodo del Carnevale, verso la metà degli anni Settanta parve il luogo più adatto ove collocare, in periodo estivo, un festival teatrale dedicato ai più piccoli. L’attenzione riservata a un pubblico giovane non era assolutamente estranea alla tradizione teatrale triestina: già da tempo il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia produceva con regolarità spettacoli appositamente pensati per i bambini, mentre a partire dal 1976, anno di fondazione di quello che sarebbe divenuto il secondo Teatro Stabile di Trieste, La Contrada, si erano iniziati a produrre a livello altamente professionale spettacoli che sono rimasti storici all’interno del panorama italiano del Teatro Ragazzi: *Un teatrino, due carabinieri, tre Pulcinella e uno spazzino* di Tonino Conte e Lele Luzzati, *Marionette in libertà* di Ugo Vicic da Gianni Rodari, *La vecchia e la luna* del regista Francesco Macedonio (spettacolo ripreso anche dalla Rai) e soprattutto *Marcovaldo, ovvero Le stagioni in città* di Sergio Liberovici da Italo Calvino, un testo interpretato, tra gli altri, da Orazio Bobbio e Ariella Reggio, che collezionò oltre quattrocento repliche in tutta Italia, divenendo uno degli spettacoli per ragazzi più visti e amati.

* Università di Trieste.

Forte di un'esperienza che ne stava facendo uno dei punti di riferimento in ambito italiano per il teatro ragazzi, La Contrada¹ decise, assieme al Comune di Muggia, all'Azienda di Soggiorno e all'Associazione Teatro Ragazzi Astra/Agis, di tentare l'organizzazione di un festival estivo interamente dedicato al pubblico più giovane. La collocazione presso la cittadina rivierasca non fu casuale: le ampie zone pedonali, la possibilità di dare vita a una serie di manifestazioni da tenersi esclusivamente all'aperto, la particolare conformazione urbanistica disposta attorno all'ampia piazza centrale, il richiamo che esercitava il luogo in periodo estivo, convinsero gli organizzatori a una scelta che si sarebbe subito rivelata vincente. La prima edizione ebbe luogo dal 27 al 31 luglio 1978 e, tra le sue finalità, oltre a proporre una serie di spettacoli capaci di divertire il pubblico più giovane, anche l'idea di aprire un confronto tra le varie sperimentazioni messe in atto dagli operatori del settore. A tale proposito non deve essere dimenticato che, in quegli anni, la sperimentazione teatrale in Italia trovò uno dei terreni più fertili proprio sul palcoscenico del Teatro Ragazzi, soprattutto dopo il celebre convegno di Ivrea del 1967, che aveva costituito un importante momento di confronto tra i maggiori artisti della scena sui temi della ricerca e della sperimentazione.

Muovendo da queste premesse, il Festival muggesano divenne, nel volgere di pochi anni, non solo un punto di riferimento nazionale e internazionale per il Teatro Ragazzi, ma soprattutto un'importante occasione di confronto tra le compagnie del settore, una vetrina ove si alternavano spettacoli a dibattiti, rappresentazioni sperimentali a convegni, prime assolute a lavori di repertorio, nella volontà di dimostrare che lo spettacolo per ragazzi non era assolutamente da considerarsi di serie "B". La presenza, soprattutto negli anni migliori, di compagnie qualificate, di alcuni nomi di grande richiamo, di attori e organizzatori, di critici e studiosi, contribuì senza dubbio a fare di Muggia un punto di riferimento obbligato per chi volesse occuparsi dello spettacolo per la gioventù, in tutte le sue forme: dal teatro d'attore a quello di figura, dalle marionette ai burattini, dal teatro danza a quello basato esclusivamente sul fascino del racconto e sulla forza della parola.

La prima edizione del Teatro Ragazzi in piazza propose una serie di cinque spettacoli realizzati da tre compagnie italiane e due straniere, acquisendo su-

¹ Sorta nel 1976, La Contrada, sin dal 1983, è stata riconosciuta dal Ministero Teatro Stabile a iniziativa privata. Dopo un primo periodo dedicato essenzialmente alla produzione di spettacoli per ragazzi, la compagnia, trovata sede presso l'attuale Teatro Orazio Bobbio di Trieste, ha iniziato una regolare programmazione serale per adulti, senza tuttavia mai dimenticare la sua prima vocazione. La Contrada, infatti, è stata uno dei primi Teatri Stabili in Italia ad affiancare, accanto alla stagione per adulti, un regolare cartellone di Teatro Ragazzi.

bito quella dimensione internazionale che in seguito lo avrebbe caratterizzato. Agli spettacoli fece seguito, in chiusura, il primo di una serie di convegni che avrebbero qualificato la manifestazione anche sul piano strettamente scientifico, ove gli operatori ebbero l'opportunità di confrontarsi sul lavoro di ricerca e ideazione teatrale. Il Festival venne aperto dalla Compagnia del Buratto di Milano di Tinin Mantegazza – che in seguito ne sarebbe divenuto, per un breve periodo, direttore artistico – la quale propose una fiaba musicale, *L'histoire du soldat* di Stravinskij con la voce recitante di Paolo Poli; fecero seguito due spettacoli d'attore: il Teatro Ragazzi di Lubiana con *Pavliba in Mica* e la Compagnia dell'Angolo di Torino con *Pecore e flipper*; la Compagnia Le Briciole di Reggio Emilia propose uno spettacolo di marionette *Il mago di Oz*; e infine venne presentato uno spettacolo di clown ideato dal Théâtre du Matin di Parigi diretto da Philippe Goudard.

Particolarmente interessante, di questa prima edizione, così come di quelle successive, il momento di confronto tra gli operatori, che avveniva attraverso dibattiti e convegni tematici, capaci di conferire alla Rassegna un ruolo scientifico oltre che performativo. Uno degli argomenti principali affrontati in questa prima edizione fu la distinzione, ritenuta fondamentale, tra il teatro "per" i ragazzi e il teatro "con" i ragazzi: venne sottolineata l'importanza da un lato di promuovere una drammaturgia e un linguaggio scenico espressamente pensati per un pubblico giovane e dall'altro l'esigenza di coinvolgere attivamente i ragazzi nell'ideazione e realizzazione di spettacoli fatti interamente da loro.

Il buon esito del primo Festival incoraggiò gli organizzatori a proseguire sulla via intrapresa, dando vita, tra il 4 e il 9 luglio 1979, a una seconda e più corposa edizione. L'interesse suscitato dalla manifestazione, che era affine ad altre simili che si tenevano, in quegli anni, anche a Torino, Brescia e Roma, è tangibile anche dal fatto che il gruppo degli organizzatori venne ampliato, coinvolgendo la Provincia di Trieste e il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, tutti accomunati dalla precisa volontà di dimostrare, attraverso questa rassegna, che il Teatro Ragazzi non era da considerarsi un sottogenere, un "fratello minore" del teatro destinato al pubblico adulto, ma viceversa una manifestazione realizzata con competenze e professionalità di alto livello. Ad alcune compagnie già presenti nella prima edizione se ne affiancarono di nuove, ma l'evento di maggior rilievo fu senza dubbio lo spettacolo dei Piccoli di Vittorio Podrecca, la celebre compagnia di marionette fondata dall'avvocato di Cividale del Friuli, che sin dal 1914 aveva girato il mondo riscuotendo ovunque grandi successi. I Piccoli, dopo un periodo di stallo in cui il patrimonio artistico della compagnia aveva rischiato di andare disperso, erano stati da poco recuperati dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia grazie a un contributo della Regione, che consentì di riportare

a nuova vita la compagnia². L'evento, oltre che per il richiamo su un pubblico molto vasto, assunse particolare significato proprio per il recupero di una antichissima tradizione che, altrimenti, sarebbe scomparsa per sempre.

In chiusura del Festival venne organizzato un convegno che affrontò la tematica relativa all'allestimento e alla regia nel Teatro Ragazzi, cui parteciparono nomi di spicco come quello di Tinin Mantegazza, Renzo Morteo, Franco Passatore, Tonino Conte e il direttore dello Stabile regionale Sergio D'Osmo.

Ma è con la terza edizione, tenutasi dal 14 al 21 luglio 1980, che il Teatro Ragazzi in piazza acquista definitivamente un ruolo di spicco nel panorama nazionale e internazionale, richiamando nomi di sicuro impatto. Il clima è sempre più quello di una manifestazione *en plein air* tipico dei festival estivi: «Una festa di teatro: al centro di una piccola piazza un palco dove si esibiscono attori, pupazzi, marionette; intorno, caduti i consueti muri degli edifici teatrali, aria di mare, bambini in vacanza, adulti che ricordano di essere stati bambini». Insomma, una rassegna che tendeva al «recupero di una dimensione del teatro come spettacolo, come rappresentazione da guardare insieme agli altri, come momento sociale»³. Ma pure la presa di coscienza che ormai il Teatro Ragazzi stava trovando anche in Italia una dimensione e una forza che non potevano più essere ignorate. Superata la fase più incerta, questa forma di teatro poteva ormai annoverare al suo interno gruppi di professionisti caratterizzati ciascuno da una propria fisionomia artistica, conquistata attraverso un lavoro faticoso svolto non solo nell'ambito della ricerca, ma anche attraverso il necessario radicamento all'interno dei territori di appartenenza, creando solidi rapporti con le realtà che esso esprimeva quali scuole, enti locali, associazioni. In qualche modo il Festival, proprio perché si teneva in periodo estivo e quindi al termine delle stagioni teatrali invernali, poteva divenire un momento di ritrovo e confronto tra le compagnie per guardare non solo ai risultati ottenuti e alle prospettive future, ma anche per valutare eventuali errori al fine di trarne stimolo per nuovi progetti di lavoro.

Ospite di punta di questa terza edizione fu sicuramente Lindsay Kemp con *Mr. Punch Pantomime*, uno spettacolo che portava sulla scena le avventure di due maschere della tradizione inglese, Punch e Judy, utilizzate soprattutto nei teatrini dei burattini e la cui chiara derivazione era la Commedia dell'arte italiana. Divertente trasposizione sulla scena in forma di teatro-danza della storia di queste due maschere, lo spettacolo faceva uso del tipicamente inglese «humor ne-

² Ancora oggi I Piccoli di Podrecca fanno parte del patrimonio artistico del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, che provvede da un lato a organizzare corsi per marionettisti e dall'altro a realizzare gli spettacoli itineranti della compagnia.

³ *Presentazione* contenuta nel programma generale del III Festival "Teatro Ragazzi in piazza", 1980.

ro, a volte decisamente macabro, che infarcisce gli sketch della vicenda»⁴. Altri ospiti di punta furono il Teatro della Tosse di Genova con *Recitarcantando*, uno spettacolo didascalico che offriva una breve storia del melodramma, e il Teatro Stabile di Torino con *Aliberto e Nascira*, una fiaba musicale in cui si raccontava il viaggio iniziatico di un principe-fanciullo, messa in scena da Franco Passatore. La rassegna, come di consueto, fu accompagnata da un convegno dal titolo *Teatro Ragazzi: lo spazio organizzativo*, nel corso del quale vennero dibattute le prospettive legate alla produzione e distribuzione del teatro per i ragazzi in Italia e alla sua capacità di relazionarsi e rispondere alle richieste che giungevano dal mondo della scuola e degli enti pubblici.

Nel corso degli anni Ottanta il Festival conobbe una progressiva crescita sia per il numero di spettacoli offerti sia per le numerose manifestazioni collaterali che comprendevano anche rassegne cinematografiche, presentazioni di libri, mostre, convegni; ma soprattutto furono organizzati numerosi laboratori dedicati agli insegnanti, tenuti da registi e pedagogisti, con cui si voleva riflettere sul significato educativo del Teatro Ragazzi. Il valore della Rassegna va anche misurato attraverso le presenze sempre maggiori e l'attenzione che a essa dedicavano, in quegli anni, gli organi di informazione. Da fenomeno di risonanza esclusivamente locale, il Festival era ora in grado di richiamare l'attenzione anche della stampa nazionale e di quella specializzata. Articolando sempre più le proprie iniziative, la manifestazione muggesana intendeva «creare e diventare occasione di informazione, confronto e studio sullo spettacolo per ragazzi, oltreché consolidare la propria funzione di momento di incontro tra gli operatori dei settori interessati»; una rassegna la cui idea era quella di «presentare una panoramica più ampia possibile di teatro e cinema per ragazzi, affiancata a quella di creare intorno a questa momenti di studio, discussione e progettazione che trovano il loro spazio nelle tavole rotonde e nella vacanza/studio per insegnanti»⁵.

Presto gli spazi utilizzati dal Festival iniziarono a moltiplicarsi: al fianco del palcoscenico principale ospitato in Piazza Marconi, vennero utilizzati gli spazi dei Giardini Europa, la caratteristica calle dei Pancera, la sala Roma, gli spazi delle scuole e in generale tutte quelle calli e piazzette che potevano trasformarsi in un improvvisato e suggestivo palcoscenico teatrale.

A partire dal 1982 il Festival acquisì un proprio logo, ideato da Emanuele Luzzati, che nel suo caratteristico e inconfondibile stile disegnò un ragazzino dallo sguardo furbetto e divertito che si affacciava da un piccolo teatrino di marionette. Ma fu anche l'anno in cui si diede vita a un Comitato promotore, si affidò la direzione della manifestazione a Enrico Rame e si iniziò a pensare alla

⁴ Ch. V., *Cattiverie in salsicce (e i bambini ridono)*, in «Il Piccolo», 17 giugno 1980.

⁵ *Programma* della "IV Rassegna Teatro Ragazzi in piazza", 1981.

possibile creazione di un apposito ente per gestire la rassegna. Vennero inoltre precisati i campi d'azione del Festival:

1. Creare attraverso la Rassegna un momento qualificante di confronto, scambio di idee, proposte che veda riuniti “in una piazza” per alcuni giorni gran parte di quei gruppi, di quegli uomini che permanentemente e con buoni risultati lavorano in Italia, e non solo in Italia, nel Teatro Ragazzi.

2. Costituire un momento di verifica, in collaborazione con il mondo della scuola (insegnanti, pedagogisti operatori dei vari livelli) dell'apporto che il Teatro Ragazzi dà all'ambito educativo che ha la sua sede specifica nella scuola.

3. Essere occasione di incontro culturale con la città che ospita la Rassegna⁶.

Tre punti fondamentali attorno ai quali gli organizzatori intendevano costruire un percorso artistico e un lavoro di confronto continuativo con gli operatori del settore, con il pubblico, con le amministrazioni locali.

Il 1982 fu anche l'anno memorabile che vide la presenza di alcuni nomi di assoluto spicco: Eduardo, Dario Fo e Jean Baptiste Thiérrée con Victoria Chaplin e il loro Cirque Imaginaire. Questi artisti di spicco, giunti a Muggia, «non sono un facile ripiego sulla moda o sulla commercialità, quanto il massimo riconoscimento alla professionalità, che non può ridursi quando si rivolge ai bambini e ai ragazzi, ma che anzi proprio in tal caso deve misurare attentamente le sue specializzazioni»⁷. Al grande Eduardo, scelto quale padrino della Rassegna, venne affidata una sorta di “prologo lirico” nel corso del quale l'attore recitò alcune proprie poesie. Dario Fo offrì due monologhi, *Dedalo e Icaro* e *Il primo miracolo di Gesù bambino*: il primo in particolare sembrò alla critica quasi una sorta di monito al pubblico più giovane sul tema della droga: «A scuola e a casa ai ragazzi si ordina di non volare, di non uscire dalle regole, e il volo invece è la più alta dimensione della fantasia e dell'intelligenza. Bisogna però volare verso la felicità, verso la vita, non volare per fuggire, per dimenticare: è verso la morte che vola il drogato, così come Icaro»⁸. La coppia Thiérrée-Chaplin invece presentò il celebre spettacolo *Le cirque invisible*, in cui convivevano poesia, atmosfere magiche, abilità acrobatiche, mimica e tanta fantasia.

Come di consueto la Rassegna venne affiancata da numerosi laboratori e da momenti di riflessione che proposero, tra gli altri, un seminario tenuto dal vignettista Francesco Tullio Altan e alcune conferenze-spettacolo con lo scenografo Lele Luzzati e il designer e scrittore Bruno Munari. Il bilancio finale di questa edizione fu molto lusinghiero: se i nomi di richiamo diedero prestigio

⁶ Presentazioni dal Programma della “V Rassegna Teatro Ragazzi in piazza”, 1982.

⁷ W. Bordon, *Presentazione* nella brochure della “V Rassegna Teatro Ragazzi in piazza”, 1982

⁸ S. Maranzana, *Smascherare la realtà con ironia e grottesco*, in «Il Piccolo», 29 giugno 1982.

al Festival, è altrettanto vero che gli altri innumerevoli spettacoli riuscirono ad attirare un numero elevato di spettatori, soprattutto giovani: «Proprio i bambini e i ragazzi sono stati i principali protagonisti di questa manifestazione: del loro vociare si sono riempite le strade, mentre le loro grida, le loro risate, i loro battimani sono stati la risposta più confortante ai numerosissimi spettacoli messi in scena»⁹. Spettacoli che proposero tecniche tra le più diversificate, dai burattini alle marionette, dai pupazzi agli attori in carne ed ossa, sino ai personaggi cinematografici dei cartoons e delle comiche.

A partire dal 1983, per alcuni anni, la direzione artistica del Festival mugese venne affidata a Tinin Mantegazza, ideatore dell'Associazione Teatro Ragazzi e fondatore della Compagnia del Buratto di Milano. Sotto la sua direzione la Rassegna modificò la denominazione in Festival Teatro Ragazzi e si arricchì ulteriormente di nuove manifestazioni quali mostre e presentazioni di libri per l'infanzia, a fianco di una trentina di compagnie, che ne fecero un'autentica vetrina del teatro per l'infanzia. Tra i progetti di Mantegazza, quello di confrontare

due moduli assai differenti di proporre teatro alle giovani generazioni: due filoni espressivi, non contrapposti, anzi complementari. Il primo è quello del teatro realizzato per essere rappresentato all'interno del luogo scolastico, quindi agile, trasferibile, semplificato nel corredo scenografico, basato su un rapporto estremamente diretto e ravvicinato con il pubblico; l'altro invece quello del teatro da rappresentare in palcoscenico: più ricco di apparecchiature, impegnato in un rapporto con il pubblico molto più articolato e complesso, dove oltre all'esperienza dello spettacolo ai ragazzi si offrono anche quella del viaggio verso il luogo teatrale e del rapporto con il luogo teatrale stesso¹⁰.

Un Festival che sempre più si poneva il problema di un teatro che stava cambiando e che doveva tener presenti due esigenze fondamentali:

primo, la volontà di un mondo sempre più vasto di ragazzi e di educatori di leggere il dato artistico sempre più in forma diretta rifiutando perciò il teatro di serie "B", che nel passato veniva proposto al pubblico infantile; il secondo, la volontà di un sempre maggior numero di teatranti di fare i conti con la crisi della riforma teatrale non rinchiudendosi nel rimaneggiamento dei classici o nella riscoperta del divo, ma nella ricerca di un nuovo modo di fare teatro. Teatro che si specializzi su un interlocutore che, per essere meno mediato, affronta il dato letterario-spettacolare con una carica di spontaneità e verità che costringe il teatrante a bandire i facili terreni

⁹ S. Maranzana, *Sipario sulla città dei ragazzi*, in «Il Piccolo», 06 luglio 1982.

¹⁰ T. Mantegazza, *L'inizio di un lungo cammino*, nella brochure del "VI Festival Teatro Ragazzi", 1983.

dei borderò obbligati e della scuola vista come riempitivo (anche finanziario) delle stagioni “vere”¹¹.

Una forma di teatro, quindi, non meno rigorosa e che non voleva vivere di sole rivisitazioni, ma che intendeva impegnarsi anche nell’analisi del presente e nella scrittura di nuovi testi drammatici, concepiti con tecniche di messinscena sperimentali.

Tra le presenze di spicco quella di Ferruccio Soleri e Ornella Vanoni che vennero invitati a tenere a battesimo “Lo Stregatto”, il premio Eti assegnato alle migliori compagnie del Teatro Ragazzi. Numerosi i gruppi presenti alla rinnovata rassegna, provenienti anche dalla Francia, dalla Spagna e dalla ex Jugoslavia: vanno ricordati il Teatro del Buratto di Milano, il Teatro delle Briciole di Reggio Emilia, il Teatro del Canguro di Ancona, La Piccionaia di Vicenza, i Piccoli di Podrecca, Claudio Cavalli, il Teatro dell’Angolo di Torino, la Baracca di Bologna, il settore ragazzi dello Stabile di Torino, il Teatro di piazza e d’occasione di Prato, la Compagnia Kismet di Bari e via dicendo.

La presenza di compagnie straniere tese ad aumentare negli anni successivi con gruppi provenienti da Spagna, Francia, Belgio, Germania, Olanda, Jugoslavia, Cecoslovacchia, Polonia, Messico, tanto da far modificare ulteriormente la denominazione della rassegna in Festival Internazionale Teatro Ragazzi. Un Festival ormai giunto a piena maturità e che guardava ora verso nuovi orizzonti: «Gli anni di proposte e di lavoro parallelo hanno creato un terreno assai fertile ed è apparso evidente che una decina di giorni di “passerella” di spettacoli ed incontri qualificati non è più sufficiente e che il reale contributo che le tecniche ed i linguaggi teatrali possono dare a educandi e educatori deve trovare continuità e stabilità durante tutto l’arco dell’anno scolastico»¹².

Quasi un centinaio di eventi tra spettacoli, incontri e laboratori caratterizzarono l’edizione del 1985, anno in cui il Festival ottenne un prestigioso riconoscimento, ricevendo il premio “Stregatto” dell’Eti. Numerosi anche in questa edizione i nomi di prestigio – uno fra tutti, Giuliano Scabia con *Cinghiali al limite del bosco*, presentato dall’Associazione Franco Basaglia – così come la crescente consapevolezza che il settore Teatro Ragazzi stava divenendo fonte e palestra per nuovi attori che sempre più si stavano specializzando in questo genere di spettacolo, attraverso tecniche spesso innovative.

Alle compagnie ormai abituali, si aggiunsero via via nomi nuovi, come quelli di Mara Baronti, di Teatro Gioco Vita di Piacenza, di Dottor Bostik di Milano, di

¹¹ W. Bordon, *Presentazione*, nella brochure del “VI Festival Teatro Ragazzi”, 1983.

¹² T. Mantegazza, *Un momento annuale di verifica, ma anche la necessità di un organismo permanente*, nella brochure del “VII Festival Internazionale Teatro Ragazzi”, 1984.

Donati & Olesen di Perugia, di Bustric di Firenze, della Banda Osiris di Vercelli, oltre alla presenza costante di gruppi stranieri che spesso garantivano debutti nazionali. Inoltre, dando seguito a quanto dichiarato dagli organizzatori, vi fu una estensione della rassegna al di fuori del periodo estivo con la realizzazione, nell'arco dell'anno scolastico, di una serie di iniziative all'interno delle scuole con laboratori, spettacoli e incontri con il mondo della scienza. La dimensione internazionale divenne tangibile anche dalla preparazione delle brochure e dei materiali pubblicitari ora diffusi in più lingue, pensati per rivolgersi a un pubblico che non era più composto solamente da frequentatori locali, ma da spettatori che giungevano talora anche da molto lontano. E, forse proprio per questo motivo e per venire incontro alle aspettative di una platea che iniziava ad essere sempre più composita, fecero capolino anche alcuni spettacoli non espressamente indirizzati al pubblico più giovane. Tra questi sicuramente un evento che all'epoca attirò un pubblico molto numeroso: l'esibizione, nel 1987, di Arturo Brachetti con *Arturo Variété*. Lo spettacolo, come più volte accaduto nel corso di un Festival interamente pensato *en plein air*, a seguito di un violento temporale estivo, dovette riparare all'interno di uno spazio di fortuna meno vasto, dove lo straboccante pubblico trovò sistemazione in modo arbitrario, ma tuttavia senza lamentele, grazie a quel clima non appesantito dall'ufficialità che aveva sempre caratterizzato il Festival muggesano.

Passata la direzione in mano al Comune di Muggia, venuti meno alcuni organizzatori storici come il Teatro Stabile La Contrada o lo Stabile del Friuli-Venezia Giulia, agli inizi degli anni Novanta la manifestazione – che aveva cambiato nuovamente denominazione in Muggia Festival e, subito dopo, in Muggia Spettacolo Ragazzi – si muoveva sempre più verso una dimensione internazionale, spesso con prime nazionali e spettacoli appositamente prodotti per i palcoscenici muggesani. Ma, allo stesso tempo, si veniva a delineare sempre più l'esigenza di rivolgersi a un pubblico composito e di tutte le età: proprio per questo venne creata una fascia di spettacoli mattutina e pomeridiana espressamente dedicata ai ragazzi e una serale pensata per un pubblico familiare e più adulto.

Tornano, nell'edizione 1991, alcuni nomi di grande richiamo, come quelli di Victoria Chaplin e Jean Baptiste Thiérrée con *Le cirque imaginaire*: forse gli ultimi grandi eventi di un Festival che, seppure lentamente, iniziava a dare i primi segni di stanchezza, dovuti principalmente a questioni di ordine economico e politico.

Nonostante tutto, si intensificano le collaborazioni con le realtà del territorio, ma anche con le Università e con la Rai, il tutto sotto il patrocinio dell'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo e dell'Ente Teatrale Italiano. In uno spirito di rinnovamento e rilancio, viene ideato, nel 1992, una sorta di laboratorio permanente sullo spettacolo e l'infanzia, il cui compito sarebbe stato

quello di monitorare il Teatro Ragazzi e progettare una nuova idea di festival, attraverso il triplice aspetto politico, scientifico e artistico: politico, in quanto chi si occupa della cosa pubblica avrebbe dovuto interessarsi anche della questione relativa allo spettacolo per l'infanzia; scientifico per indagare le vie di una ricerca teorica, trasversale e interdisciplinare su questo genere di teatro; infine artistico per interrogarsi se il teatro potesse divenire un mezzo per conoscere e indagare le relazioni che nel bambino si vengono a creare tra il suo universo interno e il mondo esteriore.

Una rinnovata organizzazione del Festival si apprezza a partire dal 1992, quando viene suddiviso in due momenti: quello estivo e uno invernale. Ma sono anche i chiari primi segni di una lenta implosione della Rassegna: il numero degli spettacoli proposti cala vistosamente, molte compagnie che avevano fatto la storia della manifestazione non compaiono più nei cartelloni, le ricche iniziative collaterali lasciano spazio solo ad alcuni laboratori.

Da questo momento il Festival riduce, di anno in anno, i cartelloni, perde quel carattere internazionale e a tratti addirittura l'aspetto nazionale che aveva avuto sino a quel momento, gli spettacoli si riducono a pochi appuntamenti che spesso si traducono quale esito finale di un percorso esclusivamente scolastico. Non a caso, si assiste a una nuova riformulazione nella denominazione del Festival che diventa prima Muggia Spettacolo Ragazzi – Teatro Scuola e in seguito, dal 1999, semplicemente Muggia Teatro Scuola, quasi a sottolineare la dimensione ormai esclusivamente scolastica e pedagogica assunta dalla manifestazione. Ciò che a questa altezza temporale resta del Festival, perde definitivamente il carattere di rassegna, gli eventi si spostano esclusivamente in collocazione invernale all'interno del Teatro Verdi di Muggia, con un cartellone costituito da una serie di appuntamenti cadenzati in un arco molto ampio, tra novembre e aprile. Nel 2004 la Rassegna cessa definitivamente le proprie attività, chiudendo così quello che era stato un glorioso capitolo nella storia del Teatro Ragazzi italiano.

Le motivazioni del lento declino e della definitiva conclusione dell'esperienza muggesana, vanno probabilmente ricercate in vari ambiti. Sicuramente quello economico: verso la metà degli anni Novanta si assistette a una generale crisi dei festival italiani dovuta alla riduzione dei contributi ministeriali; in particolare, per il Festival Teatro Ragazzi, oltre al venir meno di alcuni finanziamenti pubblici, si aggiunse la mancanza di risorse necessarie da parte del Comune di Muggia, una realtà di piccole proporzioni che, da sola, faticava a sostenere un impegno finanziario così importante: non era infatti semplice trovare i fondi per sostenere una manifestazione che nel tempo era cresciuta in modo esponenziale non solo sul piano artistico ma anche su quello economico. A questo si aggiunse la mancanza di una precisa volontà politica nel mantenere in vita il Festival, anche a seguito di una nuova composizione della giunta comunale, che evidentemente si

orientò verso altre direzioni. Più in generale va sottolineato che molte delle compagnie che si erano esibite a lungo a Muggia avevano cessato la loro attività e che il fenomeno del Teatro Ragazzi, così intensamente sentito tra gli anni Settanta e Ottanta, conobbe una rapida battuta d'arresto, dovuta forse al trasferimento dell'attività di ricerca e sperimentazione che lo aveva caratterizzato verso altre forme di spettacolo.

Oggi, degli anni ruggenti del Festival Teatro Ragazzi di Muggia, rimane solo un pallido ricordo in coloro che lo vissero in prima persona, sia come addetti ai lavori sia come componenti del pubblico: un ricordo che per molti resta sfumato in un'infanzia ormai lontana, una dolce memoria di un momento che oggi appare come irrimediabilmente perduto.

A testimoniare la vita del Festival restano i materiali – locandine, brochure, ritagli stampa, qualche fotografia – conservati presso il Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste: una raccolta di documenti importante, unica, capace di testimoniare, in modo tristemente silenzioso, le chiassose attività del Teatro Ragazzi in piazza, la cui memoria, se non fosse per questi documenti, sarebbe purtroppo destinata a venir meno.

Fabio Acca*

FIND – Festival Internazionale della Nuova Danza.
Alle origini della danza contemporanea
in Sardegna (e in Italia)

Anni Ottanta: Cagliari come Parigi

A dispetto di una percezione diffusa che tende ad assegnare alla Sardegna e ai suoi processi culturali una condizione di conservazione inalterata, di arcaicità immobile, di paradigma dello stesso concetto di isolamento, uno sguardo storicamente e antropologicamente circostanziato ha dimostrato, invece, come essa abbia attivato da tempo un rapporto costante di interscambio, pur non privo di criticità, tra principi di consolidamento identitario e coinvolgimento nelle politiche del contemporaneo, tra salvaguardia della differenza e apertura verso un confronto con il contesto circostante, italiano e internazionale¹.

Anche i saperi e le politiche che riguardano la danza in Sardegna, in particolare contemporanea, non sono stati affatto estranei a questa dialettica. Possiamo individuare nel passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta del secolo scorso lo snodo di questo fenomeno, a testimonianza del fatto che le trasformazioni di quel periodo sono avvenute nell'Isola in maniera organica al più ampio e coevo processo di innovazione che, negli stessi anni, ha investito l'Italia nel segno della Nuova Danza², seguendo da vicino l'andamento del quadro nazionale, sia in termini di riconoscimento istituzionale che di espressione delle estetiche in gioco³.

* Università di Torino.

¹ Gli studi di Giulio Angioni, Bachisio Bandinu e Michelangelo Pira, hanno avuto un ruolo fondamentale nel decostruire l'immagine stereotipata della Sardegna come terra sospesa in un tempo immobile e impermeabile al cambiamento. Cfr. almeno: G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Zona, Cagliari 2000; Id., *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011; B. Bandinu e G.B. Amidei, *Il re è un feticcio*, Ilisso, Nuoro 2003; B. Bandinu, *Pastoralismo in Sardegna: cultura e identità di un popolo*, Zona, Cagliari 2006; M. Pira, *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Giuffrè, Milano 1978.

² Per le implicazioni che questa nozione comporta nel contesto italiano, cfr. D. Levano, *Nuova danza italiana / danza d'autore*, in «Danza e Ricerca», V, 2013, 4, pp. 117-162.

³ Chi scrive ha affrontato questi temi in un articolo pubblicato in relazione alla settima edi-

Possiamo ragionevolmente affermare che in relativamente pochi anni la scena coreutica sarda – ma sarebbe meglio dire “cagliaritano”, perché la danza contemporanea in Sardegna è sostanzialmente focalizzata, in quegli anni, nel capoluogo isolano – sviluppò una effervescenza formidabile sul piano della progettualità. Dalla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, grazie all'intraprendenza e alla visionarietà di figure raccoltesi e differenziatesi intorno ad alcune pionieristiche associazioni culturali⁴, Cagliari – e in nome di essa la Sardegna – si consolidò come un punto di riferimento significativo nel panorama nazionale della danza contemporanea. Non è un caso che Marco Manca – figura di punta del giornalismo isolano, osservatore attento e testimone partecipe di quanto in quegli anni la Sardegna offriva in termine di progettualità legate ai temi dello spettacolo – nel 1985 potesse non troppo provocatoriamente affermare: «da un anno il cartellone cagliaritano della danza non ha poi molto da invidiare a quello che offre Parigi»⁵. Oppure che, qualche anno dopo, nel 1988, Leonetta Bentivoglio – una delle voci più autorevoli e sensibili della critica di ambito coreutico in Italia – presentasse il festival oggetto di questo studio come «manifestazione culturale all'avanguardia nel campo della danza»⁶.

Effettivamente, dal 1979, come vedremo nelle pagine successive, la Sardegna cominciò progressivamente a distinguersi su scala nazionale grazie a una diversificazione di azioni, a partire da una politica di investimenti in percorsi di alta formazione con maestri e artisti provenienti dalle migliori realtà nazionali e internazionali, in un ventaglio di approcci stilistici assai eterogeneo.

Una vicenda piuttosto articolata, il cui mito fondativo coincide con la figura intraprendente, carismatica, energica e ambiziosa di Paola Leoni, motore instancabile, fin dagli anni Settanta, di processi che avrebbero condotto Cagliari e la Sardegna a dare un contributo originale, in termini di progettualità, alla

zione della NID – New Italian Dance Platform (Cagliari, 30 agosto - 2 settembre 2023), a seguito dei lavori relativi al tavolo tematico “Focus Sardegna – Sguardi dal futuro”. Cfr. F. Acca, *La danza contemporanea in Sardegna. Sguardi tra passato, presente e futuro dalla NID Platform 2023*, in «Culture Teatrali on line», 15 settembre 2023, <https://cultureteatrali.it/la-danza-contemporanea-in-sardegna-sguardi-tra-passato-presente-e-futuro-dalla-nid-platform-2023> (ultimo accesso 17 luglio 2025).

⁴ Assunta Pittaluga con Spaziodanza (1978-); Paola Leoni con ASMED – Associazione Sarda Musica e Danza (1979-); Vincenzo Puxeddu con il Centro Studi Danza Animazione Arte Terapia (1983-2019); Marco Frau, Roberto Calatri e Pietro Depau con L'Atelier (1984-1994). È opportuno, inoltre, ricordare l'attività di Alicia Bonfiglioli, che dal 1980-1981 è stata per circa un quinquennio, con la sua associazione Sherden, un ulteriore punto di riferimento per chi all'epoca era interessato a percorsi creativi e formativi nell'ambito della danza moderna e contemporanea.

⁵ M. Manca, *Da Carolyn Carlson alla nouvelle danse*, in «L'Unione Sarda», 18 dicembre 1985.

⁶ L. Bentivoglio, dal testo di presentazione dell'edizione 1988 del Festival pubblicato sulla relativa brochure.

nascente scena della Nuova Danza; e in particolare per la vicenda che, seppur sinteticamente, ci siamo proposti in questa sede di restituire, grazie alla nascita del FINN – Festival Internazionale della Nuova Danza: un progetto – va ricordato – tuttora in corso e che ha superato i quarant’anni di attività.

Come spesso accadeva in quegli anni eroici, i festival andavano in buona parte interpretati come proiezione soggettiva di chi li ideava e dirigeva, e anche il FINN non sfugge a questa legge, esito di quel «mosaico perennemente in bilico tra sperimentazione e spettacolo che Paola Leoni ha sempre amato»⁷. In questa occasione ci siamo dati soprattutto l’obiettivo di ricostruirne la genesi, grazie in particolare al patrimonio di documenti depositato presso l’attuale sede del Festival nella cittadina di Quartu S. Elena (CA): un insieme magmatico di fotografie, articoli, dattiloscritti, documenti amministrativi, recensioni, materiali di varia natura, che chi scrive ha potuto “navigare” e studiare in svariati giorni di residenza tra luglio e ottobre 2024, e che costituiscono la base di questo approfondimento⁸.

Paola Leoni e la nascita di una scena

La vicenda artistica di Paola Leoni (Cagliari, 1946 - Roma, 2011)⁹ ha inizio all’età di 16 anni presso la scuola di danza classica Attica di Cagliari, fondata nel 1953 da Ines Palladino. Nota per la sua attività di musicista, diplomata in pianoforte e ritmica integrale, Palladino aveva istituito con Attica la prima scuola di danza classica della città, rivolta prevalentemente alle bambine di buona famiglia. L’insegnamento della danza era affidato ad Alba Bosisio, prima ballerina della Scala

⁷ M. Manca, *Fisicità e gestualità. Danza, tasselli di un mosaico in movimento*, in «L’Unione Sarda», 10 ottobre 1996.

⁸ Va precisato che tali materiali, pur di grande valore per l’analisi dei processi artistici, organizzativi e culturali legati a FINN, non risultano formalmente archiviati né sistematicamente catalogati, e si presentano in forma parzialmente dispersa e lacunosa. Ciò ha richiesto un rilevante lavoro di ricerca, selezione, ordinamento e interpretazione preliminare. Considerata l’ampiezza del corpus documentale esaminato, in questa sede si è scelto di indicare in nota esclusivamente i documenti direttamente citati o utilizzati in modo esplicito nell’argomentazione. Desidero ringraziare Cristiana Camba (Maya Inc.) e Massimiliano Leoni (ASMED) per la disponibilità e la generosa collaborazione, che hanno reso possibile l’accesso a questo prezioso patrimonio e la sua valorizzazione in chiave storico-critica. Colgo, inoltre, l’occasione per ringraziare chi ha fornito testimonianze e documenti integrativi, arricchendo così la narrazione di ulteriori riscontri e dettagli: Leonetta Bentivoglio, Susanna Caldonazzi, Enzo Cosimi, Ornella D’Agostino, Walter Porcedda, Alberto Pala, Vincenzo Puxeddu, Maurizio Saiu.

⁹ Sulla vicenda umana e artistica di Paola Leoni, a integrazione della documentazione menzionata nella nota precedente, cfr. in particolare L. Tozzi, *Paola Leoni. Una straordinaria avventura. 50 anni di danza in Sardegna*, Euro Print 97, Latina 2011.

negli anni Quaranta, formatasi sotto la guida di Angelina Gini, Enrico Cecchetti, Cia Fornaroli e Jia Ruskaja¹⁰, e che avrebbe in seguito abbandonato l'Attica per fondare, sempre a Cagliari, una propria scuola.

La formazione di Leoni continua dal 1965 presso l'Accademia Nazionale di Danza a Roma. Diplomatasi, nel 1968, in Propedeutica della danza – “ultima allieva della Ruskaja” secondo una generosa vulgata¹¹ – torna nel capoluogo isolano senza rinunciare alla sua residenza romana, in risonanza rispetto alle logiche e alle sensibilità territorializzate della Sardegna, e comincia a insegnare, dal medesimo anno, presso la stessa scuola Attica nella quale aveva mosso i suoi primi passi, assumendone contestualmente la direzione. Leoni, comunque, continua a coltivare la sua attività di interprete sia in Italia che all'estero, partecipando in particolare, come solista e prima ballerina, all'attività dell'Ente Lirico di Cagliari in funzione delle produzioni operistiche maggiori (tra cui: *Traviata*, 1971; *Ballo in maschera*, 1972; *Andrea Chénier*, 1976; *I pescatori di perle*, 1976).

La scuola Attica dell'era Leoni si poneva in ideale continuità con l'impostazione pedagogica data da Ruskaja all'Accademia, in una concezione centrata sulla tradizione classica ma contaminata con le emergenze della danza libera e moderna, insieme a tradizioni coreutiche folkloristiche e di carattere, in una visione anche storica della stessa danza come disciplina universale¹². Leoni, però, in stretto rapporto con la didattica della scuola, comincia a offrire alla comunità cagliaritano anche alcuni momenti di interazione con i teatri cittadini, sia in forma dimostrativa, sia in forma di saggio-spettacolo, sia ancora in modalità più organizzate che vedono la sua partecipazione come prima ballerina e coreografa insieme a figure provenienti da contesti di prestigio (per esempio, nel 1972, di Gianni Notari, primo ballerino *étoile* del Teatro dell'Opera di Roma).

La concezione della danza e del balletto che Leoni elabora in quegli anni,

¹⁰ Cfr. I. Mura, *Cento anni fa nasceva Alba Bosisio, la ballerina che portò la danza a Cagliari*, in «L'Unione Sarda.it», 19 ottobre 2015, https://webapi.unionesarda.it/articoloamp/spettacoli/2015/10/19/cento_anni_fa_nasceva_alba_bosisio_la_ballerina_che_port_la_danza-7-440580.html (ultimo accesso 17 luglio 2025).

¹¹ Cfr., per esempio, S.A., *L'ultima allieva della Ruskaja*, in «L'Europeo», 16 agosto 1979. L'affermazione secondo cui Paola Leoni sarebbe stata l'ultima allieva di Jia Ruskaja va considerata con cautela. Leoni si è diplomata all'Accademia Nazionale di Danza di Roma sotto la guida di Ruskaja, che ha diretto l'istituzione fino al 1970. Tuttavia, non esistono fonti ufficiali che confermino in modo univoco che Leoni sia stata l'ultima allieva nel senso pieno del termine e nella densità che il rapporto di trasmissione maestro-allievo comporta. È quindi più appropriato considerare questa definizione come un riconoscimento simbolico del legame formativo tra Leoni e Ruskaja, piuttosto che come un dato storico verificato.

¹² Cfr. G. Bocchino, *Jia Ruskaja: la dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023; F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2024.

secondo le sue stesse parole, «è una disciplina di elevato livello formale e progettuale, che comporta uno studio difficile e severo, e lo sviluppo di un ampio arco di interessi», che testimonia «non solo una concezione di bellezza formale ma anche una precisa visione del mondo ed un messaggio che abbia un suo contenuto sociale»¹³. Leoni ha già piuttosto chiara la necessità di interrogarsi sul ruolo della formazione in danza, su come costruire in Sardegna degli sbocchi professionali che rendano possibile una produzione coreografica isolana, anche in chiave sociale di decentramento, attingendo a stili e pratiche appartenenti alla tradizione locale, ma inquadrandoli in un ventaglio più ampio di conoscenze coreutiche.

In ogni caso, l'attività in Sardegna non preclude a Leoni di continuare a coltivare i propri rapporti personali e professionali nel Continente, soprattutto a Roma, in relazione a contesti che diventeranno centrali nel suo percorso. Come quelli legati alle figure di Robert Curtis, Elsa Piperno e Joseph Fontano, pionieri in Italia della danza moderna e della tecnica Graham, che nel 1972 avevano dato vita nella Capitale alla Compagnia Teatrodanza Contemporanea e al Centro Professionale di Danza Contemporanea¹⁴. Oppure, grazie all'attività della stessa Leoni come formatrice e insegnante operante nell'orbita dell'Accademia.

Il “marchio” Attica, nella seconda metà degli anni Settanta, comincia a essere progressivamente associato a qualcosa di più che a una semplice scuola: se non proprio a una compagnia, a un “complesso di danza” che, pur senza rinunciare alla sua primaria vocazione formativa, metteva in campo aspirazioni artistiche e autoriali, benché ancorate al coinvolgimento degli allievi. Leoni fornisce il proprio contributo sia in qualità di interprete che di coreografa. Così, nel giugno del 1978, dopo l'avvenuta costituzione a Roma dell'AIAD (Associazione Italiana Attività di Danza)¹⁵ e in una prospettiva di consolidamento produttivo, Leoni

¹³ Cfr. A.R., *Incontro con Paola Leoni. Crisi e prospettive della danza in Sardegna*, in «La Nuova Sardegna», s.d., 1974.

¹⁴ Per una ricostruzione del clima e del contesto, non solo romano, di quegli anni, cfr. *Settanta! Fermenti e percorsi d'innovazione nella danza italiana*, a cura di E. Cervellati, E. Randi e G. Taddeo, Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 3-4 novembre 2021), in «Danza e Ricerca», numero speciale, XV, 2023, 15. In particolare il contributo di J. Fontano, *Un americano a Roma* (pp. 159-169).

¹⁵ L'associazione, sotto la presidenza di Mario Porcile, nacque con l'obiettivo di riunire e rappresentare le compagnie di danza e balletto operanti in Italia, promuovendo la dignità professionale e legislativa della danza, che all'epoca non godeva di un'autonomia riconosciuta simile a quella della musica lirica e concertistica. All'atto della sua fondazione, l'AIAD contava tra i suoi membri fondatori 23 complessi di danza, più o meno stabili, provenienti da diverse città italiane, tra cui Roma, Milano, Napoli, Firenze, Venezia, Modena e Palermo. Oltre a Porcile, il consiglio direttivo includeva figure come Elsa Piperno e Susanna Egri in qualità di vicepresidenti, e membri come Franco Bartolomei, Cristina Bozzolini, Renato Greco, Leda Lojodice, Valeria Lombardi e Stefania

presenta a Cagliari uno spettacolo dal titolo *Incontro con la danza*, nel quale confluiscono gli aspetti eclettici, di ludico sincretismo, espressi dalla stessa Leoni e dalla scuola, «frutto di una ricerca sorvegliatissima ed esigente del gusto»¹⁶ in rapporto alle tradizioni e agli stili differenti affrontati nei percorsi di formazione.

Ma è l'anno successivo, nel 1979, che Leoni, forte delle sue consuetudini romane e di una visione al contempo internazionale e locale, compie un significativo salto progettuale in ambito formativo, organizzando per la prima volta in Sardegna, a Cagliari, nell'ambito delle iniziative della scuola Attica, il primo "Stage internazionale di danza in Sardegna" della durata di un mese (dal 20 luglio al 20 agosto). Un percorso rivolto sia ai giovani artisti sardi, che per studiare si rivolgevano necessariamente a esperienze esterne, spezzando così l'atavico isolamento culturale a cui era sottoposta la Sardegna nel settore della danza; sia a giovani provenienti da altri contesti geografici nazionali. Un'idea policentrica e attrattiva, nell'ambito della quale poteva trovare posto anche un interesse specifico per la cultura e per il "folklore" sardo, rielaborato però in una chiave che si voleva non scontata. «La cosa importante – spiegava nel 1979 Leoni, a ridosso dell'apertura dello stage – è proprio l'incontro delle diverse culture, dei diversi stili di danza, considerati senza gerarchia di importanza»¹⁷, tenendo tuttavia ben saldo l'interesse e la pratica della danza classica come base di conoscenza per attraversare e magari approdare a generi e stili più contemporanei.

L'orizzonte nel quale si muoveva prevalentemente Leoni era dunque quello del balletto moderno-contemporaneo, come punto di riferimento estetico e culturale, che tuttavia, benché contaminato da culture coreiche piuttosto eterogenee, non sembrava essere permeabile, per esempio, alla rivoluzione performativa del *postmodern* o all'algida concettualità di ascendenza cunninghamiana. Il profilo degli artisti e dei maestri, invitati nei momenti formativi organizzati annualmente da Leoni nel corso dei primi tre stage (1979-1981), rende in qualche misura plastico il reticolo di riferimenti. A titolo esemplificativo, possiamo ricordare: per la tecnica classica Oleg Danovskij (primo direttore artistico del Teatro di Lubiana, anche ospite del Teatro Comunale di Reggio Emilia come *maître du ballet*), Eugene Polyakov (*maître du ballet* prima alla Fenice di Venezia poi al Teatro Comunale di Firenze), Ludovico Durst (primo ballerino del Teatro dell'Opera di Roma e maestro-collaboratore della compagnia di Carla Fracci);

Testa. L'associazione si proponeva così di incoraggiare iniziative volte a consolidare la presenza della danza nel panorama culturale italiano (Cfr. E.V., *Iniziativa per la danza in Italia*, in «L'Unità», 9 febbraio 1978). Leoni vide nell'associazione un'opportunità, diventando al 1982 la rappresentante per le isole nel direttivo.

¹⁶ S. Muscas, *Il balletto al «Massimo»*, in «La Nuova Sardegna», 2 giugno 1978.

¹⁷ T. Maiolo, *Un'estate di danza in Sardegna*, in «Il Manifesto», 26 giugno 1979.

Victor Litvinov (primo ballerino e coreografo del Teatro Opera e Balletto di Odessa e *maître du ballet* per il Teatro Opera di Roma); per la tecnica *modern*, Robert Curtis (formatosi al classico e al moderno negli Stati Uniti con George Balanchine, José Limón e Martha Graham, e poi alla tecnica “primitiva” con Katherine Dunham) o i già citati Joseph Fontano ed Elsa Piperno, piuttosto che Mamy Raomeria (primo ballerino di Maurice Béjart); e ancora, per la danza afro-jazz, André Lucas (maestro di danza per Les Ballet Jazz de Montreal).

In questo scorcio, la dialettica tra classico e moderno promossa da Leoni vede una esposizione pubblica nel dibattito tra la stessa e Leonetta Bentivoglio, al tempo già autorevole critica e studiosa di danza, dedita in quegli anni, insieme ad altri esponenti di una nuova generazione di critici¹⁸, a un fondamentale lavoro di riposizionamento delle categorie estetiche della danza contemporanea in Italia. Dalle pagine del «Manifesto»¹⁹, Bentivoglio sente la necessità di puntualizzare alcuni aspetti storici e teorici esposti da Leoni, sottolineando l'importanza di un approccio più sperimentale e meno vincolato alle convenzioni classiche. La coreografa sarda risponde mettendo al centro della riflessione la necessità di uscire dalla logica aristocratica delle puntualizzazioni di natura accademica, per soffermarsi maggiormente sulla necessità di superare steccati stilistici e tecnicismi, e così aprire la danza al suo valore sociale universale, per facilitare quanto più possibile «la partecipazione di massa»²⁰, intesa come intervento critico e come riappropriazione delle coordinate storiche di un linguaggio centrato sul corpo. Un lavoro, dunque, all'insegna della ricomposizione di quella che, secondo le parole di Leoni, era la «separazione, sempre ricercata, tra gli stili di danza: le punte contro i piedi scalzi (contro il moderno), e il moderno contro le punte. [...] non esiste scissione fra le due danze, poiché, anche se diverse, sono due tecniche che possono essere fra loro complementari»²¹.

È proprio nell'orizzonte di solidarietà stilistica e comunitaria espresso nel dibattito con Bentivoglio che Leoni pensa gli stage internazionali, rivolti indistintamente a tutti coloro che hanno interesse a una formazione coreutica. Rompendo così anche lo schema culturale secondo il quale la danza, soprattutto classica, è relegata a una questione “femminile”, rivolgendosi piuttosto anche al

¹⁸ Cfr. E. Giannasca, *Nuovi discorsi e nuovi approcci della critica di danza italiana tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento*, in «Culture Teatrali», XXIII, 2021, 30, pp. 92-106.

¹⁹ L. Bentivoglio, *Via l'accademia dalla new dance*, in «Il Manifesto», 1 luglio 1979.

²⁰ P. Leoni, *Punte, piedi scalzi, elmetti e corazze*, in «Il Manifesto», 10 luglio 1979.

²¹ Cfr. S. Muscas, «Stage» del balletto a Cagliari per promuovere l'ascesa della danza, in «La Nuova Sardegna», 5 agosto 1979. Una riflessione per certi versi inscrivibile nel più ampio dibattito storiografico sul modernismo coreutico italiano. Cfr. A. Pontremoli, *Anna Sagna. Una pioniera del teatrodanza in Italia*, in Cervellati, Randi e Taddeo (a cura di), *Settant'anni! Fermenti e percorsi d'innovazione nella danza italiana* cit., pp. 19 sgg.

genere maschile e a età disparate, coerentemente alla sua visione “democratica”, di alfabetizzazione e diffusione.

Fin dal suo esordio, l’iniziativa si dimostra di grande successo, sia in termini di partecipazione degli allievi (solo per la prima edizione circa 70 persone, tra cui 15 professionisti provenienti da diversi teatri italiani), sia di attenzione giornalistica (la promozione del progetto valica i confini isolani, presentata in testate giornalistiche di respiro nazionale come «Il Manifesto», «L’Europeo», «La Repubblica»), incontrando un’ampia partecipazione di pubblico alle restituzioni di fine stage: serate-evento composte da titoli che coinvolgono in parte gli allievi e in parte gli stessi artisti impegnati negli stage, e che amplificano la finalizzazione spettacolare della proposta formativa (nella serata del 30 agosto 1981 a conclusione del terzo stage internazionale, al Bastione di San Remy si registrò la presenza di ben 7000 persone)²². Una visibilità che cominciava a tradursi, per Leoni, in domande su come una iniziativa privata potesse tramutarsi, nel dialogo con le istituzioni, in una progettualità accompagnata dalle opportune sinergie, volte a colmare il vuoto formativo e di attenzione che il territorio esprimeva verso la danza contemporanea²³.

Danza, istituzioni e territorio: la costruzione di un sistema regionale

Negli anni immediatamente successivi, con la fondazione, sempre nel 1979, di ASMED – Associazione Sarda Musica e Danza, Leoni carica la sua progettualità di un ulteriore peso e impegno, pensando alla «costituzione di una accademia stabile»²⁴ e a una vera e propria compagnia di produzione.

Sotto il profilo formativo, l’obiettivo di Leoni è ancora quello di una pedagogia che, fin dall’età scolastica, «non significa tanto educare ragazzi e ragaz-

²² Cfr.: s.i.a., *A Cagliari protagonista la danza*, in «L’Altro», 30 agosto 1981; A. Lai, *Danza classica e moderna nella cornice del Bastione*, in «L’Unione Sarda», 30 agosto 1981.

²³ A questo proposito, vanno ricordati due passaggi legislativi fondamentali su cui Leoni poté in seguito fare leva. La Legge 21 dicembre 1978, n. 845 (cfr. «Gazzetta Ufficiale», 30 dicembre 1978): una legge quadro che disciplinava la formazione professionale in Italia, delineando un sistema integrato e coordinato tra Stato e Regioni, promuovendo la partecipazione attiva di enti pubblici e privati, con l’obiettivo di favorire l’occupazione e l’elevazione professionale dei cittadini. La legge ha rappresentato un punto di svolta nell’organizzazione della formazione professionale, attribuendo un ruolo centrale alle Regioni nella programmazione e gestione delle attività formative. E poi la Legge Regionale della Sardegna 1 giugno 1979, n. 47 (cfr. «Gazzetta Ufficiale», 4 dicembre 1979): promulgata in attuazione della suddetta legge quadro, che andava a definire un sistema formativo regionale autonomo, mirato a soddisfare le specifiche esigenze economiche e sociali della Sardegna.

²⁴ A. Lai, *Adesso Cagliari ha riscoperto il fascino della danza classica*, in «L’Unione Sarda», 8 settembre 1981.

ze a movimenti aggraziati, ma portare avanti quel processo di coscienza, verso il proprio corpo che molti educatori considerano un momento della crescita individuale»²⁵. Al contempo, da un punto di vista produttivo, la prospettiva è quella di realizzare un repertorio coreografico eterogeneo che intercetti ed elabori istanze sia del classico che del moderno, con anche marcati accenti identitari in rapporto alla cultura della Sardegna, in ideale raccordo tra l'Isola e il resto d'Italia, contestualmente alla programmazione di spettacoli di alto profilo e in una logica sistemica rispetto agli esiti dei percorsi formativi progettati. Si tratta dei prodromi alla fondazione dell'attuale Compagnia Balletto di Sardegna, inizialmente denominata Ballendi e poi, dal 1985, Asmed Balletto: costituitasi nel 1981 in seno all'associazione ASMED, e che di lì a breve avrebbe iniziato un'attività di circuitazione nell'Isola, in un'ottica di distribuzione e decentramento, promuovendo di fatto la nascita del primo circuito per la danza in Sardegna.

Il modello a base regionale a cui guarda Leoni è evidentemente, già dal nome Asmed Balletto, quello fornito da Aterballetto²⁶, nato nel 1977 come Compagnia di Balletto di ATER – Associazione Teatrale dell'Emilia-Romagna, diretta da Vittorio Biagi, che dal 1979 aveva assunto la denominazione Aterballetto sotto la guida di Amedeo Amodio. *L'ensemble* emiliano, esito di una politica regionale di investimento, era considerato al tempo, in Italia, la migliore espressione ballettistica svincolata dagli enti lirici, «l'unica compagnia italiana in grado di competere (sul piano delle scelte di repertorio e della preparazione degli interpreti) con i migliori complessi internazionali»²⁷.

Leoni, a questo punto, sulla base di una diffusa percezione positiva dei risultati a livello locale, alimentata anche da dirette sollecitazioni pubbliche²⁸, mira a

²⁵ Cfr. M. Bachis, *Le parole del corpo*, in «L'Unione Sarda», 16 novembre 1979. A questo proposito, va segnalato che Leoni fece propria la battaglia per l'inserimento della danza tra le materie e le attività scolastiche e per il decentramento delle attività dell'Accademia di Roma (cui aveva contribuito, nel 1979, con la partecipazione all'elaborazione di un progetto di riforma, come esperta della propria categoria nella Commissione Centrale per la Musica e la Danza istituita dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo).

²⁶ Cfr. M. Manca, *L'amore per l'accademia non è un peccato*, in «L'Unione Sarda», 17 dicembre 1985; e anche quanto afferma E. Grillo nella brochure di presentazione di *Danze Concertanti*, produzione Asmed Balletto del 1985.

²⁷ L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano 1985, p. 278. Per una sintesi del quadro politico-amministrativo nel quale nasce Aterballetto, cfr. S. Poletti, *Danza italiana. La difficile conquista di un equilibrio permanente*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di E. Cervellati e G. Taddeo, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 132-134.

²⁸ «È auspicabile che le forze politiche e le istituzioni artistiche regionali raccolgano le motivazioni culturali e sociali che l'iniziativa ha inteso formare, offrendole per il futuro il supporto economico finanziario necessario: l'incremento pubblico costituirebbe il quadro degli strumenti indispensabile per il decollo e lo sviluppo di una politica coreutica in Sardegna collegata sia alle tradizioni popolari, sia ai fermenti innovatori delle nuove correnti del balletto contemporaneo»;

un successivo salto progettuale, a fronte di una complessità che possa affiancare allo stage internazionale, tenuto annualmente nei mesi estivi, un vero e proprio corso di formazione professionale di lunga durata, sia per insegnanti di danza che per allievi danzatori.

Nel 1982 questa ipotesi, cullata negli anni, si tramuta in realtà. Il 20 maggio viene inaugurato il primo corso biennale, articolato annualmente in ben 7 mesi di attività, da maggio a dicembre (circa 1000 ore complessive, per 6 ore giornaliere), reso possibile grazie al sostegno della Regione Sardegna (Assessorato al Lavoro) e alla sinergia virtuosa con il Fondo Sociale Europeo (CEE)²⁹. Un coinvolgimento, quello della Regione, tutt'altro che scontato, se pensiamo che al tempo erano pochissime le realtà dello spettacolo dal vivo accreditate e sostenute dell'ente regionale. Che svela anche l'abilità di Leoni e le diverse sfaccettature della sua figura: non solo come artista, insegnante e organizzatrice, ma anche come politica scaltra e decisa, in grado di aprire varchi e condurre negoziazioni con soggetti e istituzioni di rilievo.

In esplicita aderenza al modello didattico fornito dall'Accademia Nazionale di Danza, il corso si avvale di una programmazione realizzata sulla base di percorsi tecnici di danza classica, moderna e folkloristica, integrati da approfondimenti complementari storici e teorici, con docenti e insegnanti italiani e stranieri (in buona parte gli stessi coinvolti negli stage estivi, arrivati nel 1982 alla loro quarta edizione³⁰, e con una messa a sistema delle relazioni "romane"

G.P.I., *Cosa fa la Regione in Sardegna*, in «Diario Sardo», 5, febbraio 1980, p. 4. «Io attendo ancora un finanziamento richiesto tempo fa. Qui in Sardegna chiunque intraprenda una iniziativa di questo genere deve abituarsi a caricare tutto sulle proprie spalle»; P. Leoni, citata da A. Gatto, *Esplode anche a Cagliari la passione per la danza*, in «L'Unione Sarda», 25 luglio 1980. Cfr. inoltre A. Careddu, *E per la danza solo parole*, in «La Nuova Sardegna», 13 giugno 1981.

²⁹ Cfr. M. Manca, *Il "boom" della danza moderna nasconde molta improvvisazione*, in «L'Unione Sarda», 1 settembre 1982. Tale attività formativa, soggetta in itinere a variazioni significative di programmazione a causa di fattori economici, gestionali e organizzativi, si sarebbe protratta negli anni successivi per almeno altre due edizioni (1984-1986 e 1987-1989), grazie alla Legge Regionale della Sardegna 11 agosto 1983, n. 17, intitolata "Disposizioni transitorie per l'applicazione della L.R. 1 giugno 1979, n. 47", emanata per garantire la continuità e il finanziamento delle attività di formazione professionale nella regione durante la transizione verso la piena attuazione della legge quadro regionale n. 47 del 1979, assicurando contestualmente il corretto utilizzo dei fondi comunitari destinati alla formazione professionale in Sardegna. La gestione del cospicuo finanziamento, nell'ordine – come si evince dai documenti consultati – di 262 milioni di lire per la prima edizione, fu possibile grazie ai requisiti richiesti in virtù della Legge 21 dicembre 1978 n. 845 e all'attuazione delle Legge Regionale del 1 giugno 1979 n. 47, tramite una convenzione stipulata tra la Regione Sardegna e l'associazione ASMED.

³⁰ Stage presentati anche con la ammiccante formula turistica della «vacanza-studio». Nell'opuscolo informativo del 1982 si poteva leggere come sintesi delle cosiddette «manifestazioni collaterali»: «Spettacoli, dibattiti, conferenze; Escursioni in pullman e gite al mare; Pensioni e alberghi». Per

di Leoni)³¹. Un *format* che corrisponde all'idea di eterogeneità più volte manifestata dalla sua fondatrice e che si dimostra vincente, nella misura in cui apre prospettive plurime di approccio alla danza.

La dimensione formativa diviene il serbatoio per alimentare l'*ensemble* Balendi, fondato l'anno precedente, anche in relazione alla potenziale costituzione di un corpo di ballo stabile all'interno dell'Ente Lirico e alla programmazione di spettacoli della compagnia: «un nucleo professionale – afferma Leoni – da utilizzare, eventualmente, come compagnia regionale per gli spettacoli. L'ente lirico cagliaritano è l'unico in Italia a non avere un corpo di ballo»³². Nei primi due anni di attività della compagnia, tra il 1981 e il 1982, confluiscono dunque nelle produzioni, in qualità di interpreti, i frutti più interessanti maturati dal territorio sardo nell'ambito delle esperienze formative proposte da ASMED³³, ai quali vengono affiancati all'occorrenza numeri coreografici basati sull'apporto di nomi di maggiore prestigio, quali, per esempio, Stefano Valentini, solista della Compagnia Teatrodanza di Roma (1981), o Margherita Parrilla e Luigi Martelletta, primi ballerini del Teatro dell'Opera di Roma (1982).

Per comprendere appieno le implicazioni del corso istituito da Leoni, è necessario però inquadrarlo in una cornice più ampia, perché si tratta del primo esempio in Italia, nel settore danza, di una innovativa cooperazione tra settore pubblico e settore privato³⁴. Grazie a Leoni, la Sardegna si accreditava dunque

una esperienza formativa che, secondo la testimonianza di Fontano, «offre la possibilità di andare al mare per le vacanze e seguire contemporaneamente un corso di altissimo livello»; M.S., "*Astri della danza a Cagliari*, in «L'Altro», 1 settembre 1982.

³¹ Tra cui, oltre alla stessa Leoni, i già citati Ludovico Durst, Mamy Raomeria e Joseph Fontano; e poi Stefano Valentini (solista della Compagnia Teatrodanza di Roma), Hugo Guffanti (primo ballerino del Balletto Nazionale di Cuba), Bruno Dizien (primo ballerino e maestro della Compagnia Peter Goss), Alberto Testa ed Elena Grillo (rispettivamente docenti di Storia e di Filosofia della danza presso l'Accademia di Danza di Roma). Per la seconda edizione possiamo citare Carlo Fiorani (primo ballerino del Teatro dell'Opera di Roma), Anna Kukurba (prima ballerina del Teatro dell'Opera di Cracovia), Nestor Mondino (primo ballerino del Balletto Nazionale di Cuba), Guillermo Palomares (primo ballerino della Compagnia José Limón), Pierre Droulers e Adriana Borriello (esponenti di spicco della nuova danza franco-belga).

³² S.i.a., *Contro la disoccupazione c'è anche un corso di danza*, in «La Nuova Sardegna», 11 agosto 1982.

³³ Tra i quali ricordiamo: Angelo Busonera, Stefano Carboni, Rossella Castello, Franco Cateano, Clara Congera, Alessandra Corona, Raimonda Falchi, Francesca La Cava, Adriana Lao, Franca Leoni, Roberto Magnabosco, Rita Marcher, Carlo Melis, Salvatore Muroli, Maria Rosaria Nonnis, Luca Nulchis, Vincenzo Puxeddu, Maurizio Saiu, Enrica Spada, Rita Spadola, Enrico Tedde. Per gli anni successivi, possiamo inoltre aggiungere almeno Luigi Doddo e Guido Tuveri. Non pochi di essi, pur con nette differenze di approccio alla danza e alla creazione coreografica, avrebbero avuto un ruolo nella definizione di una nuova generazione di artisti (coreografi, interpreti e operatori) dediti alla danza contemporanea provenienti dal contesto isolano.

³⁴ Cfr. M.E. Buccella, *Un modo "nuovo" di studiare la danza*, in «Il Popolo», 18 febbraio 1984.

come la prima e unica regione italiana disposta a finanziare un corso professionale per danzatori e insegnanti di danza, coordinato alla dimensione produttiva di una compagnia che aspirava a un riconoscimento istituzionale. Un'offerta formativa che, nell'Italia dell'epoca, arricchiva e differenziava il panorama nazionale delle realtà già consolidate dell'Accademia Nazionale della Danza di Roma, o delle altre limitate possibilità di formazione afferenti a enti pubblici come le scuole degli enti lirici.

FIND, un ponte sulla scena coreutica italiana e internazionale

Dal 1983, la sempre più ricca stratificazione progettuale di Leoni – tra percorsi formativi professionalizzanti di lunga durata, stage, seminari, proiezioni, spettacoli, lezioni aperte al pubblico – assume una valenza sistemica, di programmatico intervento sulla città di Cagliari, che si raccoglie in un unico progetto dal titolo “Invito alla danza 83”. Un programma – come si legge nella brochure informativa – «sostenuto da una vasta attività pratica, che stabilisce e intensifica i contatti culturali tra la Sardegna e il Continente», continuando a svolgere «un'attività di informazione e di divulgazione nel campo della danza».

È la nascita di quello che qualche anno più tardi si sarebbe chiamato Festival Internazionale Nuova Danza. Un contesto reso possibile grazie anche a una strategica fidelizzazione della critica di settore dell'epoca, con Leonetta Bentivoglio in qualità di principale autorevole alleata. Un fronte di confronto capace di alimentare la curiosità e la visionarietà gestionale di Leoni, trasformatosi, sebbene in maniera del tutto informale, in una sorta di consulenza «implicita», fruttuosa convergenza di interessi critici e curatoriali:

Paola ha fatto spesso riferimento ai miei testi sulla storia della danza moderna e contemporanea durante gli anni della sua programmazione a Cagliari, e mi ha considerata, credo, una sua consulente “implicita”. Parlava molto con me delle sue scelte di spettacoli da presentare nel festival che dirigeva, ed erano sempre scelte coraggiose e profetiche. Audaci soprattutto tenendo conto della difficile realtà di Cagliari in quegli anni. La città era molto isolata rispetto al panorama performativo nazionale e internazionale. Paola manteneva salda la capacità di rischiare. Con la sua strategia di programmazione rivolta al “nuovo”, e con la sua voglia continua e incrollabile di esplorare la sperimentazione anche più radicale, Paola ha fatto un grande e rigoroso lavoro di formazione del pubblico cagliaritano³⁵.

Per un sintetico quadro sulla formazione in danza in Italia, cfr. *La danza: organizzare per creare*, a cura di A. Pontremoli e G. Ventura, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 59-72.

³⁵ L. Bentivoglio, da una conversazione con chi scrive, 2 giugno 2025.

Quella aperta dal confronto con Bentivoglio rappresentava, per Leoni, una “porta d’accesso” a scelte di programmazione votate a una particolare attenzione verso la scena emergente della Nuova Danza italiana e al suo dialogo con le esperienze coreutiche europee e americane. Un impegno che offriva un sostegno concreto a queste realtà, sia in termini di visibilità che di elaborazione culturale.

Del resto, a tale altezza cronologica, Bentivoglio non era nuova a forme, anche strutturate, di consulenza curatoriale³⁶, e si inseriva organicamente in un processo attivo dal secondo dopoguerra, per il quale la critica di danza svolgeva in Italia un ruolo determinante nel modellare i percorsi artistici e le dinamiche socio-culturali dell’arte coreutica. In particolare, tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta, si assiste all’affermazione di una generazione di critici militanti, capaci di operare simultaneamente in molteplici ambiti: dalla recensione giornalistica all’editoria specializzata, dalla direzione di festival e circuiti alla consulenza per compagnie, fino alla curatela televisiva e all’insegnamento accademico. Questa pluralità di ruoli, talvolta in tensione tra loro, ha contribuito in modo significativo alla legittimazione culturale della danza in Italia, allargando lo spettro dei discorsi critici e favorendo una più ampia diffusione del linguaggio coreutico nei media e nelle istituzioni³⁷.

Il primo atto di questa collaborazione al programma della prima edizione del Festival vede Bentivoglio, nell’agosto del 1983, impegnata a Cagliari in una conferenza dedicata alle tendenze della danza moderna e contemporanea americana, affiancata da dimostrazioni di tecnica Cunningham eseguite e condotte da Enzo Cosimi in forma di *masterclass*. Il giovane artista romano – vale la pena ricordarlo – tra il 1981 e il 1982, dopo una intensa esperienza al Mudra di Béjart, aveva continuato a coltivare la propria formazione a New York, soprattutto alla scuola di Merce Cunningham, apprendendo «un vero e proprio alfabeto coreologico»³⁸. Inoltre, non solo artisticamente coinvolto nel lavoro del coreografo e danzatore americano Tere O’Connor, aveva debuttato come autore l’anno precedente con la sua prima creazione *Calore*, seminale e simbolico spartiacque – insieme a *Il cortile* di Sosta Palmizi (1983) – per la nascita della Nuova

³⁶ Per esempio, nel 1979, Bentivoglio aveva curato la sezione “Nuova Danza” per la terza edizione della Settimana Internazionale della Performance a Bologna; nel 1981, aveva dato un contributo alla rassegna sul *Tanztheater* tedesco, organizzata a Roma da Teatro Spaziozero. Tra il 1983 e 1985, Bentivoglio è stata consulente per la danza del Festival Oriente Occidente di Rovereto diretto da Lanfranco Cis e Paolo Manfrini, insieme a Nicola Savarese (1983), Ferruccio Marotti (1984), Renzo Vescovi (1985); per poi assumere il ruolo di co-direttrice artistica dal 1986 al 1990.

³⁷ Cfr. A. Pontremoli, *Introduzione*, in *Speciale. La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di S. Onesti e G. Taddeo, in «Danza e Ricerca», VII, 2015, 6, p. 33.

³⁸ S. Tomassini, *Enzo Cosimi. Gruppo Occhésc Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Editrice Zona, Arezzo 2002, p. 23.

Danza italiana³⁹. Ed è proprio intorno a quest'ultima, di cui Cosimi era in qualche misura un vertice, che si coagula, in principio, la vocazione più sperimentale del progetto di Leoni (e Bentivoglio): cioè l'idea di costruire un festival rivolto sì alla comunità cagliaritano, ma che potesse farsi ponte e testimonianza su scala nazionale della necessaria convivenza di alcune delle migliori energie creative italiane emergenti in relazione a una scena internazionale (Francia, Belgio, Germania, Stati Uniti, Giappone), che in quegli anni si poneva come orizzonte di interesse modellizzante per l'intera comunità italiana della danza, senza preclusione di generi e steccati stilistici.

Da un punto di vista squisitamente terminologico, bisognerà attendere il 1985 ("Nuova Danza 85"), affinché la nozione di "Nuova Danza" compaia nella denominazione di un progetto che, in quel momento, era ancora rubricato come "rassegna", a marcare una prospettiva già in atto e che aveva solo bisogno di essere formalmente nominata. Mentre la parola "festival" entra nella percezione e nella comunicazione della stampa a partire dal 1987⁴⁰, quasi vi fosse una progressiva necessità di messa a fuoco, un destino di trasformazione implicito alle scelte adottate fino a quel momento dalla manifestazione, per poi comparire definitivamente anche nella comunicazione ufficiale del progetto dal 1988.

Da un punto di vista, invece, organizzativo-curatorio, la formula adottata fin dai primi anni è quella che potremmo chiamare di "progettazione integrata", nella quale confluiscono, anche in chiave di ottimizzazione delle risorse disponibili, diversi segmenti dell'universo di Leoni. Da un lato, la parte formativa, storico "zoccolo duro" dei suoi interessi, nella forma ormai rodada dello stage intensivo di respiro internazionale o di forme seminariali più brevi. Dall'altro lato, le produzioni della compagnia Ballendi, che nel frattempo si consolida intorno a un gruppo abbastanza stabile di giovani interpreti, per lo più sardi, formati nell'ambito dei percorsi proposti da ASMED. Spettacoli eclettici, sorta di cri-

³⁹ Sulla Nuova Danza italiana, oltre ai contributi fin qui citati, cfr. almeno: E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991; V. Doglio e E. Vaccarino, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993; *Danza contemporanea in Italia*, Atti del convegno (Roma, Teatro Ateneo, 4-25 maggio 1996), in «Biblioteca Teatrale», 40, 1996; A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007; F. Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Akropolis Libri, Genova 2018, pp. 176-191; F. Acca e A. Pontremoli, *Per un sistema-danza in Italia*, in *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, a cura di Iid., Edizioni Anticorpi, Alfonsine (RA) 2018, pp. 8-18; A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018; *Scena anfibia e nuove pratiche coreografiche del presente*, a cura di F. Acca, in «Culture Teatrali», XXIII, 2021, 30, pp. 9-122.

⁴⁰ Cfr. M. Manca, *Vera Stasi, la coreografia scopre la letteratura*, in «L'Unione Sarda», 7 ottobre 1987.

nale creativo e pedagogico, i cui accenti d'autore espressi da Leoni spesso però faticano a uscire da derive scolastiche⁴¹, quandanche strategicamente arricchiti da proposte di “ospiti” di rilievo nazionale e internazionale⁴², che in gran parte collaborano parallelamente ai percorsi formativi dell'associazione.

Infine, una rassegna progressivamente, negli anni, sempre più fitta di spettacoli – italiani e stranieri – realizzati da artisti che, come si legge dal programma della seconda edizione del Festival, si pongono «all'avanguardia del panorama della danza moderna e teatro-danza italiano», accompagnata da altri appuntamenti integrativi come mostre fotografiche e rassegne video, con l'intento di fornire al pubblico una prospettiva di approfondimento critico-storico intorno alle forme e alle tendenze coreutiche del contemporaneo (il *Tanztheater* tedesco, la *Nouvelle Danse* francese o la *New Dance* americana).

Sarebbe oltremodo pedante dare conto di tutti gli artisti avvicendatisi nel corso delle edizioni del Festival e delle sue programmazioni integrative, però è sicuramente utile, in questa sede, ricordarne almeno alcuni fino all'edizione 1990, la cui presenza risulta esemplificativa rispetto alla volontà del Festival di farsi scandaglio della nuova scena coreutica. Per l'Italia: Compagnia Altro Teatro/Lucia Latour (1987, 1990), Adriana Borriello (1984, 1985, 1989), Danzaricerca/Patrizia Macagno-Daniela Capacci (1984), I solisti di Roma (1989), Occhésc/Enzo Cosimi (1983-1988)⁴³, Efesto (1985, 1986, 1988), Enrica Palmieri (1988, 1989), Fabrizio Monteverde (1986), Parco Butterfly (1988), Vera Stasi/Silvana Barbarini-Franco Senica (1987). Per l'estero: Angelin Preljocaj (Francia, 1989), Christiane Blaise (Francia, 1988), Djaim Raphael (Francia, 1987, 1988), Hallet Eghayan (Francia, 1986), Jackie Taffanel (Francia, 1987), Karine Saporta (Francia, 1985), Les Pietons (Francia, 1986), L'Esquisse (Francia, 1989), Mark Tompkins (Francia, 1985), Triangles (Francia, 1985), Tanzfabrik (Germania, 1987), Ismael Ivo (Brasile-Germania, 1990), Pierre Droulers (Belgio, 1984, 1985), Micha van Hoecke (Belgio, 1985), Trisha Brown (Usa, 1989), Lucinda Childs (Usa, 1990), Kazuo Ohno (Giappone, 1989).

Se, fatta eccezione per i pochi festival di danza presenti all'epoca in Italia, ricchi di storia e di valori ambientali (il Festival Internazionale del Balletto di Nervi o il Festival dei Due Mondi di Spoleto), confrontiamo queste presenze

⁴¹ Cfr. A. Lai, *Gran pubblico per Paola Leoni*, in «L'Unione Sarda», 4 settembre 1983.

⁴² Tra questi ricordiamo, fino al 1989: Françoise Andrè, Richard Baranowski, Adriana Borriello, Marco Cantalupo, Jean Cauleji, Pierre Droulers, Joseph Fontano, Jean Gaudin, Renato Greco, Phyllis Gutelius, Hugo Guffanti, Tere O'Connor, Massimo Moricone, Robert North, Enrica Palmieri, Mario Piazza.

⁴³ Un sodalizio particolarmente significativo quello con Cosimi, che si struttura in una programmazione pressoché costante dal 1983 al 1988, nonché in una condivisione produttiva per le creazioni *Sciame* (1987) e *Tecnicamente dolce* (1988).

con quelle che popolano i palinsesti dei festival accomunati dalla volontà di ritagliarsi uno spazio di interpretazione del nuovo e più aperti alla sperimentazione e alla contaminazione tra linguaggi, si coglie subito l'allineamento storico del FIND. Per esempio, rispetto al Festival di Polverigi, nato nel 1977 e che solo tra il 1982 e il 1983 cominciava a inserire nella propria programmazione alcuni appuntamenti di danza contemporanea: Ariadone/Carlotta Ikeda-Ko Murobushi (Giappone, 1982, 1983), Jan Fabre (Belgio, 1983). Oppure pensiamo al Festival Oriente Occidente di Rovereto, inaugurato nel 1981, o allo storico Festival di Santarcangelo: entrambi, al netto delle iniziali contaminazioni eurasiche tra teatro e danza, avrebbero aperto le porte alla nuova danza rispettivamente nel 1982, con Carolyn Carlson (Usa) e Maguy Marin (Francia); e nel 1983, con Susanne Linke (Germania) e Anne Teresa De Keersmaeker (Belgio)⁴⁴.

Insomma, a distanza di otto anni dalla nascita del FIND, Vittoria Ottolenghi non aveva timore di sostenere con autorevolezza che il Festival cagliaritano aveva messo la città «sulla mappa del teatro di danza italiano. Anzi, ne ha fatto una sorta di caposaldo, di punto di riferimento nel mondo. Ed accade che [...] il pubblico di Cagliari è diventato forse uno dei più maturi ed esperti perché ha visto tanto, in ciascuno dei diversi linguaggi in cui si articola la danza contemporanea internazionale»⁴⁵. Mentre qualche anno prima, lo sguardo forse un po' troppo partecipe di Leonetta Bentivoglio affermava che il progetto si contraddistingueva nel panorama italiano per avere «un gusto solido, ben assortito e per nulla casuale. È una rassegna piccola, oculata nelle scelte, che ogni anno sa proporsi con discrezione, senza pretese, senza fanfare; [...] che, soprattutto, ha sempre dimostrato doti non indifferenti di preveggenza»⁴⁶. Si presentava così uno spaccato compatto della nuova danza italiana in una visione quanto più sistemica rispetto a quelli che Sergio Trombetta definiva giustamente i «gruppi 'storici' del teatro danza italiano»⁴⁷, insieme ad artisti al tempo ancora poco conosciuti in Italia come Saporta (in prima nazionale nel 1985 con *Les pleurs de porcelaine*, dopo il successo al Festival di Avignone), Eghayan o la stessa Borriello.

Nella progressione di quegli anni, durante i quali Leoni coltiva in maniera neanche troppo dissimulata il desiderio di rendere ASMED, in Sardegna, «quel che l'Ater e le sue strutture sono in Emilia-Romagna»⁴⁸, tra il 1985 e il

⁴⁴ Cfr. gli archivi on line consultabili sui rispettivi siti ufficiali dei Festival. Per il Festival di Santarcangelo cfr. in particolare *Santarcangelo 50 Festival*, a cura di R. Ferraresi, Corraini Edizioni, Mantova 2021.

⁴⁵ V. Ottolenghi, *Note sull'idea di festival estivo e su questo "Festival di Nuova Danza" a Cagliari*, brochure del Festival Nuova Danza, 1990, p. 2.

⁴⁶ L. Bentivoglio, *Assoli, passi a due e buffi imprevisi*, in «La Repubblica», 25 ottobre 1986.

⁴⁷ S. Trombetta, *La nuova danza: proposte per tre nazioni*, in «Stampa Sera», 9 ottobre 1986.

⁴⁸ M. Manca, *L'amore per l'accademia non è un peccato* cit. Per una sintesi del ruolo di ATER

1986 sembra però innersarsi, in alcuni critici, un primo momento di doverosa riflessione⁴⁹. Da un lato, sul piano della programmazione, perché “sulla scia” di ASMED, Cagliari si era nel frattempo arricchita delle attività e delle proposte di altri soggetti come Spaziodanza e L’Atelier, che avevano cominciato a muoversi autonomamente in un campo di interessi affine, ma politicamente alternativo, in una prospettiva meno formalista e più interessata a una libera ricerca corporea⁵⁰. Dall’altro lato, sul piano della produzione, in affanno quando si trattava per Leoni di rispondere all’obiettivo ambizioso di fare di Asmed Balletto qualcosa di più di una compagnia locale, troppo spesso legata a schemi che tradivano un

in Emilia-Romagna cfr. E. Cervellati, *Laboratori del nuovo. Progettualità per la danza a Bologna e in Emilia-Romagna*, in Cervellati, Randi e Taddeo (a cura di), *Settanta! Fermenti e percorsi d’innovazione nella danza italiana* cit., pp. 94-95.

⁴⁹ Cfr. Manca, *L’amore per l’accademia non è un peccato* cit.; Id., *Da Carolyn Carlson alla nouvelle danse* cit.; W. Porcedda, *Quando il balletto è un allegro spot*, in «La Nuova Sardegna», 30 luglio 1986; M. Manca, *Estive, solari e molto divertenti in puro stile reaganiano*, in «L’Unione Sarda», 31 luglio 1986.

⁵⁰ Spaziodanza nasce – nel 1976 come gruppo e nel 1978 come formale associazione – dalle ceneri del collettivo per la diffusione della danza noto come CCP – Centro di Cultura Popolare, sotto la direzione e l’impulso di Assunta Pittaluga, già allieva – come Paola Leoni – della scuola di danza Attica di Cagliari. L’attività di Pittaluga, in sintonia con il fermento teatrale cittadino e secondo una logica di lavoro sociale e culturale diffuso, era animata da un impegno politico umanamente e artisticamente affine agli ambienti del teatro di ricerca e della contestazione. Nei primi anni l’associazione si orienta verso un’attività “dal basso”, soprattutto in ambito scolastico, spesso formalizzata in conferenze-spettacolo di taglio storico e tecnico, finalizzate a informare, divulgare e sensibilizzare le comunità coinvolte su aspetti teorici e pratici della danza. Parallelamente, si sviluppano progettualità di tipo laboratoriale e di animazione, volte a sperimentare gli effetti creativi del gioco corporeo. Accanto a queste esperienze, il gruppo porta avanti anche una propria cifra di ricerca, con produzioni che, accanto alla danza, integrano elementi riconducibili a esperienze di teatro gestuale. Assestatasi, a partire dal 1980, come compagnia di produzione e guidata con crescente personalità da Raimonda “Momi” Falchi e Salvatore Muroni, Spaziodanza avvia un dialogo più strutturato con istituzioni e associazioni locali. Nel 1984, grazie al sodalizio con la neonata associazione L’Atelier – animata da intenti filantropici nei campi della produzione, formazione e programmazione – Spaziodanza presenta a Cagliari nuove creazioni nate dalla collaborazione con figure di rilievo della scena coreutica internazionale, tra cui Françoise André e Jean Gaudin. Seguì una vera e propria svolta, determinata dalla volontà congiunta delle due associazioni di affiancare all’attività produttiva l’ideazione, a partire dal 1985 (e fino al 1993), di un ambizioso festival estivo di danza contemporanea: il “Festival Internazionale di Teatro Danza”, che ospitò, tra gli altri, lo stesso Gaudin, Carolyn Carlson, Fabrizio Monteverde, Susanne Linke, Bruno Dizien. Dal 1986, a questa esperienza si affianca l’istituzione del Concorso Internazionale di Coreografia di Cagliari, ispirato e legato all’autorevole concorso omonimo di Bagnolet, di cui si realizzeranno otto edizioni, con l’obiettivo di individuare e promuovere nuovi talenti e gruppi emergenti della scena coreutica nazionale e internazionale. Tale sintetica ricostruzione è stata possibile grazie alle generose conversazioni con Momi Falchi (Cagliari, 26 luglio 2023) e ai materiali d’archivio messi gentilmente a disposizione dalla sua associazione. Cfr. inoltre *La signora della danza. Assunta Pittaluga raccontata in 20 passi*, a cura di M.A. Sanna, Edizioni della Torre, Cagliari 2023.

certo provincialismo, che non si sposavano del tutto con il respiro nazionale e internazionale del Festival. E ancora, nella difficoltà del Festival di interpretare e condizionare in maniera fortemente identitaria gli spazi della città, ancorando le iniziative alla disponibilità concessa di volta in volta dall'interlocutore istituzionale: spazi/contenitore (teatri, anfiteatri, auditorium, teatri-tenda o luoghi della città di interesse storico) che di fatto non entravano mai in autentica dialettica con la comunità cittadina; alle volte piuttosto inadatti, benché funzionalmente necessari, per la stessa programmazione della danza, con effetti anche fortemente penalizzanti.

Fine della trasgressione?

Nel 1988, in occasione della sesta edizione del Festival, il sempre puntuale Marco Manca si chiedeva se fosse arrivata l'ora della fine della «trasgressione» e di un ipotetico accomodamento «in salotto» della danza, in un sentimento di ritorno all'ordine dopo le sperimentazioni più ardite della prima ora⁵¹.

Effettivamente, tra il 1988 e il 1989, per quel che riguarda il FIND, sembra emergere la tendenza a un sempre più ricercato *mainstream*, esauritasi l'audacia propulsiva della iniziale simmetria di intenti tra Leoni e Bentivoglio, che aveva temprato il Festival con una originaria freschezza di registro. Forse non a caso, la principale voce critica a cui il Festival si affida nel 1989 appartiene alla figura decisamente più conservatrice di Alberto Testa, che firma l'introduzione della brochure ufficiale con un documento in questo senso paradigmatico fin dal titolo, nella sua incapacità di messa a fuoco di una sensibilità pienamente contemporanea: «Una rassegna di danza che è un festival della danza moderna».

Eppure, in questi due anni, il progetto tocca il vertice di intensità e di visibilità mediatica e istituzionale. Marco Manca sottolinea come «nel capoluogo sardo, non s'erano mai viste in una stessa rassegna le migliori energie della coreografia americana, giapponese, francese e italiana coagulate attorno ad un progetto di respiro internazionale»⁵². Il Festival si amplia nelle proposte, puntando anche su grandi firme della danza contemporanea americana e giapponese (Trisha Brown e Kazhuo Ohno), contestualmente a nomi di richiamo più convenzionalmente ballettistico (Luciano Cannito / Napoli Dance Theatre) o acrobatico (Daniel Ezralow / Iso). Al consueto contesto della nuova danza francese appartengono,

⁵¹ M. Manca, *La Nuova danza dimentica la trasgressione e ritorna in salotto?*, in «L'Unione Sarda», 29 settembre 1988.

⁵² M. Manca, *Con Trisha Brown ai confini del corpo e del movimento*, in «L'Unione Sarda», 9 luglio 1989.

invece, Angelin Preljocaj e L'Esquisse, mentre, tra i coreografi italiani votati alla ricerca, il Festival si limita a consolidare i rapporti con Enrica Palmieri, Adriana Borriello e Silvana Barbarini. Spia di questa attitudine più esposta alla partecipazione e al gusto popolare è la nuova location del Festival, il Teatro della Fiera, con un grande palcoscenico che consente di ospitare i grandi nomi della scena contemporanea.

L'edizione del 1989 indica, in qualche modo, un processo di esaurimento della fase pionieristica del Festival. A partire dagli anni Novanta, si registra un cambiamento importante nelle politiche nazionali e regionali di sostegno allo spettacolo dal vivo e alla danza, che spingerà progressivamente soggetti produttivi e di programmazione come ASMED a nuove pratiche di sopravvivenza: riequilibrando il rapporto tra produzione e programmazione, optando per scelte ancor più eterogenee, polverizzando le attività su più spazi e città della regione. Da questo punto di vista, le parole di Manca sono chiarificatrici:

Negli ultimi dieci anni la politica ha trasformato i luoghi del movimento in luoghi del non fare. E così si è smembrato un tessuto importante, chi poteva ha lasciato l'Italia, chi non ha voluto o potuto farlo s'è riversato in altre professioni. L'impoverimento è evidente [...]. L'Italia ha giocato come la cicala stupida che per un intero decennio ha affollato la scena di compagnie e denari ma non ha mai pensato a conservare spazi, teatri, tendenze. Il risultato è che ogni festival è una scommessa, anche quando va bene difficilmente lascia una traccia, occorre sempre ricominciare da capo. Paola Leoni lo fa da dodici anni, il suo Festival nuova danza è stata l'occasione più importante per la Sardegna e la Regione ha spesso risposto azzerando i finanziamenti, costringendola a ballenare di qui e di là senza mai una certezza pur minima di stanzialità⁵³.

Quello che sarebbe accaduto negli anni successivi è, però, quantomeno una storia di tenacia, che merita sicuramente di essere raccontata in nuove occasioni.

⁵³ M. Manca, *Festival dell'Asmed. A Cagliari profumi di Spagna*, in «L'Unione Sarda», 12 novembre 1994.

*Laura Piazza**

Per una storicizzazione della Rassegna internazionale dei teatri stabili (Firenze, 1965-1981)

Dal 1965 al 1981, Firenze accoglie la Rassegna internazionale dei teatri stabili. Un esperimento che nel corso di quattordici edizioni dà esito a circa cento spettacoli provenienti da tutto il mondo, tra i quali – a titolo meramente esemplificativo – alcune delle più significative produzioni di Ingmar Bergman, Benno Besson, Patrice Chéreau, Gianfranco De Bosio, Otomar Krejča, Andrei Șerban, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Józef Szajna, Peter Zadek. Fare opera di storicizzazione, ricostruendo le prospettive programmatiche dell'evento e le implicazioni sulla società teatrale italiana di quegli anni, non è cosa semplice dal momento che la ricerca archivistica sulla manifestazione può attualmente limitarsi alla consultazione di fonti esterne all'organizzazione e affidarsi a una interpretazione fondata essenzialmente sulla coeva cronaca giornalistica minuta, per natura tendenzialmente priva di sguardo prospettico. L'archivio della rassegna, d'altro canto, pur esistendo come oggetto materiale, è da molti anni un miraggio, da quando, con la soppressione nel 2010 dell'Ente Teatrale Italiano che ne deteneva la proprietà, viene trasferito dalla Biblioteca Spadoni del Teatro della Pergola di Firenze alla Biblioteca Nazionale Centrale, dove, per motivi burocratici dovuti a una non chiara interpretazione della paternità del bene, resta in attesa di essere trattato e reso fruibile. L'unico materiale documentario prodotto dall'organizzazione a nostra disposizione sono i cataloghi editi in occasione di ogni edizione, specchio fedele degli intenti degli artefici della manifestazione, ma non necessariamente delle concrete realizzazioni conseguite dal progetto. D'altro canto, non può esservi storicizzazione se non attraverso la ricostruzione del frammento di storia in cui si incunea l'evento oggetto di studio, per cui è opportuno collocare questa manifestazione all'interno di una dinamica specifica della scena italiana tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui la crisi del modello di rinnovamento propugnato dai teatri stabili in Italia è ormai conclamata¹.

* Università di Torino.

¹ Colgo l'occasione per ringraziare Franco Camarlinghi, assessore alla cultura del Comune di

Nel 1965, la prima rassegna sceglie esplicitamente di celebrare il Piccolo Teatro di Milano nell'approssimarsi del ventennale dalla sua fondazione e in contemporanea all'intensificarsi del dibattito per una nuova legge sul teatro (che si sarebbe fatta attendere fino al 2017²). Per la prima edizione viene studiata una formula che si riproporrà fino al 1968, per cui gli allestimenti ruotano intorno a un tema monografico, che in questa occasione è *L'uomo e la guerra*. Lo spettacolo inaugurale è *Il gioco dei potenti*³, di Giorgio Strehler, rielaborazione dell'*Enrico VI*, insieme ad altri monologhi e brani shakespeariani, scelta che più di tutte evidenzia la filiazione diretta della manifestazione dalle istanze fondative del Piccolo. Come dichiarato da Ugo Zilletti, presidente fino al 1976 e a capo dell'eterogeneo comitato organizzatore⁴, la manifestazione fiorentina si colloca in pieno in quel percorso di riforma portato avanti da Grassi, a partire dall'elaborazione del concetto di teatro come pubblico servizio. Nei proclami degli organizzatori fiorentini risuona l'impegno di Vito Pandolfi, Paolo Grassi, Giorgio Strehler per lo svecchiamento della drammaturgia testuale, con l'accoglienza da un lato delle produzioni estere e dall'altro di una nuova drammaturgia italiana linguisticamente idonea alla scena. Gli indirizzi assunti dal Piccolo sin dalla sua istituzione, così caratterizzanti per la fisionomia dei primi stabili nazionali, vedevano, infatti, nell'impegno per una nuova drammaturgia, uno dei principali moventi fondativi di un teatro finanziato dallo Stato, che avrebbe dovuto riservare al suo pubbli-

Firenze negli anni Ottanta, già presidente del Teatro regionale toscano, per le utili indicazioni su alcuni aspetti organizzativi e sui retroscena della manifestazione e il drammaturgo Renzo Ricchi, collaboratore nelle ultime stagioni della Rassegna, che ha voluto coinvolgermi nell'attività di recupero della memoria dell'evento.

² Una nuova legge su cui gli organizzatori della manifestazione, profetizzando le aperture che il sistema del teatro pubblico e la stessa rassegna saranno indotti a fare, si esprimono così: «l'intervento della legge in questo non reversibile processo di pubblicizzazione può considerarsi auspicabile e sarà positivo nella misura in cui non si limiterà a cristallizzare nella forma giuridica le esperienze in atto, ma ordinerà queste esperienze in una struttura aperta, cioè costitutiva di ulteriori esperienze e corrispondentemente sollecitatrice della possibile genesi dalla realtà di forme istituzionali diverse, della cui funzione tutta la società possa appropriarsi, e collegate a comunità effettive e non a ordinamenti burocratici e inautentici». U. Zilletti, *Una struttura aperta per il teatro*, in *1° Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1965, pp. 8-9. Per un approfondimento su questo tema, cfr. L. Cavaglieri, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Prefazione di L. Argano, Dino Audino, Roma 2021, pp. 106-112.

³ *Il gioco dei potenti*, da *Enrico VI* di W. Shakespeare, regia di G. Strehler, scene di G. Strehler e C. Tomasi, musiche di F. Carpi; produzione Piccolo Teatro della Città di Milano. Lo spettacolo, diviso in due giornate (*Un trono e il popolo* e *La guerra delle due rose*), viene messo in scena dal 18 al 21 ottobre 1965, al Teatro Comunale di Firenze – e non al Teatro della Pergola – per esigenze di allestimento (le scene erano particolarmente imponenti).

⁴ Il comitato è composto inizialmente da Lelio Lagorio (sostituito dal 1967 da Edoardo Speranza), Giorgio Mori, Luigi Bettini, Ferdinando Martorana, Roberto Scultetus; con Paolo Emilio Poesio e Alfonso Spadoni in qualità di consulenti.

co – anche popolare – «le opere più degne nella più degna edizione»⁵. D'altra parte, allo stesso 1965 della prima rassegna risale la nota inchiesta condotta per «Sipario» da Marisa Rusconi, che pone a intellettuali e scrittori il quesito sulle ragioni del mancato rapporto tra letterati e scene teatrali in Italia. Il dossier *Gli scrittori e il teatro*⁶ susciterà un'accesa discussione, che verrà poi ripresa nel numero di luglio⁷ (dove la parola passa ai teatranti).

Proprio sondando la questione dal punto di vista pressoché esclusivo della drammaturgia testuale, la prima rassegna entra a gamba tesa nella coeva polemica sui teatri stabili, che in Italia avrebbero tradito il mandato originario. La questione non è espressa semplicemente dalle scelte artistiche relative agli spettacoli inseriti in cartellone ma viene soprattutto affrontata sul piano critico-teorico – sulla scorta di quanto contemporaneamente avviene nel corso degli altri festival teatrali europei – attraverso convegni a tema, i cui atti sono oggetto solo nelle prime due edizioni della manifestazione di pubblicazione autonoma per il Mulino di Bologna. I convegni, grazie all'immediata connessione tra confronto dialettico e messa in scena, saranno un efficace tentativo di calare nel reale le questioni più incandescenti del dibattito teatrale contemporaneo. Nello specifico, il primo convegno, intitolato *Società e teatri stabili*, e che conta fra i relatori, tra gli altri, Roberto De Monticelli, Bernard Dort, Paolo Grassi, Giorgio Guazzotti, Gianmaria Guglielmino, Bruno Schacherl, Renzo Tian, misura la temperatura della crisi in atto e denuncia, come ricorda Chiara Merli, «la tendenza degli stabili alla “cristallizzazione”, conseguente alla perdita della matrice contestativa che ne aveva informato la nascita, con la pericolosa deformazione del concetto fondamentale di pubblico servizio in senso ideologico e autoreferenziale»⁸.

L'apertura della manifestazione fiorentina al confronto con i teatri europei ed extraeuropei è già un primo tentativo di affrontare la questione, con l'invito alla

⁵ P. Grassi, *Documento inedito* [1945], in Id., *Milano e Paolo Grassi: un teatro per la città*, a cura di F. Grassi e A. Magli, Passigli, Bagno a Ripoli 2011, p. 30.

⁶ *Gli scrittori e il teatro*, a cura di M. Rusconi, in «Sipario», XX, maggio 1965, 229, pp. 2-14; con gli interventi di: Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernardi, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudomia Bonanni, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Arnaldo Frateili, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Ercole Patti, Guglielmo Petroni, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Giovanni Testori, Franco Vegliani, J. Rodolfo Wilcock.

⁷ *Gli scrittori e il teatro*, a cura di M. Rusconi, in «Sipario», XX, luglio 1965, 231, pp. 2-10; con gli interventi di: Giorgio Albertazzi, Alberto Bonucci, Franco Brusati, Luciano Codignola, Furio Colombo, Gianfranco De Bosio, Ghigo De Chiara, Diego Fabbri, Alessandro Fersen, Dario Fo, Mario Missiroli, Gian Renzo Morteo, Vito Pandolfi, Giuseppe Patroni Griffi, Giorgio Prosperi, Romolo Valli, Luigi Vannucchi, Luchino Visconti.

⁸ C. Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, LED, Milano 2007, p. 102.

riflessione su quanto in termini di politiche artistiche e di repertorio si andava facendo all'estero (con una predominanza di ospiti dell'est Europa, anche in virtù dei buoni rapporti della Toscana "rossa" di quegli anni con i paesi del blocco socialista). Due anni prima del Convegno di Ivrea⁹, che avrebbe messo nero su bianco le incongruenze degli indirizzi intrapresi dai teatri a gestione pubblica, con analoghe argomentazioni, Gianmaria Guglielmino precisa la funzione che gli stabili dovrebbero tornare a rivestire:

non ci si può limitare a fornire un servizio, a garantire un consumo di spettacoli, ma bisogna considerare il teatro come un fatto creativo, come uno strumento culturale da reinventare ogni giorno, senza lasciarsi tentare da ogni possibile cristallizzazione di quanto si è fatto, senza fossilizzarsi su posizioni di potere, senza lasciare che la rivoluzione, ancora una volta, debba ingoiare se stessa¹⁰.

La questione del repertorio torna centrale nel secondo e terzo anno della rassegna, in riferimento prima alla drammaturgia testuale contemporanea e poi a quella classica. Il peso riconosciuto alla ricerca sui testi da mettere in scena è coerente con il tema della sprovincializzazione che aveva guidato la nascita del teatro pubblico. Così, nel 1966, la seconda rassegna (e il relativo convegno), che quell'anno e il successivo sono ospitati eccezionalmente dal Metastasio di Prato per l'alluvione di Firenze, sono dedicati al *Teatro del nostro tempo* (sulla scia dell'ampia inchiesta sui teatri stabili, curata da Giuseppe Bartolucci per «Sipario» nel maggio dello stesso anno¹¹). Il focus polemico è centrato, di nuovo, sul repertorio: l'accusa più diffusamente rivolta agli enti teatrali a gestione pubblica è quella di evitare rischi con l'allestimento dei rassicuranti classici, in contrasto con le ragioni culturali che contraddistinguono il mandato originario degli stabili. Nell'infiammato dibattito che anima il convegno, alle parole di Martin Esslin, che invita i drammaturghi a non temere lo sguardo sul proprio tempo, segue Luigi Squarzina, per cui la promozione di un repertorio drammaturgico contemporaneo è condizione imprescindibile di vitalità per i teatri stabili, purché gli autori accettino di entrare «in relazione diretta col teatro, in funzione di

⁹ Nel 1967, il Convegno per un Nuovo Teatro di Ivrea, riunendo un considerevole numero d'interpreti della cosiddetta neoavanguardia, si pone il compito di declinare le ipotesi di riconversione di tutte le componenti dello spettacolo, dalla regia, all'attore, al luogo teatrale fino al testo stesso. Cfr. AA.VV., *Elementi di discussione del convegno per un nuovo teatro*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, t. I, pp. 138-148.

¹⁰ G. Guglielmino, *I teatri stabili in Italia*, in AA.VV., *Società e teatri stabili. Atti del primo Convegno della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili (Firenze, 20-22 ottobre 1965)*, Il Mulino, Bologna 1967, p. 74.

¹¹ G. Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, in «Sipario», XXI, maggio 1966, 241, pp. 70-82.

una espressione specificamente scenica»¹². A tal proposito, ci pare interessante menzionare nell'ambito della seconda rassegna la prima assoluta di *Se questo è un uomo*, per l'adattamento di Primo Levi, con Pieralberto Marché, e la regia di Gianfranco De Bosio¹³. Una coproduzione Firenze-Torino che, con la sua studiata compresenza di lingue e interpreti provenienti da diversi teatri europei, condensa il movente principale della manifestazione: ricerca drammaturgica e cooperazione tra istituzioni stabili. Un ulteriore momento di approfondimento è rappresentato, infine, dal Convegno nazionale dei Teatri universitari. Sempre sul fronte del testo, nel 1967, la terza rassegna, pur non riuscendo a raggiungere appieno i suoi obiettivi per limiti contingenti (i postumi dell'alluvione non consentono di pianificare un programma fitto di spettacoli e incontri), come previsto, affronta il rapporto tra drammaturgia testuale classica e contemporaneità, vuole cioè «individuare in che modo e entro quali confini i classici abbiano diritto di cittadinanza sui nostri palcoscenici al di là, ovviamente, dei puri e semplici motivi esteticoculturali [*sic*] ai quali si fa di solito un riferimento scolastico»¹⁴.

Nel 1968, la quarta rassegna registra una divaricazione temporale tra spettacoli e convegno, collocati i primi in aprile e il secondo – insieme a una sezione performativa monografica – in ottobre, con l'obiettivo di assicurare una presenza della manifestazione più capillarmente distribuita nel tempo, come organismo permanente di indagine e promozione dello spettacolo dal vivo pubblico. Da questa edizione (e fino al 1976) cade, inoltre, il vincolo monografico per la selezione degli spettacoli.

Il 1969 segna un cambiamento di rilievo nelle proposte in rassegna: con non poche polemiche, le scelte si allargano alle compagnie stabili, per accogliere il neonato Gruppo Teatro e Azione di Strehler¹⁵. La manifestazione fiorentina risponde alla fitta schiera di contestatori di questa scelta, proclamandone la coerenza con quelle intraprese fino a quel momento, assunte sempre nell'ottica del

¹² L. Squarzina, *Promozione di un repertorio contemporaneo come condizione di vitalità dei teatri stabili*, in AA.VV., *Teatro del nostro tempo. Atti del Secondo Convegno della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili (Firenze, 27-30 ottobre 1966)*, Il Mulino, Bologna 1967, pp. 58-68.

¹³ *Se questo è un uomo*, di P. Levi, versione drammatica di P. Marché e P. Levi, regia di G. De Bosio, G. Bruno e M. Egri, scene e costumi di G. Polidori; produzione Teatro Stabile di Torino. In seguito all'alluvione, il debutto nazionale, previsto il 12 novembre (con repliche fino al 15) al Teatro Metastasio di Prato fu annullato; la recita del 18 novembre al Teatro Carignano avvenne ufficialmente a titolo di recupero, presenti le autorità di Firenze e di Torino.

¹⁴ P.E. Poesio, *Le baccanti*, in 4° *Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1968, p. 7.

¹⁵ In polemica con le contestazioni che stavano investendo i teatri stabili, nel 1968 Strehler si dimette dal Piccolo Teatro e fonda l'anno successivo a Roma, su base cooperativistica, il Gruppo Teatro e azione che esordisce con *La cantata di un mostro lusitano*, di P. Weiss, traduzione, riduzione e regia di G. Strehler, scene e costumi di E. Frigerio, musiche di F. Carpi e B. Nicolai; produzione Gruppo Teatro e azione.

sostegno a un teatro vivo, che stimoli la società civile e che a sua volta sappia prendere coscienza dei problemi più scottanti dell'ordinamento sociale. Di fronte alla nascita delle cooperative e dei gruppi autogestiti, gli stabili sono chiamati a scegliere se assumere una posizione conservatrice o d'innovazione. Per questo Zilletti propone per la rassegna il ruolo di ponte tra stabili e gruppi sperimentali, senza perdere l'occasione per ribadire l'indipendenza delle posizioni assunte fino quel momento, a garanzia di vitalità e funzione inalterate della manifestazione:

Chi, come noi, ha scelto con rigore “per” il teatro pubblico, non può sottrarsi al dovere di promuovere tutte quelle forme di incontro che contribuiscano ad una presa di coscienza critica dell'oggi per il domani. [...] È proprio questa nostra posizione autonoma e critica, “nel” teatro pubblico che dovrebbe far capire che è interesse di tutti – e dei teatri stabili in primo luogo – non ridurre la Rassegna a un organismo di burocratica e passiva registrazione¹⁶.

Da questa edizione, alla commissione organizzatrice, si associa una commissione artistica internazionale¹⁷ che si occupa, tra le altre cose, della cura del convegno, intitolato *Condizione e responsabilità del teatro, oggi*, ancora dedicato alla questione della nuova fisionomia assunta dagli stabili, con una chiara presa di posizione a favore di un rinnovamento dall'interno di queste istituzioni¹⁸. La sesta rassegna, nel 1970, prosegue nell'ottica della valorizzazione dei diversi linguaggi che afferiscono alla scena attraverso due seminari di studi: il primo dedicato alla scenografia, con scenografi, registi e studiosi chiamati a riflettere sulla funzione della scena in rapporto con la drammaturgia, la regia e il pubblico; il secondo, di nuovo, centrato sulla teoria e pratica dell'attività drammaturgica.

Nel 1971, con la riforma dello statuto dell'organizzazione e la costituzione della consulta, arriva il momento di fare un bilancio delle prime sette edizioni della rassegna: la manifestazione si configura sempre di più come un banco di prova del rapporto tra società contemporanea e teatri stabili, con l'obiettivo di riattivare concretamente il dialogo tra scena e pubblico. Un pubblico anche nuo-

¹⁶ U. Zilletti, *Una testimonianza critica*, in 5° *Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1969, p. 5.

¹⁷ La Commissione artistica internazionale è composta inizialmente da Roberto De Monticelli, Bernard Dort, Henning Richbieter, Peter Roberts, Bruno Schacherl, Leif Zern.

¹⁸ «Noi non pensiamo infatti che il grande movimento dei teatri stabili o del “teatro come servizio pubblico” si chiuda con una sconfitta, ma riteniamo anzi che ora sia necessario fare il punto della situazione e riconsiderare, in una prospettiva rinnovata, altre forme di attività teatrale, altre possibilità di rapporto tra il teatro e le istituzioni politiche (stato, collettività, ecc.), altri legami tra il teatro e la realtà sociale (che si evolve più velocemente delle strutture politiche)». S.aut., s.tit., in 5° *Rassegna cit.*, p. 101.

vo, conquistato con la coerenza delle proposte e un'oculata politica dei prezzi. In quest'ottica appare naturale l'apertura alle nuove generazioni, con il reclutamento delle scuole e delle associazioni culturali del territorio a partire da questa edizione. Oltre quattrocento giovani prendono parte al corso di critica teatrale condotto da Paolo Emilio Poesio, mentre gli alunni delle scuole primarie sono coinvolti nella rassegna satellite di teatro di figura affidata al Teatro Centrale delle Marionette di Praga, con approfondimenti per gli insegnanti sull'uso delle marionette nella pratica pedagogica (esperienza che si ripete nel 1972 con il teatro di figura ceco, e nel 1973). Il convegno, in questa occasione, risulta completamente slegato dagli spettacoli ed è dedicato a Bertolt Brecht (a cui rimanda l'attività collaterale di un laboratorio sull'autore tedesco al Michelangiolo, storico liceo classico fiorentino).

L'ottava rassegna del 1972 insiste sui principi del radicamento nel territorio, della fidelizzazione del pubblico e nell'indagine sulle nuove esperienze e modalità del processo creativo dello spettacolo contemporaneo. Rassegna e relativo convegno si occupano, infatti, di problematizzare la nuova tendenza del teatro dei gruppi, con la sua modalità di "creazione collettiva" che influenza anche i contesti più tradizionali, incidendo sul rapporto tra attori e regista, sulla funzione del testo nello spettacolo e perfino sul ruolo del pubblico nel rapporto con la rappresentazione.

Nel 1973, la nona rassegna rappresenta un momento di forte ripensamento: le istanze delle nuove formazioni teatrali, sempre più svincolate dalle sovvenzioni pubbliche, non lasciano indifferenti gli organizzatori che meditano addirittura, per valorizzarne l'impatto nella politica teatrale del tempo, di mutare il nome della manifestazione. Fedele ai suoi intenti originari, praticando per la prima volta un decentramento regionale delle attività, la rassegna per Zilletti continua a configurarsi come un luogo di interrogativi più che di granitiche certezze:

L'importante è – ancora una volta – sapere ciò che si vuole. Da una parte, c'è un teatro che pone in discussione se stesso, i propri mezzi, i propri fini, c'è il dibattito, ci sono gli interrogativi continui. Dall'altra, c'è la spavalda sicurezza del box-office, ci sono la banalità della "routine" e il qualunquismo della celebrazione. Non c'è che da sceglierne. E la Rassegna ha scelto, da nove anni ormai, la prima strada¹⁹.

È così che l'edizione del 1973 apre le porte ufficialmente allo "spettacolo sperimentale" (con gli allestimenti a cura di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Valentino Orfeo, Mario Ricci e Giuliano Vasilicò). Queste proposte sono inse-

¹⁹ U. Zilletti, *La rassegna, domani*, in *9° Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1973, p. 6.

rite nel contesto del convegno internazionale di studi dedicato alla pazzia sulla scena (che si aggiunge a quello su *Re Lear*, altro focus della manifestazione). Un'apparente "ghettizzazione" cui si opta, a detta degli organizzatori, non per pregiudizi di sorta, ma per un'attenzione nei confronti del pubblico, che non si vuole lasciare impreparato su cosa attendersi.

Nel 1974, giunta alla sua decima edizione, la manifestazione rientra nelle attività dell'appena nato Teatro Regionale Toscano (fondato nel 1971). Si tratta, per Zilletti, di un rinnovamento all'insegna della continuità²⁰, non di un'operazione di salvataggio ma del tentativo di fissare un rapporto più stretto con la realtà socioculturale di riferimento (e però, è in questa occasione, per esempio, che i collaboratori storici della rassegna vengono finalmente assunti come dipendenti). In quest'ottica emerge un impegno retrospettivo: al convegno sui teatri orientali, si aggiunge un secondo momento di riflessione che ripercorre la storia della rassegna e lo stato del teatro pubblico all'affacciarsi degli anni Ottanta (mentre il seminario *Teatro e Resistenza* commemora il trentennale dalla liberazione di Firenze dal nazifascismo).

Dopo un anno di interruzione, in un'epoca in cui la funzione dei festival rischia di esaurirsi per crisi d'identità, nel 1976, per non compromettere i risultati consolidati in dieci anni di attività, si stabilisce di dare un indirizzo monografico alla manifestazione. L'undicesima rassegna celebra, così, non senza suscitare polemiche politiche, il bicentenario degli Stati Uniti d'America con un taglio monografico sul teatro americano, noto in Italia solo frammentariamente, «allo scopo di costruire un momento di riflessione sulle forme artistiche e culturali che si sono venute configurando nel contraddittorio e tumultuoso sviluppo del paese»²¹. Per mancanza di finanziamenti, la rassegna è sospesa fino al 1979. La già annunciata manifestazione monografica pirandelliana viene perciò archiviata.

Dal 1979, dopo due anni di silenzio, la manifestazione riprende le proprie attività. La presidenza di Giorgio Mori, storico dell'economia, rivendica la decisione del taglio monografico, essenziale per consegnare un'identità precisa alla manifestazione, costretta a confrontarsi in Italia con il proliferare di altri festival analoghi. Il titolo prescelto è *I greci nostri contemporanei?*, con il punto interrogativo cui spettacoli e convegno si apprestano a fornire più che una risposta

²⁰ Come rassicura Zilletti, «non siamo di fronte, dunque, ad una "operazione di salvataggio", bensì a una collaborazione volta ad allargare la partecipazione democratica e a fissare un rapporto più esteso e profondo con la realtà socio-culturale». U. Zilletti, *I dieci anni della rassegna*, in *10° Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1974, p. 5.

²¹ S.i.a., *Comitato promotore delle manifestazioni per il Bicentenario Americano a Firenze*, in *11° Rassegna internazionale dei Teatri Stabili*, Firenze 1976, s.i.p.

ulteriori domande. L'obiettivo celato dietro la scelta del tema, come esplicita il nuovo consulente artistico Giorgio Polacco, è

innanzitutto far entrare una Rassegna teatrale nella storia dei nostri giorni, entrare nella storia per essere con la storia, entrare tra gli uomini, con gli spettatori, per essere tra gli uomini, con gli spettatori del nostro tempo: con tutti i loro lancinanti interrogativi su Edipo, su Antigone, su Filottete. Su Prometeo: con tutte le loro disperate speranze del nostro inquieto presente. Perché il teatro è proprio questo (e la Rassegna proprio questo vuol essere): un continuo interrogativo sul perché dell'uomo, del suo essere nel mondo con gli altri uomini, del suo poter cambiare il mondo assieme ad altri uomini²².

Novità di questa edizione è la proiezione di venti film in collaborazione con il gruppo toscano del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici (scelta che verrà confermata nelle ultime due edizioni). Una proposta *inter artes* finalizzata ad ampliare ulteriormente il pubblico di riferimento e a consolidare il radicamento nel territorio della manifestazione. Le ultime edizioni della rassegna affiancano all'originario sguardo aperto alle produzioni europee ed extraeuropee una particolare attenzione a quanto sperimentato dal teatro italiano di quegli anni. È ciò che accade con l'*Edipo* di Seneca di Massimo Castri (1979); con *Ebdomero e Crollo nervoso* del Carrozzone, poi Magazzini Criminali (1979 e 1980), fino alla *Pentesilea/Kleist* di Carlo Quartucci e alla *Lettera a Dorothea sopra il Diavolo e l'Angelo* di Giuliano Scabia (entrambi nell'edizione 1981). Nel 1980, poi, alla rassegna e al convegno si aggiunge una retrospettiva di teatro filmato, con le proiezioni sul grande schermo di cinque commedie di Eduardo De Filippo, registrate per la Rai, tra cui l'inedita *Il contratto*.

Nel 1981, la presentazione sul catalogo della quattordicesima edizione della rassegna – intitolata *Individuo e coscienza della crisi nel teatro contemporaneo* – a firma di Mori è un'occasione per rendere note le preoccupazioni che l'insicurezza istituzionale e finanziaria suscitano negli organizzatori. L'atteggiamento problematico assunto consapevolmente dagli animatori della manifestazione, perché continuasse a essere specchio fedele di una realtà in continuo mutamento come quella della società teatrale, è la ragione che aveva spinto lungo il suo percorso la rassegna a mutare di forma, superando i confini del linguaggio teatrale, oltre che quelli spazio-temporali in cui era nata. Una tensione vitalistica che mal si concilia con le incertezze istituzionali ed economiche con cui fa i conti dalla sua ideazione.

Così, nel 1981, dopo diciassette anni, termina la storia della Rassegna in-

²² G. Polacco, *I greci: nostri contemporanei?*, in *12° Rassegna internazionale dei teatri stabili*, Firenze 1979, p. 7.

ternazionale dei teatri stabili. Un esperimento frutto anche di delicati rapporti interpartitici, ma facilmente attaccabile sul piano della sostenibilità economica. Diciassette anni che corrispondono a circa cento spettacoli, a decine di manifestazioni collaterali, dalle attività di studio e formazione, ai convegni. Un itinerario interrotto non solo per questioni economico-burocratiche ma perché impossibilitato a corrispondere con una società teatrale dello spettacolo a iniziativa pubblica priva ormai di una vocazione specifica: una crisi d'identità che la rassegna aveva scelto coraggiosamente di non dissimulare sin dalla sua prima stagione. Un'esperienza che ha condiviso con festival analoghi il merito di aver "formato" la giovane critica teatrale italiana, consentendole di moltiplicare il proprio sguardo e affinare il proprio spirito analitico, grazie al confronto con forme espressive dalle disparate provenienze con cui difficilmente in altro modo sarebbe potuta entrare in contatto. Una manifestazione che è cresciuta e ha raggiunto una fisionomia specifica di pari passo al consolidamento della consapevolezza dei suoi organizzatori su quale idea di teatro scegliere di sostenere.

Matteo Tamborrino*

Una “città palcoscenico”: alle origini di Asti Teatro

Asti, centro urbano di tradizione medievale geograficamente collocato su un perfetto e decentrato crocevia, risulta agli occhi di chiunque ne osservi la vivacità culturale un caso-studio ricco di potenziale e pertanto meritevole di maggior approfondimento¹. Il presente contributo mira così a sondare, tramite documenti d'archivio, testimonianze e sguardi critici, gli albori della “rassegna/confronto” (com'era definita in origine) Asti Teatro², importante manifestazione festivaliera

* Università di Torino.

¹ Chi scrive è attualmente titolare, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, di un assegno di ricerca – co-finanziato da Fondazione Piemonte dal Vivo – dal titolo *Asti Teatro, un Festival e il suo contesto. Analisi della scena astigiana dal 1979 a oggi* (referente: prof. Leonardo Mancini). Il presente saggio rappresenta dunque un primo *output* delle indagini condotte fino a questo momento. Il Circuito del Piemonte è peraltro attuale detentore (per un triennio e su concessione della Città di Asti) dell'Archivio del Festival Asti Teatro, conservato presso il Teatro Alfieri di Asti (d'ora in avanti: Archivio AT). Si ringraziano in particolare Gianluigi Porro, Angelo Demarchis, Matteo Negrin, Alexander Macinante e Mariantonella Perosino per aver gentilmente facilitato l'accesso presso questo fondo documentale, tanto prezioso quanto bisognoso allo stato attuale di un'opera sistematica di ricondizionamento, riordino e catalogazione. Alcune esplorazioni in merito all'ambiente astigiano sono già state depositate, in passato, nei brevi contributi M. Tamborrino, *Asti, da una chiesa sconsacrata Spazio Kor guarda all'Europa*, in «Hystrio», XXXIV, 2021, 2, p. 5 e Id., *Un teatro popolare e di ricerca fra le colline dell'astigiano*, in «Hystrio», XXXV, 2022, 1, p. 6.

² «Il nome Asti Teatro secondo la testimonianza di Salvatore Leto si deve all'allora assessore alle Finanze Giancarlo Canestri che partecipò [a] un incontro a Torino, agli inizi del 1979, nella sede del Teatro Stabile nell'ufficio del presidente Egi Volterrani. Non si voleva chiamarlo festival ma rassegna. “Festival ci ricordava Sanremo”. Le ipotesi proposte da Leto, Lajolo, Guazzotti e Volterrani erano varie ma non si trovava una sintesi. Canestri spazientito tagliò corto. “Lo facciamo ad Asti e ci sarà teatro chiamiamolo Asti Teatro” e così fu con l'aggiunta del numero progressivo che da allora contraddistingue ogni edizione. Anche il primo logo nasconde una curiosità. È tratto da una miniatura del *Codex Astensis*, rappresenta una città circondata da palizzate, ma non è Asti bensì una raffigurazione medioevale di Castello d'Annone». S. Miravalle, *I 40 anni di storia di Asti Teatro. La rassegna estiva raccontata da chi l'ha vissuta*, in «Astigiani», 2018, 24: <https://archivio.>

a cadenza annuale ancora oggi profondamente radicata in un territorio³ solo all'apparenza provinciale.

La città natale di Vittorio Alfieri, al quale tutto sembra essere qui intitolato, fu infatti una delle prime realtà piemontesi a scendere in campo fattivamente, negli anni dei fermenti della neo e della post-avanguardia⁴, sul terreno della creatività spettacolare e della ricerca artistica, favorendone la capillare diffusione entro i propri confini, tanto da indurre, mediante il linguaggio della scena, un cambiamento radicale del tessuto della *polis*.

A proposito di quell'atavico binomio che lega, ad Asti come altrove, spazio urbano e tempo teatrale, scriveva Laurana Lajolo, *quondam* assessore comunale alla cultura:

La rassegna-confronto internazionale “Asti Teatro”, che si svolge da giugno a luglio in due suggestivi spazi all'aperto del centro storico, fa scoprire una dimensione nuova della città: una città che vive momenti di festa, di incontro tra culture diverse, di espressività teatrale in un ambiente tra i più importanti del Piemonte. L'ipotesi non è soltanto quella di fare rappresentazioni di prosa di mimo di balletto di musica in luoghi storicamente significativi, l'ambizione reale è rompere certi concetti attuali della città come disaggregazione, frustrazione, solitudine e insieme condizionamento di massa, con lo scopo di restituire alla gente le strade, le piazze, i monumenti, per inventare forme diverse di comunicazione e di conoscenza, di incontro insomma. Ed è importante che tutto questo avvenga in un ambiente del passato, perché per ogni

astigiani.it/i-40-anni-di-storia-di-asti-teatro (ultimo accesso 13 giugno 2025). Per ulteriori dettagli, cfr. anche <https://www.astiteatro.it> (ultimo accesso 14 giugno 2025).

³ Sembra qui opportuna una precisazione: il termine *territorio* va inteso quale “spazio antropizzato”, concrezione fra paesaggio abitato e comunità abitante. La decana degli *Urban Studies* Francesca Governa, nel volume fondativo sull'argomento, *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*, dà al termine territorio la seguente connotazione: si tratterebbe del «prodotto della interazione tra processi culturali e sociali di una comunità con lo spazio occupato». F. Governa, *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Franco Angeli, Milano 1999, p. 96. Diversi studi – riporta poi Federica Minotti – avrebbero d'altronde confermato «quanto il concetto di territorio risulti essere complesso, ma allo stesso tempo dinamico, poiché insieme di elementi in continuo sviluppo», F. Minotti, *Come valorizzare il patrimonio culturale degli spazi teatrali del Piemonte? Un progetto di comunicazione della Fondazione Piemonte dal Vivo*, tesi di master di I livello in Progettazione, comunicazione e management del turismo culturale, Università di Torino, p. 8. E questo è tanto più vero per il caso del Piemonte. Si parlerebbe anzi, e più propriamente, di *capitale territoriale*, una nozione apparsa per la prima volta agli inizi del nuovo millennio in ricerche sul *territorial outlook* dell'OCSE (cfr. *OECD Territorial Outlook*, OECD, Paris 2001) richiamando quel complesso di fattori «materiali e immateriali, pubblici e privati, cognitivi e relazionali» caratterizzanti la ricchezza di un luogo o comunità (R. Camagni *et. al.*, *Territorial Capital nexus: theory and empirics*, in «Il capitale culturale», 2020, Supplementi 11, pp. 33-59, citazione a p. 34).

⁴ Un'approfondita panoramica in merito a questi anni, tra linee di tendenza e analisi di singole poetiche, si rintraccia in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015.

uomo vivere consapevolmente il presente vuol dire avere memoria degli avvenimenti passati della città, per non essere molecola isolata ma parte integrante del tessuto comunitario⁵.

Difficile non scorgere, dietro tali affermazioni (preludio a quel progetto metamorfico che puntava a rendere l'assetto urbano una «città palcoscenico»⁶), l'eco della recente esperienza di Renato Nicolini a Roma, sebbene la storiografia si mostri miope dinanzi a questo dato: va peraltro constatato come la prima edizione di Asti Teatro sia pressoché coeva – anzi, anticipi di qualche settimana – la monumentale “Città del teatro” fatta erigere dall'assessore capitolino in via Sabotino, chiamando a raccolta il meglio della sperimentazione teatrale dell'epoca, da Peter Brook alla coppia Quartucci & Tatò, passando per Il Carrozzone o il Patagrappo⁷.

Il teatro e la città era stato, invero, anche il titolo, di ascendenza zorziana⁸, di un convegno allestito nella seconda metà degli anni Settanta dal Cinecircolo Don Bosco assieme alla compagnia Teatro Gramsci (in seguito Collettivo del Mago Povero e oggi Casa degli Alfieri): un frangente, quello, da cui era emersa la necessità di disporre di spazi pubblici per crescere culturalmente.

Ora, fondamentale *terminus a quo* in questa nostra esplorazione risulta essere il 1979, anno in cui Asti vide sigillato per restauri lo storico Teatro Alfieri, riaperto poi soltanto nel 2002, e oggi “piazza” di estrema rilevanza per la fitta rete di teatri comunali interessati dall'opera di distribuzione e programmazione del Circuito di Piemonte dal Vivo⁹. Pur non essendo tale chiusura la causa scatenan-

⁵ L. Lajolo, *Una storia per tutti nello spazio ritrovato della città antica*, in *Catalogo Astiteatro 1979-1980. Rassegna confronto estiva di spettacolo internazionali*, in Archivio AT, p. 2.

⁶ L'espressione, che dà titolo al presente saggio, è tratta da M. Serenellini, *Una città palcoscenico*, in *Catalogo Asti Teatro 1979-1980* cit., p. 7. Nel catalogo, in realtà, il contributo è adespota: l'attribuzione a Serenellini si deve alla rassegna riportata in *Asti 1979-1998. Veni'anni di teatro*, a cura di S. Leto, Umberto Allemandi & C., Asti 1998, p. 45.

⁷ Sul tema mi permetto di rimandare a M. Tamborrino, *Un palcoscenico nel meraviglioso urbano: la “Città del teatro” di via Sabotino*, in *Architettare la scena. Intersezioni fra teatro e architettura in Italia dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di L. Adalberti et al., Accademia University Press, Torino 2024, pp. 27-42.

⁸ Si fa riferimento al pionieristico L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977. Sui temi della città-teatro e della città-festival rinvio all'illuminante ricerca di B. Prattelli, *TEATRO PIAZZA FESTIVAL. Storia del fenomeno festivaliero in Italia dal secondo dopoguerra a oggi*, tesi di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo, XXXIV ciclo, Università di Firenze, Pisa e Siena, 2021, segnatamente alle pp. 127-140.

⁹ Come ricorda G. Davico Bonino, il teatro fu costruito da un gruppo di privati nel 1861; «dal 1976 il Comune di Asti se n'è assunta la gestione, ma deve attendere che sia nuovamente agibile per farne quel centro polivalente di cultura che ha ipotizzato». G. Davico Bonino, *Cronaca di quattro anni*, in *Il teatro e la città. Asti Teatro: quattro festival 1979-1982*, a cura di G. Davico Bonino, fo-

te della nascita di Asti Teatro, il cui progetto era in gestazione già da tempo¹⁰, il Festival germinò proprio in quel periodo, con «il dichiarato intento», scriveva Giampiero Leo, «di contribuire a rivitalizzare il [...] centro storico»¹¹, restituendo alla sua *civitas* strade, piazze ed edifici, in un processo emulativo – ma comunque personalizzato – che guardava al «miraggio» d’Olttralpe, al «bersaglio lontano»¹² e irraggiungibile di Avignone¹³.

L’impresa, annotava Osvaldo Guerrieri, era assai ardua. L’Italia offriva rassegne ormai radicate nelle abitudini degli spettatori. D’altra parte, il Piemonte, quanto a festival, non aveva una grande tradizione, né tantomeno sembrava dotato di una speciale propensione in materia. Persino Chieri, scriveva il critico, che pure era stato così glorioso ed eversivamente necessario tra il 1972 e il 1974, si era ridotto ben presto a un ricordo nostalgico. Ebbene, quale festival? Si palleggiarono la domanda lo Stabile di Torino e l’Alfieri di Asti, cercando di mettere mano al progetto.

Quale strada che non sfiorasse o si sovrapponesse alle rotte di Spoleto, di Fiesole, di Verona, di Siracusa? Cominciò così a delinearsi un’ipotesi che avrebbe segnato la differenza di Asti dando, nel giro di pochi anni, risultati memorabili. Dimenticando saggiamente quel che di buono andavano facendo i grandi festival del nostro Paese, e ispirandosi piuttosto ad Avignone, al suo «fringe» di festa urbana e crogiuolo sperimentale, i primi organizzatori [...] pensarono alla formula della rassegna-confronto a carattere internazionale, ma senza trascurare la creatività italiana¹⁴.

Quel desiderio di *riaggregazione, recupero e rivitalizzazione* di cui si è detto

tografie di M. Buscarino, la Casa Usher, Firenze 1983, pp. 15-21, citazione a p. 16. Sulla storia del Teatro Alfieri cfr. <https://piemontedalvivo.it/teatro/teatro-alfieri-di-asti> (ultimo accesso 13 giugno 2025).

¹⁰ La relazione di tecnica industriale e commerciale *Asti Teatro* istituisce tuttavia una parentela genetica e causale fra la chiusura dell’Alfieri e la nascita del progetto festivaliero: «Quando [...] si decise di chiudere il teatro Alfieri per un restauro che poi doveva trascinarsi oltre i tempi in un primo momento programmati, si pose il problema di come continuare l’attività teatrale in città in mancanza di una sala idonea. All’ allora assessore alla cultura (Laurana Lajolo) venne l’idea di una serie di spettacoli estivi che sostituissero una stagione invernale che, in mancanza di spazi, non poteva più avere luogo». E. Bianco, *Asti Teatro*, Facoltà di Economia e Commercio, Università di Torino, 1990/1991, in Archivio AT, p. 1.

¹¹ G. Leo, *Un laboratorio di generi e linguaggi*, in *Asti 1979-1998*, a cura di Leto, cit., p. 5.

¹² Le espressioni sono prese in prestito da G. Guazzotti, *Asti Teatro / Una scommessa*, in *Il teatro e la città*, a cura di Davico Bonino, cit., p. 11.

¹³ Cfr. S. Leto, *Dal mito di Avignone al profilo di Astiteatro*, in *Piemonte: lo specchio dei tempi*, a cura di G. Guazzotti, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1985, pp. 11-13 (la pubblicazione è la prima della collana “Quaderni di Ulisse”).

¹⁴ O. Guerrieri, *Asti: vent’anni di teatro*, in *Asti 1979-1998*, a cura di Leto, cit., pp. 11-19, citazione a p. 11.

riecheggia anche nelle parole di Salvatore Leto, imprescindibile riferimento per la politica culturale locale: nell'intervista rilasciata nel luglio del 2023 per la serie del progetto ORMETE *La scena "centrifuga", da Torino e ritorno*, l'ex dirigente e direttore del teatro comunale testimonia la condivisa intenzione, da parte della prima frangia di animatori del Festival, di far vivere alla cittadinanza le vie del centro in una dimensione gioiale e assembleare, come forma di esorcismo contro il dilagare del terrorismo¹⁵. Spiega Leto all'indomani della prima edizione:

«Asti Teatro» voluta dall'Amministrazione Comunale, nasce col fondamentale contributo finanziario della Regione Piemonte (Assessorato alla Cultura e Assessorato al Turismo), e con quello tecnico del Teatro Stabile di Torino; da tre elementi, cioè, che hanno la caratteristica comune di essere degli organismi pubblici. Questo potrebbe anche non essere un fatto nuovo, nel senso che l'Ente Pubblico, lo Stato, ha sempre reso possibile, nel bene e nel male, le attività dello spettacolo; quello che vogliamo considerare un fatto nuovo è, invece, il concetto di servizio pubblico che vogliamo dare a questo tipo di manifestazioni tendenti a soddisfare bisogni diffusi nella popolazione, promuovendo la più ampia partecipazione possibile alla gestione delle strutture per una qualità nuova e diversa, più aperta alla società, della politica culturale che gli istituti pubblici devono svolgere. Ma perché questi discorsi non filtrino del velleitarismo o, peggio, non pecchino di demagogia, occorre che, soprattutto gli Enti Locali, ripensino gli interventi in questo settore alla luce di competenze e funzioni proprie¹⁶.

Un tema, quest'ultimo, su cui Leto – direttore organizzativo e artistico fino all'edizione XI – tornerà a distanza di qualche anno, lasciando trasparire una lucida e navigata mentalità operativa:

Come dare risposta ai bisogni, alle essenziali conquiste di un sistema democratico, se non allargando la sfera d'intervento nel settore della promozione culturale? Come parlare [...] di decentramento, di un ruolo nuovo e diverso degli Enti locali, se non si pensa a un riassetto culturale del territorio? Compiti certo non facili, che presuppongono, fra le altre cose, una nuova classe di funzionari con professionalità e capacità imprenditoriali elevate, da una parte; e una più elastica, più rispondente al momento, applicazione delle norme che regolano le amministrazioni, dall'altra. Da queste indispensabili premesse è partita una piccola città di provincia come Asti, per gestire in proprio, unitamente alle strutture, tutte le attività di spettacolo [...]. Scelte, quindi, pensate per una città reale, orientate verso quel pubblico (o quei pubblici – è il caso di distinguere) per molto tempo ghettizzato come elita-

¹⁵ Cfr. *Intervista a Leto Salvatore*, di M. Tamborrino e L. Versienti (Torino, 10/07/2023), progetto *La scena "centrifuga", da Torino e ritorno*, collezione ORMETE (ORMT-12b): <https://patriomoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-letto-salvatore> (ultimo accesso 13 giugno 2025).

¹⁶ S. Leto, *Asti, Regione Piemonte: decolla il progetto di una cultura partecipata*, in *Catalogo Astiteatro 1979-1980* cit., pp. 4-6, citazione a p. 4.

rio o abbandonato a quel «popolare» che è molte volte sinonimo di «imbecille». Scelte, anche, che uscissero dalla realtà municipale, ed è il caso di Asti Teatro, per proporsi a una regione, il Piemonte, ricca di tradizioni e realtà teatrali, ma priva di una rassegna internazionale, che fosse anche sintesi e polo di sviluppo di un più vasto intervento nel settore¹⁷.

La *kermesse* astigiana mirava dunque, programmaticamente, a fuoriuscire da schemi meramente municipalistici per offrirsi piuttosto come un polo di ricerca e di sperimentazione per l'area, quantomeno, nord-occidentale del Paese.

O meglio: partendo da una realtà municipale, dalla sua tradizione ripensata e proiettata nel futuro (il Palio come forma di spettacolo dell'immaginario-collettivo ormai perso, forma esempio e indicazione) attraverso la gestione del fatto culturale come valore sociale, [Asti Teatro] non vuole essere solo un favorire i servizi di collettivizzazione del consumo, quanto piuttosto innescare un processo dinamico di attivazione comunicativa e di scambio interpretativo [...]¹⁸.

Da qui, la necessità di non considerare la città come semplice spazio di sintesi, puro palcoscenico estemporaneo, bensì sottoforma di premessa creativa a un possibile modello di vita collettiva. Se fine ultimo di ogni intervento nel sociale, chiosava Leto, «è quello di migliorare la qualità della vita, la gestione e la produzione dei fatti culturali ha il pregio di restituire ai fatti della socialità le prerogative dei fatti comuni, con la conseguenza che l'interazione culturale assumerà un rilievo determinante per la vita concreta dell'individuo e per la sua sopravvivenza storica»¹⁹.

«Nato come scommessa sulle capacità del teatro italiano e straniero di sapersi esprimere in forme nuove e [...] suscitare nuovi interessi»²⁰, Asti Teatro fu fin da subito un rischio, una *carte blanche*. Una scommessa, a ben guardare, non sempre riuscita, giacché talvolta avrebbe trascurato, secondo l'ex sindaco Luigi Florio, il pubblico della “gente comune”.

E fu per l'appunto nel solco di un rischioso tentativo che si svolse, nella primavera del 1979, l'incontro-trattativa tra due assessori di Asti – Laurana Lajolo e Giancarlo Canestri – e l'allora presidente del TST, Egi Volterrani, del quale i primi cercavano l'alleanza strategica. Alla cordata originaria si unì presto anche il direttore dello Stabile, Giorgio Guazzotti, il quale ricorda:

¹⁷ S. Leto, *L'intervento pubblico*, in *Il teatro e la città*, a cura di Davico Bonino, cit., p. 9 (nell'indice il titolo è indicato come: *Il teatro – la città – il pubblico*).

¹⁸ Leto, *Asti, Regione Piemonte* cit., p. 4.

¹⁹ Ivi, p. 5.

²⁰ L. Florio, *Tra luci e ombre, un segno profondo*, in *Asti 1979-1998*, a cura di Leto, cit., p. 7.

Avevamo alle spalle una regione in pieno risveglio teatrale, ricca di fermenti e di determinazione: ipotizzare per lo spettacolo estivo che si andava mobilitando in decine e decine di località un polo attrezzato con ambizioni di confronto internazionale era logico [e] auspicabile. [...] Fu così che in poche settimane imbastimmo e realizzammo Asti Teatro 1. Fu più che altro una prova tecnica: con produzioni di casa nostra e per di più di riporto. Ma servì a realizzare un primo censimento di spazi da poter «teatralizzare»; lo studio in concreto di problemi organizzativi e di immagine. Il simbolo turrato che scovammo in un prezioso codice, forse inconsciamente, voleva dire che sapevamo [...] di partire da una posizione arroccata, provinciale: come da una lontananza da colmare²¹.

Da "colmare" era poi un ulteriore "vuoto" piemontese, lasciato cinque anni prima dalla scomparsa del Festival di Chieri *I giovani per i giovani*, che aveva convogliato nei dintorni di Torino orde interregionali di fan dell'*off*, accendendo fiammate d'entusiasmo attorno al teatro d'avanguardia. Ma Asti Teatro non era certo un Chieri-bis, postumo e rabberciato. Tutt'altro. Nelle intenzioni degli organizzatori, gli spettacoli del Festival (pur inclini a guardare a una certa ala della produzione italiana del tempo, ossia quella alternativa e irregolare) erano piuttosto un pretesto per animare le strutture urbane, suggestivo connubio tra un Medioevo di stradine a raggera ed essenziali volute neoclassiche tipiche del Settecento padano. L'obiettivo duplice era da un lato *teatralizzare* la città trasformando i suoi angoli in altrettanti palcoscenici *en plein air*, dall'altro proporre un'idea di «teatro come occasione di [...] riconquistata socialità»²², riappropriazione di quel rito reciso e perduto da cui sarebbe storicamente germinata – nella visione controcorrente di Leo e Perla, a mo' di incomparabile, e di fatto inalienabile, succedaneo – l'arte scenica²³.

Vale la pena, a questo punto, focalizzarsi sulla *princeps* del Festival, su quell'esperienza aurorale e altamente sperimentale da cui presero avvio, talvolta rinnovandone lo spirito originario, talaltra disperdendolo, le quarantasei edizioni successive. Gli spettatori furono, tra il 9 luglio e il 1 agosto 1979, ben cinquemila e sessantatré, per un totale di tredici titoli in cartellone (sei stranieri e sette italiani, di cui cinque debutti) e diciannove recite serali, tutte alle ore 21:30, tra il Cortile del Palazzo del Collegio e il Cortile del Palazzo del Michelerio²⁴.

²¹ Guazzotti, *Asti Teatro / Una scommessa* cit., p. 11.

²² Davico Bonino, *Cronaca di quattro anni* cit., p. 16.

²³ Cfr. L. de Berardinis e P. Peragallo, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in «La scrittura scenica», I, 1971, 3, pp. 43-57 e l'intervista di I. Moscati a L. de Berardinis, *Verso il «King Lear»*, in *Teatrotre. Scuola romana*, a cura di G. Bartolucci, Bulzoni, Roma 1974, p. 14.

²⁴ I dati sono raccolti da Bianco, *Asti Teatro* cit., p. 61. Manca purtroppo, per le prime cinque edizioni del Festival, l'indicazione dei ricavati provenienti dalla vendita di biglietti e abbonamenti, ogni mille persone. I titoli di accesso ammontavano comunque a £ 3.500, prenotabili presso le sedi

Come annota Salvatore Leto, il cartellone della prima edizione del Festival – promosso dall'Assessorato alla cultura e all'istruzione della Regione Piemonte e dall'Amministrazione comunale di Asti, grazie all'impegno curatoriale di Francesca Portonero, Adriano Bertotto e Franco Gervasio²⁵ – fu

certamente uno di quelli che hanno lasciato il segno. Non era anzitutto facile tradurre in forma pratica quel programmatico sotto titolo del festival: quel «rassegna/confronto» che aveva tutta l'aria di una sfida, di una ricerca sul teatro nuovo e diverso, aprendo e dando notevole spazio a una forma di teatro, quello del mimo e della pantomima, che nasce prima del teatro e che vive di un linguaggio e di una poesia universale. [...] Un programma né modesto né di grandi pretese ma con una gran voglia di lasciare dei segni, dei segnali che verranno raccolti e meglio piazzati negli anni successivi²⁶.

Fra le maglie della programmazione, si possono rintracciare diversi nuclei tematici e linguaggi scenici, a partire dagli spettacoli di prosa italiani, prodotti da cooperative teatrali o organismi più istituzionali. Un *corpus* di performance che, a dire il vero, risultò quello meno apprezzato dal pubblico e dai recensori convenuti: un dato, questo, come rammentava *ex post* Davico Bonino, con cui in effetti Asti Teatro dovette fin da subito fare i conti, al pari di altri festival nazionali.

Infastidisce il frettoloso, giovanilistico *Giulietta e Romeo* dei milanesi Filodrammatici; lascia stupiti la *Mandragola* del Teatro Regionale Toscano, svuotata da Carlo Cecchi della severa sostanza morale che ribolle sotto la crosta della beffa per essere ridotta [a] una farsa sbrigativa e becerata: né persuadono interamente la raffinatezza, insistitamente intellettualistica, de *La doppia incostanza* della cooperativa Franco Parenti e il moralismo esistenziale della *XI giornata del Decameron* del Gruppo della Rocca²⁷.

Al di là di questa «ridotta vetrina di lusso [...] di alcuni prodotti obbligati del teatro estivo»²⁸, ben più acclamato filone di Asti Teatro 1 fu il mimo²⁹, forma di spettacolo che, ancorché derubricata fra le “minori”, seppe invece innescare un suggestivo *confronto* di respiro internazionale (in linea con la programmatica

del Teatro Alfieri di Asti, del Teatro Carignano di Torino e dell'Agenzia viaggi e turismo Gallusi di Alessandria. Cfr. *Asti Teatro 1*, depliant, in Archivio AT.

²⁵ I nomi sono riportati in *Asti Teatro 1*, cit.

²⁶ S. Leto, *Asti Teatro 1 1979*, in *Vent'anni di teatro*, a cura di Id., cit., pp. 42-45, citazione a p. 42.

²⁷ Davico Bonino, *Cronaca di quattro anni* cit., p. 17.

²⁸ Serenellini, *Una città palcoscenico* cit., p. 7.

²⁹ In *Catalogo Asti Teatro 1979-1980* cit., rintracciamo (alle pp. 8-12) lo scritto G. Morteo, *Il mimo ovvero i mimi*, ripubblicato in *Il teatro e la città*, a cura di Davico Bonino, cit., pp. 27-29.

promessa del Festival, suggellata nel sottotitolo). Un confronto da intendersi non tanto nei termini di una tenzone quanto piuttosto di un vero e proprio dialogo: «il teatro [...] come occasione d'incontro per costruire assieme una diversa qualità della vita»³⁰. Fautori di questa mini-rassegna furono gli attori-mimi, ancora oscillanti ai tempi tra teatro di figura e prosa, del collettivo Teatro del Mago Povero³¹, realtà locale capitanata da Antonio Catalano, la cui attività sul territorio era allora in decisa fioritura. Ciascuna compagnia o formazione coinvolta denunciava esperienze eterogenee, rappresentando modalità diverse del fare teatrale e usando la messinscena per finalità proprie, pur lasciando emergere, comunque, tratti di affinità e somiglianze.

Questo [...] ha fatto diventare Asti per un mese la capitale del corpo e del clown. A inaugurarla è stato chiamato lo spettacolo di Romano e Mario Colombaioni. Romano è il solo in Europa a saper camminare sulla testa senza usare né braccia né gambe. Insieme con il fratello forma la «Coppia Bugga», un eccezionale tandem di fantasisti che portano in giro per il mondo, sui palcoscenici tradizionali e *off off*, l'arte straordinaria dell'acrobata e del clown. A Asti, Romano e Mario Colombaioni hanno rappresentato una serie di *sketches* sul tema: *I Clown nella Commedia dell'Arte* nel Cortile di Palazzo del Michelerio³².

Ai Colombaioni e al loro acrobatismo smargiasso sarebbero seguite altre scelte espressive, tra manichini umani e inni alla corporeità, nell'alveo della miglior tradizione franco-europea dell'arte "muta": *in primis*, *Darling Darling* dei Macloma, con una peculiare e ossessiva gestualità da fantocci; tenne banco, poi, la comicità *à la* Buster Keaton delle pantomime della Nemos's Red Noses Company capitanata da Wolfgang Neuhasen, protagonista di *Schaufensterpuppen* (*Manichini in vetrina*); e ancora, da un lato Pierre Byland (docente presso la scuola di Jacques Lecoq, con *Entrez s'il vous plaît*), dall'altro il conclusivo *Recital di mimo n. 2* di Angelo Corti (già assistente ai movimenti per Ronconi e Squarzina) e Marise Flach (coreografa formatasi presso Etienne Decroux). *Dulcis in fundo*, lo stesso Catalano, diretto da Luciano Nattino, si produsse in un attualizzato *Zarathustra* (*La morte di Dio e la nascita di Mannarella*): «È il nuovo "Zarathustra" [...] un emarginato e sfasato degli anni 80 che di mestiere fa il

³⁰ Leto, *Asti Teatro 1 1979* cit., p. 42.

³¹ La storia del collettivo, fondato nel 1971, è depositata nel volume autoprodotta *Un sogno collettivo. Storie e immagini di un gruppo teatrale*, stampato ad Asti nel 1994. Dall'esperienza del Mago Povero (o Magopovero, a seconda delle dizioni) è poi discesa Casa degli Alfieri. Cfr. sul tema A. Porcheddu, *Casa degli Alfieri, la terra e la poesia*, Titivillus, Corazzano 2001.

³² Serenellini, *Una città palcoscenico* cit., p. 7. Si vedano anche le recensioni del medesimo autore edite in «Gazzetta del Popolo», 9 e 11 giugno 1979.

restauratore e il segatore di porte. La scena è il suo laboratorio, un microcosmo denso di umori provocati dalle seghe elettriche e da dischi di Wagner»³³.

A trionfare, nella stagione d'esordio, furono comunque gli stranieri, con picchi di affluenza per le recite di *Flowers* e di *Direction to servants*. Il primo, posto a mo' di inaugurazione, seppe far sussultare i cuori degli spettatori. Lindsay Kamp, ispirandosi a *Nostra signora dei fiori*, reinventava l'opera di Genet in chiave sonora e pantomimica: «la musica, nella sua offensiva mescolanza (si va dal melodramma alla *pop music*) ingloba nel suo alveo limaccioso la profana rappresentazione di un Eros maledetto, in cui lascivia e disperazione, perversione e tenerezza procedono avvinte in un abbraccio vischioso e tenace»³⁴. Sullo spunto del celebre romanzo – popolato da una selva di reietti, ladri, bari, omosessuali e prostitute che non intravedono per sé alcun riscatto – prende il via l'azione performativa, in un gioco di colori, suoni e figurazioni, sull'onda di quel tappeto musicale ibridato di cui sopra. «Qualcuno obietta che questo non è il mondo, ieratico, da antica tragedia, dello scrittore [...]; altri polemizzano sulla levigatezza formale, sulla eccessiva rifinitura di quel caleidoscopio di colori e luci e suoni: ma i giovani, soprattutto, sono affascinati dall'oltraggioso patetismo, al margine del *feuilleton*, di Kemp, dal suo uso "a vista" di tanti e disparati materiali Kitsch»³⁵.

Direction to servants, diretto da Shuji Terajama e proveniente da Spoleto, inaugurava invece, da parte sua, una direttrice Asti-Tokyo che si sarebbe mostrata assai feconda negli anni a seguire. Si trattava di una sorta di apologo sull'oppressivo rapporto dominato-dominante e sulla capacità di ingannare il proprio padrone, sulla falsariga di un *pamphlet* swiftiano, *Istruzioni ai servi*. Un'allegoria ironica e politica da cui emergevano intense immagini sul sadomasochismo contemporaneo: «vi entrano in gioco, nipponicamente, tutti gli ingredienti della moderna tecnologia (dal raggio laser al *supersound*), al servizio di sedici attorcantanti-acrobati-danzatori, che [...] pescano a piene mani nel cinema violento di casa loro»³⁶.

Da Avignone era importato, infine, *L'uccello di fuoco* di Stravinskij coreografato da Maurice Béjart per la compagnia di balletto del Théâtre du Silence di Parigi. In merito al rapporto con il mirabile modello francese, che andò negli anni intensificandosi, scriveva Leto:

³³ La breve sinossi è riportata in *Asti Teatro 1*, cit.

³⁴ Davico Bonino, *Cronaca di quattro anni* cit., p. 17.

³⁵ *Ibid.* Si veda anche la recensione di R. Tian, *La maschera e il corpo*, in «Il Messaggero», 8 giugno 1979.

³⁶ *Ibid.* Si veda anche la recensione di M. Serenellini, *Godot ha messo su famiglia in Giappone*, in «Gazzetta del Popolo», 23 luglio 1979.

Certo [nel 1979] non c'erano ancora molti spettacoli prodotti o nati ad Asti, ma è interessante notare la provenienza di questi: dal Festival di Spoleto e dell'Estate Fiesolana nonché da Avignone; e questo perché pur nella propria autonomia culturale e decisionale già allora si guardava ad altri festival come ideali partners produttivi, compagni di strada di un'avventura culturale che avrebbe dovuto segnare la mente del pubblico e il lavoro dei teatranti. Ad Avignone, infine, si è sempre guardato con enorme interesse non solo per la portata culturale del festival francese, ma anche per certe affinità elettive con la cittadina d'oltralpe: medie dimensioni, origini medievali, lontananza dalle città metropolitane [...]»³⁷.

Certo, glossa Serenellini,

Asti non è Avignone, il Piemonte non è la Francia: all'inizio si temeva una risposta diffidente, l'estrema prudenza, se non il fastidio, nel recepire una tornata di spettacoli che avrebbero spezzato per quattro settimane il tranquillo tran-tran piemontese. [...] Invece, sin dalle prime battute, la città ha risposto con crescente interesse [...] L'idea che la cittadina [...] potesse diventare una piccola Avignone del Piemonte già dopo i primi giorni non sembrava più un'utopia. [...] All'afflusso immediato di un pubblico di giovani ha risposto una veloce proliferazione di iniziative spontanee o collaterali [...], come la mostra di arazzi [...] e soprattutto l'esposizione di «ritratti di famiglia» di un fotografo contadino della fine dell'Ottocento, Carlo Franco, che, forzando i termini, verrebbe voglia di definire un Ligabue dell'obiettivo. Con il decentramento-Asti e la cattura di importanti spettacoli stranieri, il Teatro Stabile di Torino, che ha organizzato la rassegna, non ha perciò soltanto riempito lo spazio culturale lasciato scoperto dall'estinzione di altri festival, ma ha contribuito a «inventare» un nuovo palcoscenico: un palcoscenico grande come una città. [...] In anni di rinnovato interesse dei giovani per il teatro, per i momenti di aggregazione spontanea e per gli spazi scenografici (si pensi al trionfo del Carnevale '80 della Biennale Teatro), una città che si reinventa con lo spettacolo è una città che cambia pelle e ringiovanisce³⁸.

Che cosa sarà di Asti dopo questa prima edizione del suo Festival estivo? Questa è un'altra storia e si promette presto di riannodarne i fili³⁹.

³⁷ Leto, *Asti Teatro 1 1979* cit., p. 43. Da Fiesole arrivavano gli spettacoli del Gruppo della Rocca e di Carlo Cecchi.

³⁸ Serenellini, *Una città palcoscenico* cit., p. 7.

³⁹ Attualmente è in corso una più dettagliata ricognizione monografica delle prime dodici edizioni del Festival Asti Teatro (1979-1990), analizzate da un punto di vista artistico e insieme organizzativo.

Maria Chiara Provenzano*

Sotto la palma del castello.
Il festival *Aradeo e i Teatri* di Koreja (1983-1998)

Viviamo in un incantesimo,
tra palazzi di tufo,
in una grande pianura.
Sulle rive del nulla
mostriamo le caverne di noi stessi
qualche palmizio, un santo
lordeo di sangue nei tramonti, un libro
lento, di pochi fatti, che rileggiamo
più volte, nell'attesa che ci dia
tutte assieme la vita
le cose che crediamo di meritare.

Vittorio Bodini, *Foglie di tabacco*

Un Sud in transizione: generazioni, margini e contraddizioni

All'inizio degli anni Ottanta il Salento è ancora una terra di migranti sospesa tra permanenza e mutamento: le donne vestono di nero, annodano fazzoletti intorno al capo, accompagnano il lutto e il lavoro con canti e gesti rituali; le piazze dei paesi sono attraversate da chi torna in estate per salutare le famiglie, mentre c'è chi parte per lavoro o per studio; le case, spesso rimaste vuote durante l'anno, si rianimano nei mesi caldi, in un tempo sospeso che alterna la stasi alla tensione verso l'altrove. La modernizzazione socioeconomica tarda ad attecchire, mentre le ferite dell'emigrazione, il depotenziamento delle infrastrutture culturali e la fragilità dell'associazionismo giovanile rendono la regione periferica rispetto al Nord Italia e alle capitali della produzione culturale nazionale.

Come ha osservato Eugenio Barba, in un passaggio della sua *Lettera dal Sud Italia* del 1974, la frattura generazionale nei piccoli centri meridionali è visibile a occhio nudo nella prossemica degli abitanti:

Quando si arriva in un paese del Sud dell'Italia, d'estate, quando la sera tutti stanno all'aperto, lo si vede come spaccato in due: da una parte gli anziani, dall'altra i giovani. [...] I vecchi sentono il vuoto dentro di loro. Vivono in un paese che è *stato*, ma che non è veramente più; i giovani vi vivono come stranieri, a volte insofferenti, a volte inutilmente nostalgici di un modo di vivere passato, che intuiscono come un

* Università Pegaso.

possibile antidoto contro i “valori” che affluiscono qui dalle grandi città, ma che pare loro irrecuperabile. Così, masse di esperienze diverse, quasi due epoche e due mondi, vivono a pochi metri di distanza l’uno dall’altro, ma paralleli, senza incontrarsi e confrontarsi. Si scontrano nello spazio ristretto delle case genitori e figli, sotto la forma soffocante delle incomprensioni in famiglia¹.

Aradeo, comune dell’entroterra leccese, è uno di quei paesi «spaccati in due», dove una comunità ancora segnata da rituali agropastorali guarda con un misto tra sospetto, repulsione e fascino le prime aperture verso modelli culturali esterni. È in questa zona d’ombra tra stanzialità e desiderio di fuga, in questa cesura tra passato e futuro, che si forma la generazione di giovani da cui nascerà il gruppo Koreja: segnati da un lato dal legame con la cultura rurale locale, dall’altro dall’incontro con l’universo teatrale attraverso la frequentazione dell’Università di Lecce, sirena culturale e politica, tra le cui aule echeggiano le istanze delle contestazioni studentesche post-sessantottine e del movimento del Settantasette e dove la presenza di studiosi quali Ferdinando Taviani e Nicola Savarese – attivi nel promuovere seminari, laboratori, rassegne – costituisce un importante punto di svolta per la ricezione e la trasmissione delle pratiche teatrali contemporanee. Cosicché le sperimentazioni legate alla performatività diventano per taluni studenti la possibilità di esprimere la mutazione generazionale in atto e immaginare un futuro di ricostruzione sociale.

Nel delineare il clima culturale e artistico che caratterizza l’Italia degli anni Ottanta, è importante richiamare lo sguardo critico di Goffredo Fofi – recentemente scomparso – il quale denunciava con lucidità lo svuotamento ideologico e la crisi dell’identità culturale nazionale in una raccolta di articoli giornalistici confluiti sotto il titolo *Prima il pane*. Scritti che testimoniano come in un panorama di connivenza tra assistenzialismo, sindacalismo e capitalismo vi sia la presenza, nei «pallidi» anni Ottanta, di «embrioni di prospettive altre» che Fofi si augurava potessero «florire» di lì a poco. Una riflessione che coglie l’atmosfera di spaesamento per un verso e conformismo per l’altro che pervade quel decennio in cui «mai tante proposte si sono accavallate così violentemente le une sulle altre, col risultato di una frantumazione, frammentazione, dispersione», le quali hanno fomentato «l’impresa e all’impero dei media» e il «carnevale dei narcisismi»². È una crisi che investe anche la dimensione del pubblico, ridotto a spettatore passivo in cerca di consolazione. Tuttavia, Fofi individua proprio nei contesti marginali e nelle province italiane «sia il peggio che il meglio di questo

¹ E. Barba, *Lettera dal Sud Italia* (1975), ora in Id., *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2023, p. 345.

² G. Fofi, *Prima il pane*, Edizioni e/o, Roma 1990, p. 13.

sciagurato Paese» e proprio lì segnala – tra i pochi esempi di «talenti che potrebbero crescere e che vanno aiutati»³ – il gruppo Koreja di Aradeo come una realtà teatrale capace di radicamento senza mistificazioni, generando una vitalità concreta e comunitaria:

È singolare questo gruppo Koreja [...] molto radicato in zona, figlio alla lontana di Eugenio Barba, anche lui del posto, formato da giovani del luogo e da più rari ospiti stranieri, insediato in una vecchia masseria con qualcosa di contadino e comunitario insieme, ma per fortuna non mistificati ed estetizzati⁴.

Lungi dal costituire un'appendice marginale al centro, dunque, il Salento che «esibiva ancora – alla fine degli anni Ottanta – una varietà e una densità di momenti spettacolari che andavano per davvero dal Rito al Teatro, e proseguivano ovviamente oltre il teatro fino ai generi performativi e spettacolari che caratterizzavano la contemporanea società dello spettacolo»⁵, diventa così luogo di resistenza e presidio culturale, secondo un modello prossimo a quello teorizzato da Eugenio Barba nel *Manifesto del Terzo Teatro*: una forma di lavoro teatrale ai margini del sistema ufficiale, incentrato sulla relazione diretta con la comunità, la ricerca corporea e la riappropriazione dei contesti di vita. Non si tratta, dunque, di un'alternativa al teatro istituzionalizzato, quanto di una ridefinizione radicale della funzione stessa del teatro in contesti decentrati.

Da questa *humus* nasce la scommessa sociale e culturale di Aradeo e i Teatri⁶: prima esperienza di festival teatrale internazionale realizzato in Puglia, nato in rapporto dialettico «fra ricerca individuale e destinazione sociale del lavoro personale [...] sotto lo sguardo di tutti: [con la] partecipazione di un pubblico numeroso di tutte le età, curiosità, interesse e aspettativa della collettività per gli appuntamenti creati dentro e fuori il paese, moltissime presenze provenienti anche da fuori Aradeo», come lo descrive Nicola Savarese in una lettera del 25 settembre 1985 al Sindaco di Aradeo, che gli aveva espressamente richiesto una relazione sulla terza edizione del Festival⁷.

³ Ivi, p. 84.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Giacché, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2004, p. 150.

⁶ Il nome richiama quello di Copparo e Teatri, organizzato dal Teatro Nucleo di Ferrara, prima esperienza di un festival teatrale sperimentata da Salvatore Tramacere l'anno precedente.

⁷ N. Savarese, lettera su carta intestata dell'Università degli Studi di Lecce, Dipartimento di Scienze storiche e sociali, datata 25 settembre 1985 e indirizzata al Sindaco di Aradeo, Ing. Antonio Giuri. Documento conservato in Archivio del Teatro Koreja, Serie Attività – II 8 C3.

*I luoghi del Festival:
estetica dell'attraversamento e rigenerazione*

In questo scenario, l'atto fondativo del Festival aradeino assume, quindi, il valore di una dichiarazione culturale e politica: non si organizza *malgrado* la perifericità, ma *a partire* da essa. Si occupano spazi marginali per produrre immaginari nuovi; si interpellano pubblici eterogenei per costruire forme inedite di cittadinanza; si mettono in rete esperienze artistiche che non trovano spazio nei circuiti ufficiali.

Riconoscere l'importanza del margine come luogo generativo, e non subalterno, ci situa nel solco della riflessione più ampia sulla potenzialità dei festival di costituire spazi liminali, capaci di sospendere le gerarchie culturali egemoni e di attivare processi di rinegoziazione dell'identità: secondo Erika Fischer-Lichte, infatti, la *liminalità* è una delle quattro "dimensioni di efficacia" (*Wirke dimensionen*)⁸ degli eventi festivi, i quali possono essere letti proprio come "luoghi di soglia" in cui la comunità si ridefinisce, anche temporaneamente, attraverso la partecipazione performativa e la co-presenza attiva tra attori e spettatori:

La funzione delle rappresentazioni teatrali nel contesto festivo può consistere proprio nel mettere in discussione identità e appartenenze consolidate, aprendo uno spazio di riflessione da cui può originare un cambiamento identitario o un'emancipazione dalle strutture tradizionali⁹.

Nel contesto salentino ciò assume un valore politico e simbolico cruciale, offrendo all'esperienza del gruppo Koreja la possibilità di diventare agente di riarticolazione culturale e di resistenza ai modelli dominanti. L'idea di fare teatro in un paese «difficile da trovare anche sulla carta stradale della Puglia» – come

⁸ Erika Fischer-Lichte mutua il concetto di *liminalità* associato alla *ritualità* dall'etnologo Victor Turner (*The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, Londra 1969), il quale lo deriva a sua volta dall'antropologo Arnold van Gennep (*Les rites de passage*, Parigi 1909). Secondo la teatrologa ogni evento festivo – e ogni rappresentazione teatrale che da esso scaturisce o che lo genera – si caratterizza per quattro dimensioni di efficacia: la liminalità (tempo di passaggio), la trasformazione (cambiamento dell'identità), la convenzionalità (presenza di regole rituali), e la catarsi (liberazione emotiva attraverso l'eccesso o la trasgressione). Cfr. E. Fischer-Lichte, *Einleitung*, in *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, a cura di Ead., M. Warsat und A. Littmann, Francke Attempto Verlag, Tübingen 2012, pp. 9-19.

⁹ Ivi, p. 15. Nell'originale: «Vielmehr kann die Funktion von Theateraufführungen im Fest oder als Fest gerade darin bestehen, überkommene Identitäten und Bindungen zu hinterfragen und einen Reflexionsraum zu eröffnen, von dem ein Identitätswandel und eine Emanzipation aus tradierten Bindungen ausgehen kann».

annoterà ironicamente Marco Paolini¹⁰ – non è dunque una scelta casuale ma un atto di sfida, quanto di fiducia: il tentativo di trasformare la marginalità geografica in valore simbolico e la periferia in centro temporaneo di produzione culturale.

Siamo nell'estate del 1983, dunque, quando un singolare gruppo di giovani – riunito allora sotto il nome di Circolo culturale S. M. Ejsenstein – si fa interprete delle esigenze di una collettività di *farsi luogo* per incontri teatrali con la presenza di gruppi internazionali, per un confronto tra culture teatrali e per valorizzare il rapporto tra pubblico e teatro:

Il circolo culturale «S. M. Ejsenstein» facendosi interprete di una esigenza nella cittadinanza, organizza un incontro teatrale di alcuni giorni con la presenza di gruppi internazionali. Le possibilità che questi «incontri» offrono sono quelle di far confrontare la «nostra cultura» con culture che, in certo modo, sono molto vicine e sono caratterizzate da uno spirito che unisce ed esalta la creatività.

È un'occasione importante da non perdere che, nata qui, valorizza, attraverso gli spettacoli di teatro e danza, un territorio vicino a tutti e che tutti possono attraversare e vivere in prima persona.

È un momento di verifica da compiere che, se da una parte misura la nostra capacità organizzativa, dall'altra, attraverso la proposta degli spettacoli, la permanenza degli attori per quattro giorni nel nostro paese, offre la possibilità di vivere più intensamente il rapporto pubblico-teatro.

Aradeo e i Teatri, una scommessa che inizia quest'anno¹¹.

Una scommessa, dunque, come la definiscono gli stessi promotori che fanno capo a Salvatore Tramacere. Il programma, intitolato *Incontri* e finanziato grazie alla sovvenzione di £50.000 da parte di ciascuno sponsor tra i commercianti del luogo (una decina in tutto, secondo quanto ricorda Tramacere), si snocciolava negli ultimi quattro giorni di luglio, con la partecipazione di: Collettivo teatrale Prometeo, lo spagnolo Teatro Titeres la Tartana, Salvo Nicotra, Teatro Perseo, l'irlandese Eoin Murt Rabbit, gli esuli argentini Roberto Videla e Graciela Ferrari (che, con Pepe Robledo, avevano fatto parte del collettivo Libre Teatro Libre, fino al suo scioglimento nel 1976).

Il circolo culturale S. M. Ejsenstein si sarebbe ribattezzato di lì a poco Teatro Koreja¹² e la prima edizione di Aradeo e i Teatri inaugurava la vocazione del

¹⁰ Note dal nostro inviato speciale Marco Paolini, in *dépliant* Aradeo e i Teatri 6 (Viaggio in Italia 3), 20-31 luglio 1988, ATK, Serie Organizzazione – Sez. Materiali spettacoli e produzioni Koreja, II 6 A 3.

¹¹ Brochure a stampa Aradeo e i Teatri I edizione: INCONTRI – 28/31 luglio 1983, ATK, Serie Organizzazione – Sez. Materiali spettacoli e produzioni Koreja, II 6 2.

¹² Come riporta lo Statuto associativo della costituenda Associazione culturale, Koreja nasce,

gruppo alla ri-generazione di spazi più e meno consueti che si fanno teatro: il primo luogo che ospita la rassegna è, infatti, il cortile di una masseria fortificata risalente al XVI sec., il cosiddetto Castello Tre Masserie (ex Villa Mongiò)¹³, in una contrada nell'agro tra Aradeo e Galatina, luogo periferico, marginale, eppure denso di storia e di segni, abitato e attraversato nel quotidiano. Una palma segna il centro della *curtis massaricia* e attorno a quella palma ruota l'universo teatrale e umano che il Festival inaugura. Non c'è spazio canonico, né palco, né scena separata, né platea. L'evento teatrale si innesta nella vita quotidiana dei campi, nella stratificazione di usi, memorie, funzioni e abbandoni che compongono il paesaggio salentino. Il cortile della masseria diventa *agorà* provvisoria, spazio civico temporaneo. Lì si fonda il principio estetico e politico della proposta: fare teatro nei luoghi e non sui palcoscenici, abitare l'esistente senza costruire strutture posticce. Il teatro si fa attraversamento, presenza condivisa, invenzione del luogo attraverso l'azione. Attualmente disabitato e abbandonato, questo è un vero *luogo della memoria*, secondo la definizione che ne ha dato lo storico Pierre Nora¹⁴: uno spazio che svela la nostra identità, fondamentale per la trasmissione di una memoria collettiva; un sito che ha segnato un decennio – tra il 1983 e il 1994 – come avamposto della cultura dei gruppi teatrali, delle istanze giovanili, di proposte artistiche che esulavano da tracciati consueti e imparaticci, in un Salento che non era certo di passaggio e in un piccolo comune che non era agevole raggiungere e neanche individuare sullo stradario più aggiornato.

Secondo quanto racconta Salvatore Tramacere, fondatore di Koreja, insediarsi in una masseria fuori dall'abitato era come essere migrati «a un chilometro e mezzo da casa» in «un luogo magico, immerso in mezzo ai campi di tabacco; quando ancora il tabacco era considerato un bene agricolo che dava economie importanti ai contadini di questa terra»¹⁵. Eugenio Barba lo vede come «un ca-

infatti, l'autunno successivo al festival, il 16 novembre 1983 da Salvatore Tramacere, Francesca Carallo, Franco Ferramosca, Stefano Bove (Atto costitutivo associazione Koreja, ATK, Serie Attività – II 8 C1); cambierà assetto nel 1985, il 21 gennaio, costituendosi come Società cooperativa a responsabilità limitata “Koreja - Centro di ricerca e sperimentazione teatrale” (Atto costitutivo in ATK, Serie Amministrazione – Sez. Sede e inventari).

¹³ Annotato tra i siti censiti dal FAI <https://fondoambiente.it/luoghi/palazzo-baronale-tre-masserie?ldc> (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

¹⁴ Come noto, l'espressione *luoghi della memoria* è stata coniata negli anni Ottanta dallo storico francese Pierre Nora, il quale esplora la costruzione della memoria storica attraverso oggetti, spazi, simboli, nei tre volumi *Les lieux de mémoire* (1984-1992). La definizione e l'approccio metodologico di Nora sono stati replicati da Mario Isnenghi, declinandoli al contesto storico italiano, con l'opera in tre volumi *I luoghi della memoria* (1996-1997).

¹⁵ Da una testimonianza di Salvatore Tramacere del 17 agosto 2022, riportata in M.C. Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie*, Titivillus, Corazzano 2024, p. 75.

stello dei cavalieri. Un Krak» e augura «che tenga a lungo, conservando la luce e l'ossigeno che dà vita ad alcuni di noi»¹⁶.

La scelta del gruppo è quella di rimanere legati ad un territorio, non perché non si abbia altra *chance* ma per cambiare le cose rimanendo a presidiare, creando nuovi spazi del possibile («Il teatro è il luogo dei possibili», scriveva Cruciani) per dei ventenni che, come molti loro coetanei, avrebbero voluto scappare da quel territorio angusto, dove l'unica vera cultura esistente era quella contadina che però il salentino cercava di nascondere sotto tappeti di cemento, perché la terra “fa sporco”.

Le Tre Masserie diventano campo per la coltivazione di una cultura organica, attraverso l'utilizzo di una terminologia legata tanto alle istanze della contro-cultura giovanile, quanto a quelle della militanza politica ma anche – letteralmente – alla ruralità: proprio la scelta di utilizzare accanto al nome Koreja quello di *Campo d'azione teatrale* è dovuta alla volontà di volersi sentire integrati e nel paesaggio circostante – la campagna salentina appunto – e nel paesaggio umano dei contadini, dei braccianti che andavano a raccogliere il tabacco alle prime luci dell'alba. E per sentirsi alla pari con loro, per professare un'analogia fede nella *fatia* (“fatica” nei dialetti locali, ossia lavoro, nell'accezione di “lavoro remunerativo”), anche i ragazzi di Koreja si svegliano all'alba per allenarsi in terrazza: per essere riconosciuti e riconoscibili nello sforzo del lavoro quotidiano e serio, perché quei contadini – vedendoli – possano comprendere che non sono dei debosciati scavezzacollo, e proprio loro – i contadini – si fanno testimoni in paese di quello che accade lì.

Si innesca così quel «processo sociale» che caratterizza le pratiche teatrali e festive, in cui «si incontrano gruppi diversi, che possono negoziare e regolare in modi differenti le loro relazioni reciproche»¹⁷. Si tratta di un processo che sottolinea già Savarese nel settembre del 1985 nella menzionata relazione su Aradeo e i Teatri III – espressamente richiesta dal Sindaco di Aradeo – quando parla delle radici del lavoro del gruppo Koreja, il quale reagisce «all'inerzia e alle trappole della cosiddetta condizione giovanile» attraverso le pratiche teatrali, portate avanti grazie all'isolamento «in un edificio ai margini del paese». Precisando, però, che:

¹⁶ Da una cartolina di Eugenio Barba del 25 novembre 1983, in ATK, archivio aggregato Tramacere, Serie Corrispondenza – Busta 1, Fascicolo E, n. 1; ora in Provenzano, *Un villaggio vivente nella memoria* cit., p. 74.

¹⁷ Nell'originale: «Daraus erhellt, dass eine Theateraufführung sich immer auch zugleich als ein sozialer Prozess abspielt. In ihr treffen unterschiedliche Gruppen aufeinander, die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln und regeln können». Fischer-Lichte, *Theater und Fest in Europa* cit., p. 17.

questa marginalità è stata solo apparente, come Lei stesso ha potuto constatare in più occasioni: tutta l'attività della cooperativa è infatti rivolta principalmente alla collettività di Aradeo e l'isolamento è soltanto la garanzia di poter fare in condizione di tranquillità, di laboratorio, il proprio lavoro quotidiano di apprendistato¹⁸.

Col tempo, spazi sempre diversi accolgono gli appuntamenti festivalieri: cave dismesse, palestre scolastiche, cantieri, sale parrocchiali, strade, piazze, case diroccate. I luoghi non sono adattati agli spettacoli ma plasmati *in funzione* dell'incontro, mettendo in discussione il dispositivo teatrale e i suoi automatismi percettivi. La scena diventa spazio relazionale, configurazione effimera, proposta di visione e di comunità: non esiste una distinzione netta tra dentro e fuori, tra artisti e pubblico, tra luogo e drammaturgia, la forma segue il contesto.

Questo rapporto organico con il territorio si innesta in una linea estetica che attraversa il teatro del secondo Novecento, dal Living Theatre all'Odin Teatret, fino alle esperienze dei festival diffusi come Santarcangelo o Volterra. Il paesaggio diventa non solo sfondo ma sorgente di senso, elemento costitutivo dell'azione performativa: il corpo dell'attore e lo spazio abitato partecipano, insieme, alla costruzione dell'evento. E anche la relazione con il pubblico assume in questo contesto una qualità nuova: gli spettatori non vanno a teatro ma vivono un evento dentro uno spazio conosciuto e rinnovato. Si genera una frizione feconda tra l'ordinario e lo straordinario, tra la funzione abituale dei luoghi e la loro temporanea vocazione scenica, un'esperienza trasformativa. Così, ogni evento performativo è anche un atto di riscrittura dello spazio.

Reti transnazionali, partecipazione e cittadinanza

Da Aradeo si riverberano, dunque, anche nella penisola salentina le poetiche e i linguaggi della scena contemporanea italiana e internazionale: Farfa, Antonio Neiwiller, Enzo Moscato, Leo De Berardinis, Gabriele Vacis, Laura Curino, Marco Paolini, il Teatro Potlach, Titeres la Tartana, Brith Gof, Akademia Ruchu, e ancora Osmego Dnia, Peppe Barra, Bustric, Yves Lebreton¹⁹, immersi nella campagna e nell'accogliente ospitalità di quei giovani che hanno fame ed entusiasmo di fare. Ma assieme alle artiste e agli artisti della scena contempora-

¹⁸ Savarese, lettera su carta intestata dell'Università degli Studi di Lecce cit.

¹⁹ Tutte le presenze artistiche che hanno intersecato il "campo d'azione teatrale" di Koreja sono documentate in ATK, tutte attraverso i contratti conservati nella serie Amministrazione e attraverso i materiali promozionali, una parte consistente anche a mezzo foto e video, mentre chi ha avuto un rapporto più assiduo e anche d'amicizia è certamente presente anche nella serie Corrispondenza dell'archivio aggregato ST.

nea sono presenti anche i musicanti della tradizione popolare: i tre Ucci (come venivano chiamati: Aloisi, Bandello e Casarano), il maestro Gigi Stifani, insieme ai gruppi che avevano avviato un recupero in chiave etno-antropologica del repertorio dei canti popolari come il Canzoniere Grecanico Salentino e Ghetonia. Come scrive Marco Martinelli: «nel *farsi luogo* le antiche famiglie d'arte rivivono come nuove tribù. Dove i legami familiari non passano attraverso il sangue, ma attraverso lo spirito»²⁰.

Tutte queste presenze, che fanno di Aradeo un centro di cultura, sono come fili che si intrecciano nella tessitura dell'esperienza dei giovani di Koreja e di una generazione di nuovi spettatori, e disegnano nuove mappe per la circuitazione dello spettacolo e inediti orizzonti²¹. Uno degli elementi più significativi dell'esperienza di *Aradeo e i Teatri* è, infatti, il modo in cui la relazione tra teatro e spettatori viene riformulata: il pubblico non è destinatario passivo, né entità astratta da intercettare con strategie di comunicazione ma presenza concreta, fatta di volti, corpi, bisogni, resistenze. La proposta di Koreja attribuisce, inoltre, un ruolo centrale alla dimensione pedagogica attraverso la pratica e la condivisione degli spazi: attori, registi, performer e abitanti si incontrano nello stesso luogo e nello stesso tempo, scambiando gesti, racconti, tecniche, dubbi. Si tratta di *zone di contatto*, più che di trasmissione verticale. Questo approccio si lega a una precisa idea di cittadinanza culturale: il teatro non è un bene da erogare, ma una pratica che produce appartenenza, identità, comunità. L'inclusione non è una strategia, ma un fatto strutturale. Il Festival coinvolge bambini e anziani, studenti e lavoratori, chi è appassionato di teatro e chi non è mai entrato in una sala teatrale. La partecipazione non avviene solo assistendo agli eventi, ma anche contribuendo alla loro costruzione: sistemando le sedie, distribuendo volantini, accompagnando gli artisti, cucinando nei giorni di allestimento. Il teatro, in questo contesto, diventa fatto collettivo.

Le prime quattro edizioni hanno l'impronta di Nicola Savarese, "maestro" di Salvatore Tramacere e instancabile promotore e curatore di rassegne. L'edizione del 1984, con un programma che alterna teatro, musica dal vivo e proiezioni di pellicole giapponesi (Yasuo Furuhata, Sinchiro Sawai, Mitsuo Yanagimachi), è intitolata *Concertini* e inaugurata dalla realizzazione estemporanea di un murales dipinto proprio dallo stesso Savarese. Vi partecipano i gruppi teatrali X-port 84 (Danimarca), Teatro Potlach di Fara Sabina, Farfa, la Ciotola di Verona (nato

²⁰ M. Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Imola 2021, p. 14.

²¹ Sull'impatto che ha avuto la proposta di Koreja sul pubblico, sul legame sinergico con i luoghi e sulla situazione del Salento negli anni Ottanta, si veda la testimonianza del giornalista e critico teatrale F. Farina, *Due fiabe*, in *Graffiare i muri*, a cura di M. Marino, Titivillus, Corazzano 2010, pp. 90-94.

nel Settantasei dall'incontro degli argentini del Libre Teatro Libre e di alcuni giovani veronesi, con la direzione artistica di Graciela Ferrari) e i musicisti Paolo Manta, Piero Corso, Canzoniere Grecanico Salentino. Ancora una volta i siti di spettacolo sono le piazze del paese e la sede di Koreja, il castello Tre Masserie.

La terza edizione, con la presenza di Abraxa Teatro (Roma), Brith Gof (Galles), Bustric (Firenze), gruppo Farfa, compagnia du Hasard (Francia), Osmego Dnia (Polonia), Shigetsugu Wakafuji (Giappone), la Strada (Germania) e del compositore Luca Mosca, è dedicata al passaggio della cometa di Halley e consacra Aradeo e i Teatri come rito festivo trasformativo atteso dalla comunità:

Gli incontri di quest'anno nascono sotto il segno della cometa di Halley. E, da lontano, arrivano anche i gruppi teatrali che per sei giorni, da oggi al 23 luglio, trasformeranno strade e piazze, contrade e parchi di Aradeo in una specie di grande palcoscenico all'aperto.

È la nuova proposta del gruppo Koreja – Campo d'azione teatrale, che, in soli due anni di attività, è già diventato un punto di riferimento preciso per tutte quelle attività che si offrono come rilevanti occasioni per il territorio salentino, evitando con grande accortezza tutti quei rischi e tutti quei cliché del consumismo teatrale estivo che da qualche tempo ci viene propinato da ogni parte.

[...] Una sei giorni teatrale sotto le stelle, con ben otto formazioni straniere che stanno quasi a testimoniare la dimensione internazionale e il grande salto di qualità che la manifestazione (già al suo terzo anno di vita) è riuscita a darsi²².

L'anno successivo (dal 21 al 25 luglio 1986), con la direzione artistica dell'attrice pedagoga Silvia Ricciardelli, è omaggiato Luigi Pirandello nel cinquantenario dalla morte. Tra i principali ospiti Peppe Barra, il Teatro di Ventura e la Piccionaia ed è corredata dalla giornata di studio *Sulla memoria teatrale*, con interventi di Nicola Savarese, Gino Santoro, Ferdinando Taviani, Fabrizio Cruciani, Franco Perrelli.

Per le edizioni 1987-1989 la rassegna è parte del progetto itinerante *Viaggio in Italia*, organizzato da una cordata di realtà teatrali, che tocca diversi centri: Napoli, Settimo Torinese, Dro, Lovere, Sant'Anna Arresi, Treviso, Palermo, Modena, Aradeo. Il 1988, in particolare, segna un punto di svolta nella missione del Festival grazie all'incontro con *il Magdalena Project*, rete internazionale di donne di teatro fondata da Jill Greenhalgh, in Galles, nel 1986. Il tema della sessione aradeina del Magdalena, curata da Ricciardelli, è *Madri, bambini e teatro*²³ e segna l'esordio di un dialogo e di buone pratiche che si svilupperanno negli

²² N. Apollonio, *Aradeo: estate col teatro sotto le stelle*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 18 lug. 1985. Documento conservato in ATK, Rassegna stampa.

²³ Cfr. S. Ricciardelli, *La scena madre*, in «Teatro festival», gen.-feb. 1989, 12, pp. 9-12.

anni a seguire e che inseriscono *Aradeo e i Teatri* all'interno di una costellazione internazionale che mette al centro la questione della *voce* e del *corpo* delle donne in scena.

Memoria, eredità e continuità

Aradeo e i Teatri vedrà quindici edizioni, fino al 1999, anno in cui la cooperativa si trasferisce nella attuale sede dei Cantieri Teatrali, a Lecce, ancora una volta in periferia. E dal 2002 trova una nuova identità e nuovo nome – Teatro dei Luoghi – significativo di una crescita nelle capacità relazionali con il territorio, nella visione progettuale e nelle competenze a disposizione: dal luogo di nascita che si relaziona con molteplici forme e linguaggi teatrali, al teatro che diventa centro propulsivo appartenendo ai luoghi che abita. Se i quattro giovani fondatori avvertivano la necessità di congiungere il loro passato (*e i teatri*) a una possibilità di futuro, l'attuale nome del Festival è indice di un pacificato senso di appartenenza a un presente, maturato con la crescita professionale.

Tornare indietro con la memoria a quegli anni Ottanta, alla scelta di quel luogo, alla tenacia di voler essere gruppo, al trasporto nel chiedere di essere formati, alla volontà ferma di r-esistere alla malìa della fuga verso un ipotetico centro, preferendo la radicalità di un'identità periferica, richiama – ancora una volta – le note parole del *Manifesto* di Eugenio Barba²⁴. E a quarant'anni di distanza, considerando come il Teatro Koreja sia diventato un riferimento culturale, fa sorridere che dei neofiti delle pratiche sceniche avessero la pretesa di dover provare le loro capacità organizzative già al primo tentativo e, tuttavia, bisogna riconoscere che il loro era entusiasmo piuttosto che avventatezza e che la forza di volontà ha avuto la meglio, perché coadiuvata anche dal patrocinio dell'Università, così come dal sostegno economico degli enti politici locali che hanno fatto da volano per un nuovo modello di impresa culturale, come evidenziava Savarese:

[...] l'attività di Koreja costituisce un modello culturale nuovo per la provincia di Lecce, al quale molti guardano con meraviglia e persino con sospetto. È possibile

²⁴ «Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori e registi quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico». E. Barba, *Terzo teatro* (1976), in Id., *Teatro, solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, p. 165.

far nascere e progredire un'attività culturale dal basso? È possibile mantenerla in vita nonostante i condizionamenti economici, politici e di regime culturale che incombono? Evidentemente per ora è stato possibile: ma non mi illudo che si tratti di miracolo. È la volontà questo sì, di risalire una pericolosa corrente che vede crescere a dismisura la disoccupazione, anche intellettuale, delle forze giovani e che si affacciano al mondo del lavoro. Perché di lavoro si tratta, alla fine, anche se nel campo della cultura²⁵.

Per concludere tornando indietro nel tempo all'estate del 1988, ci affidiamo alla spassosa immediatezza del resoconto di Marco Paolini – “inviato speciale” per la sesta edizione di Aradeo e i Teatri – dal quale emerge come il piccolo e remoto Festival, con la sua palma nel cortile del castello Tre Masserie, sia stato un centro di riferimento per la comunità locale di nuovi spettatori e per la comunità migrante di artisti e intellettuali che lo hanno attraversato e abitato:

Aradeo? Che cos'è? [...] prima di tutto è un posto italiano, un punto difficile da trovare anche sulla carta stradale della Puglia (seguire la via più corta tra Lecce e Gallipoli e poi uscire di poco e si trova, sulla carta beninteso).

Arrivarci, in pieno luglio, è un altro paio di maniche, controllare l'olio, l'acqua e le cassette per lo stereo e non stupirsi se, arrivati a Bari, dovrete ancora fare due ore e mezzo di strada per arrivare ad Aradeo. Beninteso, questo è il tempo se si prende attraverso la campagna salentina, rinunciando alla tentazione di bordeggiare ancora l'Adriatico lungo la costiera perché allora si allunga di un bel pezzo...

Sono arrivato ad Aradeo una notte di giugno di quest'anno. Sono entrato nel cortile del castello dove vivono quelli di Koreja, mi avevano parlato di una palma enorme, proprio al centro del patio-cortile; è vero, è proprio enorme. Sotto ci stavano, comode, una quarantina di persone tutte in silenzio a guardare un televisore, a due colori, che trasmetteva ITALIA-GERMANIA, partita inaugurale degli europei di calcio.

Non ho fatto in tempo a sedermi anch'io che Mancini ha insaccato in rete.

1 a 0 per l'ITALIA – io grido goal ma tutto intorno mi guardano con odio freddo e inequivocabile, erano tedeschi, 40 tedeschi sotto una palma africana nel cortile di un castello pugliese a guardare uno stadio tedesco ammutolito per il ricordo della sconfitta del Messico che si rinnova...

Cerco di mimetizzarmi, divento Palma anch'io, mi sembra un incubo, poi l'arbitro inglese concede una punizione a due nella nostra area e quelli pareggiano 1 a 1.

Loro sono finalmente felici, io ci resto male ma posso finalmente tornare a sedermi e soffro con loro fino alla fine della partita, ricevendo i complimenti degli avversari per il nostro bel gioco (?).

Aradeo è un posto dove viene gente, si ferma nel castello, viene ospitata e poi riparte, e questo avviene tutto l'anno.

Poi c'è anche il festival: ARADEO E I TEATRI: ce n'è di pubblico, a tutti gli spettacoli, anzi il problema semmai è che ce n'è troppo e gli spazi non sono molto grandi.

²⁵ Savarese, lettera su carta intestata dell'Università degli Studi di Lecce cit.

Ma quelli di Koreja non vogliono che ARADEO E I TEATRI si ingrandisca ancora. Essere dentro Viaggio in Italia ha portato nuovo pubblico da fuori, ma loro adesso preferiscono limitare il numero complessivo degli spettacoli, così da poterli vedere tutti – perché è importante vederli, si ruba con gli occhi, mi hanno detto, e certi spettacoli visti qui sono diventati importanti per la ricerca del gruppo.

Ad Aradeo quest'anno c'è in programma di tirar tardi la notte nel cortile della masseria-castello sotto la famosa palma; all'ombra della sera si sentirà raccontare la storia del melodramma, di ombre cinesi, delle ombre dei cimiteri, di Eisenstein e, perché no?, anche di Olimpiadi e di cento altre cose diverse dal teatro, ma che servono a chi fa teatro, di cui si potrebbe parlare anche senza il festival ma non ci verrebbe nessuno, apposta, da lontano. Allora il teatro è una splendida scusa per darsi un appuntamento qui per qualcosa di diverso, di speciale che c'è solo ad Aradeo, ma si ritrova, analogo e diverso, anche nelle altre tappe di questo III Viaggio in Italia.

Quello di Aradeo sarà il festival più piccolo di questo viaggio, alcuni spettacoli nella piazza per 2000 spettatori a sera, altri in seconda serata in un capannone agricolo per qualche centinaio di spettatori alla volta e qualcosa di speciale ogni notte per qualche decina di spettatori nel castello, dove le terrazze ti fanno vedere lontano e ti permettono di tener fuori il mondo esterno per riascoltarlo attraverso il filtro dei racconti notturni.

Si direbbe che il castello stesso, la masseria sia una messinscena, un set per un film dal copione aperto, come quelli di Wim Wenders.

Non è un'esperienza per un pubblico di massa, come nei grandi festival europei, anzi è un luogo popolare molto esclusivo.

Meglio prenotarlo in tempo²⁶.

²⁶ *Note dal nostro inviato speciale Marco Paolini cit.*

Carlo Fanelli*

Il pensiero meridiano di *Primavera dei teatri*

Prodromi e contesti

A metà degli anni Settanta si fa strada anche in Calabria una concezione contemporanea del teatro, tesa a valorizzare la nuova drammaturgia e la ricerca sui linguaggi della scena. Impulsi provengono dall'istituzione dell'Università della Calabria, nonché da indicativi avvenimenti culturali come lo svolgimento dei Convegni *Per un teatro del meridione* (Palmi, 9-11 maggio 1975 e maggio-giugno 1976)¹, la nascita del Centro R.A.T. di Cosenza (Cooperativa Centro Ricerche Audiovisive e Teatrali) che crea un legame col territorio e instaura contatti con i circuiti teatrali nazionali e internazionali, anche attraverso tournée all'estero. Col *Progetto di contaminazione urbana* che si svolge a Cosenza nel Settantasei, vengono reinventati gli spazi della città in termini creativi e artistici, si esplorano le poetiche del Living Theatre e della Comuna Baires presenti in città. Dal settembre 1981 il Centro R.A.T. ha una sede stabile e opera nel territorio per molti anni, col Teatro dell'Acquario che oggi ha cessato di esistere. Nel Settantasei, si costituisce il Consorzio Teatrale Calabrese, presieduto da Giorgio Manacorda, la cui compagnia privata Teatro di Calabria viene associata all'Ente Teatrale Italiano la quale, nonostante le ingenti sovvenzioni dell'ETI, subisce uno stallo irreversibile alla fine degli anni Ottanta e nel '91 viene prima commissariato e poi sciolto². Nel 1980, a Palmi, inizia le sue attività l'Accademia d'arte drammatica della Calabria, retta da Luciano Lucignani sino alla sua scomparsa (2008).

* Università della Calabria.

¹ I cui atti sono contenuti nel volume *Per un Teatro nel Meridione*, a cura di M. Boggio e A. Calogero, Edizioni Parallelo, Palmi 1976.

² Per una ricostruzione di questi avvenimenti rimando a C. Fanelli, *La cultura teatrale a Cosenza fra Ottocento e Novecento*, in *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgia Repertori Compagnie*, a cura di V. Costantino e C. Fanelli, Monteleone, Vibo Valentia 2003, pp. 71-136.

Accreditata e sovvenzionata dalla Regione Calabria e dal Fondo sociale europeo, la sua offerta formativa gratuita, con rimborsi spese e indennità di frequenza per gli iscritti, prevede corsi triennali per attori e registi, nonché la formazione di scenografi, truccatori, costumisti, elettricisti, macchinisti e fonici. Resta operativa sino al 2009, anno in cui interrompe i suoi corsi per mancanza di finanziamenti pubblici. Discontinuità e insuccessi cui si aggiungono, nel tempo, varie edizioni del Magna Grecia Teatro Festival e una disarticolata disseminazione di festival e iniziative (con relativo sperpero di energie e finanziamenti), prive di contenuti e di una poetica precisa perdurante su tutto il territorio regionale.

Oltre alla consapevolezza di una crisi, decretata da Roberto De Monticelli, presidente dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, durante il Convegno di Palmi, e il biasimo del senatore Emilio Argiroffi, per la totale assenza della componente politica in quella stessa occasione, durante il convegno di Palmi affiora una "idea" che ne teneva le fila, quella di un "teatro per il sud":

Il teatro nel Sud come recupero, continuazione e trasformazione in senso attuale di quelle forme folkloriche che hanno costituito e costituiscono in parte ancora oggi la cultura delle classi subalterne; una cultura che il discorso dell'ordine (cioè del potere) ha sempre controllato e represso, quando non se n'è appropriato? O un teatro che crei in queste regioni le strutture pubbliche esistenti nel Nord e nel Centro-Italia, che vi prolunghi i circuiti, quelli ufficiali e quelli alternativi; e che, così operando, unifichi e razionalizzi la fruizione di base, stabilendo un rapporto diretto e dialettico fra la società meridionale e lo sviluppo di quest'arte in Italia e in Europa, i suoi messaggi o, più semplicemente, le sue proposte, le sue ipotesi, i risultati delle sue ricerche?³

Enunciazione sfociata in una sterile "questione meridionale del teatro" che, di fatto, non aveva portato alcun contributo alla trasformazione di quella condizione, superata, anni dopo, dal "pensiero meridiano", cui si ispira il Festival Primavera dei teatri. Un concetto che appartiene e dà il titolo al libro del sociologo Franco Cassano, in cui una certa visione del meridionalismo viene abbandonata a favore di una nuova idea del sud:

Pensiero meridiano vuol dire restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri. Tutto questo non vuol dire indulgenza per il localismo, quel giocare melmoso con i propri vizi che ha condotto qualcuno a chiamare giustamente il sud un "inferno". Al contrario un pensiero meridiano ha il compito di pensare il sud con maggiore rigore e durezza, ha il dovere di vedere e combattere *iuxta propria principia* la devastante vendita all'incanto che gli stessi meridionali hanno organizzato delle proprie terre. In questa vendita all'incanto, in questo assalto volgare e trasformistico alla modernità si sono

³ Per un Teatro nel Meridione, a cura di Boggio e Calogero, cit., p. 1.

venute affermando le due facce oggi dominanti del sud: paradiso turistico e incubo mafioso. Queste due facce in apparenza antitetiche sono invece complementari perché rappresentano la faccia legale e quella illegale dell'inserimento subalterno del sud nello sviluppo, ai suoi margini, laddove i modelli seducenti che si irradiano delle capitali del nord-ovest si decompongono fino a diventare deformi⁴.

Il concept del festival

Il modello sociologico proposto da Cassano entra in assonanza-dissonante con il concetto di *insularità*, con cui Pasolini aveva descritto l'isolamento culturale della Calabria⁵. Da questi punti, nel tentativo di individuare una prospettiva sociale, di politica e progettazione culturale e teatrale nasce Primavera dei teatri, la cui prima edizione è del 1999 e si tiene a Castrovillari. A promuovere il Festival è la compagnia Scena Verticale che nasce e inizia a operare in quel territorio, dopo essere stata selezionata dal *Progetto di Promozione Teatrale nelle Aree Disagiate* del 1998, rivolto ai centri e alle compagnie del teatro contemporaneo, in partnership con regioni ed enti locali, oltre che con operatori di tutti i settori, attraverso il quale l'E.T.I. propone un'idea di teatro come servizio pubblico e di spesa pubblica intesa come investimento per lo sviluppo di questo settore. Rispondere a un'assenza è l'esigenza che muove la compagnia calabrese, lasciare abitare il territorio da un teatro che prenda le distanze dall'intrattenimento e si faccia interprete delle istanze del contemporaneo, della pratica innovatrice del teatro, esercitando una discontinuità nei confronti di statuti tradizionali sclerotizzanti. L'intento è di proporre, attraverso il teatro, una nuova narrazione del sud, come detto, un «pensiero meridiano» utile a: «restituire al sud l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompere una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri»⁶, in questo ricercare e raggiungere una nuova visione del teatro che assuma nel suo concepimento questo punto di vista. Il radicamento in una regione in cui la cultura teatrale subisce atavici ritardi è alla base dei propositi di Scena Verticale che attiva cortocircuiti tra la volontà di modificare la narrazione

⁴ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari-Roma 2005, pp. 3-4.

⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Einaudi, Torino 1985, p. 32. Per Valentina Valentini, una «simbolica espressione della condizione di insularità e d'eccezione del teatro in Calabria. Insularità sia per quanto riguarda il territorio regionale in cui ogni città fa stato a sé, per cui non si sono creati né esistono circuiti in cui esperienze, proposte, modelli organizzativi possano diffondersi e svilupparsi. Sia anche in termini di assenza di una cultura del teatro, ovvero di un tessuto di tradizioni, figure significative, utopie, battaglie, eventi radicati nella memoria e nell'immaginario collettivo». V. Valentini, *L'insularità del teatro in Calabria*, in «Ora Locale», sett.-nov. 1997, 4, p. 7.

⁶ Cassano, *Il pensiero meridiano* cit., p. 5.

di un sud marginalizzato e dimesso e i nuovi linguaggi teatrali. La formula è quella dell'incrocio tra un cartellone di spettacoli e la realizzazione di workshop e incontri tra la comunità e gli artisti ospiti, in una osmosi tra luoghi, per la prima volta abitati dal teatro e sguardi, alla ricerca del nuovo che si incunea nel tessuto connettivo della nuova drammaturgia. Un progetto organico nel quale culmina un percorso di conoscenza avviato sui nuovi linguaggi della scena che si evolve andando incontro a una *supertradizione* che interviene a spezzare i legami con la tradizione, senza intrattenere con essa rapporti dialettici⁷.

Cantieri e collaborazioni

Primavera dei Teatri si profila come un articolato e sfaccettato progetto che antepone e affianca alla rassegna di spettacoli una serie di opportunità formative che si sviluppa nella Fucina di Hansel e Gretel, suddivisa in laboratori tematici aperti al pubblico con l'intento di avvicinare al teatro gruppi eterogenei di partecipanti e creare una relazione tra la dimensione spettatoriale e i contatti tra drammaturgia e scena. Vi si affianca il Centro Educazione allo Spettacolo che funge da pratica di introduzione e formazione dello spettatore ai nuovi linguaggi della scena, anche ponendo in dialogo artisti e studiosi del settore, agevolato dal confronto con il DAMS dell'Università della Calabria che si concretizza con l'edizione del 2003, sebbene sul fronte della criticità e dell'emergenza, tant'è che l'intero Festival, orfano della sua sede storica, si tiene tra Cosenza e la stessa Università. Il DAMS UNICAL e Primavera dei teatri si uniscono nel comune e condiviso campo della ricerca e della sperimentazione dei linguaggi della scena, in diretto collegamento con il territorio e il nuovo contesto "urbano" in cui si irradiano laboratori, seminari, spettacoli e confronti sul sistema teatrale regionale. Un dibattito tra rappresentanti delle Istituzioni e realtà teatrali, sulla politica culturale calabrese si apre nell'edizione del 2006, in occasione della discussione sulla Legge regionale sul Teatro di Prosa, dal titolo *Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale* che definisce gli obiettivi, i soggetti coinvolti e le modalità di finanziamento per lo sviluppo dell'attività teatrale, comprese le forme produttive, distributive, di promozione e di ricerca. Importanti riconoscimenti giungono nel 2009, con l'assegnazione del Premio speciale Ubu e del Premio Giuseppe Bartolucci nel 2011⁸: «per avere realizzato e imposto all'attenzione del mondo teatrale un felice appuntamento con la scena contemporanea, dando vita a una rassegna di grande respiro e rigore, in un

⁷ Cfr. L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, p. 329.

⁸ Cfr. <https://scenaverticale.it/premi-e-riconoscimenti> (ultimo accesso 29 ottobre 2025).

territorio – come quello del nostro sud, non solo teatrale – geograficamente non facile, ma fertile di proposte e carico di necessità»⁹.

La configurazione come “realità” operativa per la Calabria e per il sud è sancita nel triennio 2018-2020, col Festival impegnato nella promozione e diffusione della nuova drammaturgia europea posta a confronto con la produzione artistica regionale. Per ciascun anno drammaturghi stranieri e formazioni artistiche calabresi vengono coinvolte nel partenariato con *Fabulamundi Playwriting Europe*, progetto di cooperazione su larga scala, finanziato da Europa Creativa, Premio Ubu 2017 che coinvolge dieci paesi europei e decine di partner con capofila italiano Pav, società specializzata in progettazione, produzione, e gestione nell’ambito delle performing arts. Questo progetto ha ricevuto il sostegno del Ministero della Cultura italiano e ha permesso ad alcuni drammaturghi italiani di lavorare in diversi paesi europei. Una prima fase si è sviluppata in *Fabulamundi Playwriting Europe 2017-2020* che ha riunito quindici partner in dieci nazioni e altri partner gemelli in altre otto. Un numero eccezionale di diciotto paesi coinvolti, che ha permesso al progetto di diventare un punto di riferimento in Europa.

Spettacoli internazionali (con uno sguardo sulla drammaturgia del sud)

Uno dei risultati evidenti ottenuti sin dalla prima edizione di Primavera dei teatri è quello della rottura degli angusti argini della “insularità” culturale calabrese, con la connessa possibilità di un inedito confronto con le nuove realtà teatrali italiane, i nuovi linguaggi della scena, un’apertura degli sguardi sul concetto stesso di teatro attraverso un’operazione di straniamento rispetto alle pratiche del passato. Il territorio del Pollino diviene così, non soltanto geograficamente, un’area di connessione tra il versante centro-settentrionale e quello meridionale della penisola. Artisti che fungono da avamposto sul terreno della ricerca contribuiscono ad affrancare il territorio calabrese dalla casualità e dall’improvvisazione puntando alla qualità delle proposte artistiche, vivacizzando la dimensione culturale del sud e la qualificazione della gestione organizzativa, contribuendo alla crescita del teatro inteso (anche) come impresa. Un cantiere creativo che si consolida costantemente e si nutre della presenza in loco di pratiche che segnano la costante metamorfosi dei processi artistici delle compagnie, della creazione di codici, modi e tendenze messe a disposizione dello spettatore e condiviso nei percorsi formativi concepiti specificamente per annettere i nuovi linguaggi della

⁹ S.i.a., *Primavera dei Teatri 2mila6*, in «Ateatro», <https://www.ateatro.it/2006/05/14/primavera-dei-teatri-2mila6> (ultimo accesso 29 ottobre 2025).

scena col territorio, luoghi e scenari naturali trasformati dalla presenza di varie forme teatrali. Risulta determinante:

una forte vena antropologica per cui gli spettacoli che arrivano dal Sud, se non attingono ad antichi miti, se affrontano la realtà contemporanea tendono in genere a riflettere una società degradata, squassata da miserie e distorsioni, che non appena approda al palcoscenico acquista il risalto di una livida denuncia: il microcosmo meridionale, così come viene analizzato dai suoi stessi figli, è sì oggetto di feroce sfruttamento, ma anche dominato dalla sottocultura televisiva, dalle mode, dai dettami di un ottuso consumismo. La sua condizione travalica dunque i confini locali, diventa metafora di un disagio più ampio che ci investe tutti¹⁰.

Una forma di contaminazione dell'identità del Festival è sancita dall'arrivo di compagnie come Motus, Fanny & Alexander, La Nuova Complesso Camerata, Liberamente, impegnate in workshop e spettacoli da cui si genera un flusso che rinnova la relazione tra forme dello spettacolo dal vivo, ricerca teatrale e disseminazione territoriale. Con l'edizione del 2000, raggiungono Castrovillari altre importanti realtà del teatro italiano: il Teatro del Lemming che con *Amore e psiche. Una favola per due spettatori* propone un lavoro sulle figure mitiche e archetipiche, con il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore¹¹. Ascanio Celestini associa le fasi della sua evoluzione artistica ai vari passaggi dal Festival, prima con *Vita morte e miracoli*, successivamente con *La pecora nera*, *Scemo di guerra* e *Radio clandestina*, uno spettacolo che segna in modo indelebile il suo percorso nella drammaturgia d'attore. Il Teatro delle Ariette, con il suo incontro gastronomico del cosiddetto *Teatro da mangiare* che, condividendo un pasto frugale, accompagna lo spettatore tra racconti, pensieri ed emozioni. Più volte presente Roberto Latini prima con *Céline, Nord* e, nel 2017 in anteprima nazionale, con l'intenso e ispirato *Cantico dei Cantici* che propone in scena un inno alla bellezza incastonato in uno dei testi più antichi, abdicando da qualsiasi riferimento al sacro, per colmare di dolcezza e senso della cura spirituale non ascetica la sua interpretazione. Latini torna al Festival nel 2019 con *In exitu*, tratto dall'omonimo romanzo di Giovanni Testori, in cui l'uscita di scena di un tossico degli anni Ottanta offre uno sguardo diretto sulla sua vita di dolore e solitudine straziante. Presente anche Fausto Paravidino, con *Trinciapollo* e *Genova '01*; Davide Enia con *Italia – Brasile 3-2*; la post-drammaturgia di Heiner Müller con *Quartett*, per la regia di Carlo Cerciello, con Imma Villa e Paolo Coletta. Ancora, *Nunzio* e *Bar* seguiti da *La busta* di Scimone e Sframeli, che nella loro

¹⁰ R. Palazzi, *Il sipario si alza al Sud*, in «Il Sole 24 Ore», 3 dicembre 2006.

¹¹ A questa edizione è dedicato *Confineteatro. Diario di bordo di Primavera dei teatri. La fucina di Hansel e Gretel*, in «Ou. Riflessioni e provocazioni», a cura di C. Fanelli e L. De Rose, XI, 2001, 1.

collaborazione mettono alla prova la parlata messinese con le forme della drammaturgia contemporanea. Altra presenza di rilievo è quella di Emma Dante che porta a Castrovillari *mPalermu. Trilogia della famiglia siciliana* che fa di Palermo una sorta di rappresentazione simbolica dell'anima del mondo e *Misbelle di Sant'Oliva*, altro sguardo atterrito e disarmante su un interno familiare siciliano. La Sicilia è ancora presente con Franco Scaldati che regala al Festival una sua lettura scenica di *Totò e Vicè*. Vincenzo Pirrotta, allievo di Mimmo Cuticchio, erede della tradizione dei cuntisti che con *La ballata delle balate* si concentra sulla brutale parola della mafia, dove la poesia, la musicalità incitano un canto di colpa e di "non espiazione".

Sin dalla sua prima edizione, intercettando anche i più piccoli e periferici segnali degni di interesse sparsi nella penisola, il Festival ha contribuito alla promozione e affermazione dei gruppi nati negli anni Novanta, la cui inclinazione:

Mancando una tendenza che unifichi le singole esperienze [...] stenta a ottenere riconoscibilità; e, di converso, è libero da classificazioni in movimenti, estetiche, ideologie. Opposte tensioni lo attraversano: da un lato, l'isolamento, per cui fare teatro è inteso come espressione artistica eminentemente soggettiva; e, nello stesso tempo, l'aggregazione, attraverso strategie comuni di resistenza¹².

Non si tratta, evidentemente, di una nuova ondata come si era verificato in passato, ma dell'insorgenza di «microcosmi indipendenti» che si autodefiniscono orfani rifiutando qualsiasi collegamento ispirativo con i "padri", opponendosi al formalismo delle neoavanguardie e collocandosi operativamente in circuiti e spazi extrateatrali. In linea con questa vocazione, l'edizione del 2008 di Primavera dei teatri rivolge il suo sguardo alla generazione 2000, in cui compagnie di più recente formazione, orfane di una tradizione cui fare riferimento, rivolgono la loro attenzione alla *performance* e alla pratica del *re-enactment*, come strumenti per operare una minorazione della forma di rappresentazione o riconsiderare scenicamente una materia teatrale originariamente concepita da un altro artista. Muta Imago è presente con $(a+b)^3$, Fibre Parallele, di Licia Lanera e Riccardo Spagnulo con *Mangiarsi l'anima e poi sputala*. L'edizione del 2012 ospita *La merda. Decalogo del disgusto*, pluripremiato assolo di Silvia Gallerano scritto da Cristian Cerasoli. Nel 2017 è presente il *Machettu* di Alessandro Serra e Sardegna Teatro/Teatropersona, una versione del *Macbeth* di Shakespeare trasposta e recitata in sardo. L'idea nasce nel corso di un reportage fotografico tra i carnevali della Barbagia. I suoni sono prodotti da campanacci e antichi strumenti, lo sguardo dello spettatore è rapito da pelli di animali, corna, sughero. La pros-

¹² V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 115.

simità con Dioniso esalta la potenza dei gesti e della voce, oltre alla precisione formale delle danze e dei canti. Le cupe maschere e il sangue, il vino rosso, le forze della natura domate dall'uomo, il buio inverno, sono tutti elementi che concorrono a esaltare le analogie tra il testo shakespeariano e le figurazioni folkloriche della Sardegna. L'edizione 2019 porta a Castrovillari *The Night Writer. Giornale notturno*, testo di Jan Fabre che ne cura la regia e la scena. Un'auto-biografia intima e provocatoria interpretata da Lino Musella. Un viaggio a tinte forti, dai vent'anni del giovane di Anversa, sino alla maturità dell'artista. Nel 2020 arriva Anagoor, con *Mephistopheles*, ispirato a Faust e frutto di un viaggio per immagini costruito su materiale video raccolto tra il 2012 e il 2020 in musei, templi, case di cura, allevamenti intensivi che forma un live set elettronico musicato da Mauro Martinuz. Nello stesso anno, Ermanna Montanari, Stefano Ricco e Daniele Roccato, con la produzione del Teatro delle Albe/Ravenna Teatro (e la collaborazione di Primavera dei teatri), portano in scena *Madre*, allegoria della Madre Terra bistrattata e avvelenata che incrocia il racconto allucinato di un figlio a una mamma contadina caduta dentro un pozzo.

Un primo approccio, infine, con la danza contemporanea – assolutamente inedito in terra calabrese – si realizza con due spettacoli della compagnia MK, *Zero Moses* ed *E-Ultra*, uno spazio che diverrà sempre più concreto con l'edizione del 2022 in cui viene proposta una “vetrina” dedicata alla performance e alla danza contemporanea, decentrando il luogo di realizzazione su Catanzaro, dove arrivano il Collettivo Mine, Marina Otero, Renata Carvalho e Alessandro Sciarroni. L'edizione del 2024 conferma la vocazione internazionale del Festival e l'ulteriore apertura alla danza contemporanea e alla performance. Con PRIMA, esperimento di piattaforma internazionale, Primavera dei teatri propone alcune creazioni ancora in divenire, anche grazie alle residenze offerte agli artisti Chara Kotsali, Maria Hassabi, Roberta Racis, Elena Antoniou che offrono agli spettatori la possibilità di osservare alcune loro ricerche in divenire.

Le produzioni di Scena Verticale

Sin da *La stanza della memoria* che debutta nel Novantasei, al Festival sono congiunti gli indirizzi e le poetiche delle produzioni di Scena Verticale. A questa prima fase seguono i percorsi individuali dei due fondatori. Il pluripremiato *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* (che aveva debuttato al Festival Bella Ciao diretto da Ascanio Celestini) è la rivelazione di Saverio La Ruina, co-fondatore insieme a Dario De Luca, di Scena Verticale e direttore artistico del Festival che segna nuovi percorsi della drammaturgia in Calabria e ne ridefinisce codici attoriali.

L'edizione del 2010 propone *La Borto* – Premio Ubu come migliore testo

– un'altra delle opere che meglio configurano la sua drammaturgia d'autore e d'attore, in cui la protagonista racconta l'universo femminile di un paese del meridione, una società schiacciata da regole definite da uomini in un sud sottosviluppato e oppressivo. Nell'edizione del 2012 debutta *Italianesi* e nel 2015 *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* con Cecilia Foti, testo che penetra nei meandri occulti della psicologia maschile da cui erompe la prevaricazione e la violenza. Nel 2017 viene portato in scena *Masculu e fiammina*, un testo in cui il personaggio interpretato da La Ruina rivela alla madre defunta e *in absentia* la sua omosessualità, rompendo il silenzio oppresso da un ambiente retrogrado e di provincia poco incline a questa condizione. Il protagonista vive la sensazione di essere finalmente libero di confessare la propria identità in un meridione raggelato dalla neve e tra le tombe. Con l'edizione del 2023, l'attore calabrese conferma le sue peculiarità drammaturgiche e attoriali con *Via del popolo* (Premio Ubu 2023 per il miglior nuovo testo italiano), resoconto di un'appartenenza a un luogo, a una famiglia, a una comunità, che incrocia ricordi personali e sguardi intimi su una piccola città che si trasforma nel tempo e offre allo spettatore spunti di riflessione sul trascorrere del tempo e i relativi cambiamenti.

Analogamente, con la prima nazionale del 2017 de *Il Vangelo secondo Antonio* Dario De Luca realizza uno dei suoi spettacoli più intensi, in cui racconta con delicatezza e sensibilità la vicenda di un parroco che si trova improvvisamente a convivere con l'Alzheimer. La vicenda gli consente di indagare e rappresentare, allo stesso tempo, l'atteggiamento individuale e quello comunitario verso questa patologia e come essa incida in modo significativo sulla personale professione di fede. Il tema della malattia è ancora più denso e drammatico in *Lo psicopompo, kammerspielhaus* in cui De Luca, insieme a Milva Marigliano affronta il tema dell'eutanasia e del dolore, presentato in anteprima nazionale ai BoCS Art di Cosenza, in un allestimento riservato a soli sessanta spettatori in cuffia, con il progetto sonoro di Hubert Westkemper¹³.

Drammaturgia calabrese

La cultura del sud, primariamente descritta e rappresentata in una forma bozzettistica nella quale il dramma sociale e familiare si stempera in melodramma, si rinnova in una drammaturgia capace di rintracciare ed esaltare linguaggi so-

¹³ Per una approfondita analisi della drammaturgia di Saverio La Ruina e Dario De Luca e, insieme, della loro dimensione attoriale rimando al focus: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciam.com/author/carlo-fanelli> interamente dedicato ai testi e agli spettacoli citati che contiene, inoltre, una bibliografia di riferimento sui due autori-attori e sulla produzione di Scena Verticale (ultimo accesso 29 ottobre 2025).

pravvissuti a incuria e isolamento, usanze arcaiche disinnestate dal retaggio folklorico: «uno straordinario arsenale di immagini, di suoni, di gesti carichi in sé di enigmatici archetipi [...] echi arcaici e remoti che evocano di per sé un oscuro sentore di tragedia»¹⁴ che entrano in vibrazione con le pratiche della narrazione e si propongono come “nuova” forma di un teatro che re-impossessandosi di una lingua e di un immaginario, trova la sua vocazione contemporanea.

Insieme al già ricordato *La stanza della memoria* di Scena Verticale, *Roccu u stortu* di Krypton, con la drammaturgia di Francesco Suriano, è l'altro spettacolo che sancisce l'affermazione in Calabria di una drammaturgia che può dirsi d'autore e d'attore installata nelle classiche forme della narrazione. A Giancarlo Causeruccio, fondatore di Krypton, si deve anche un'intensa ricerca sulla drammaturgia beckettiana, iniziata nel 1989 con *Forse*, “studio scenico” dell'opera di Beckett e la messinscena dell'*Ultimo nastro di Krapp* che sfocia in *U jocu sta' finiscennu*, trasposizione dialettale curata da John Trumper di *Finale di partita* in cui il corpo e la voce dell'attore aggiungono potenza al testo originale¹⁵.

Nuova drammaturgia calabrese contemporanea che trova conferma in altri due testi di Suriano interpretati da Peppino Mazzotta: *A cascìa 'fernali*, lettura scenica condivisa con Rocco Barbaro e l'assolo *L'arrobafumu* che debutta nell'edizione del 2011 del Festival, cui segue la prima versione di *Radio Argo*, testo del poeta e drammaturgo Igor Esposito che propone un indovinato sincretismo tra il testo classico e una partitura antinaturalistica, riproposto in una messinscena *site-specific* alle “Orestidi” di Gibellina nel 2024 e vincitore del Premio Le Maschere del Teatro. *Radio Argo Suite* è una performance per voce e musica, una coraggiosa impresa drammaturgica, una densa partitura con una forte vocazione libertaria e ribelle che risulta tuttavia fedele ai materiali classici di riferimento. Una prima versione più teatrale e meno intima rispetto alla rielaborazione di Mazzotta, concentrato su corpo, voce e musica, in una tensione scenica tesa all'osmosi tra suono e voce e la potenza evocativa del Cretto di Burri. Come ho già avuto modo di scrivere:

Si compone così una sovrapposizione di piani allacciata lungo la linea ritmica della narrazione, con un comune denominatore che è la “riscoperta” e “riabilitazione” della parola sulla scena. Come accade anche nel teatro del calabrese Nino Racco e lungo una linea che attraversa i testi di Suriano, alterazioni temporali, spaziali, contrapposizioni antropologiche, si fondono lungo lo svolgimento di un tema, quello di una vita segnata da un evento e dedicata alla conservazione di una memoria necessaria. Ma la realtà degradata del Meridione, allucinata dagli eventi quotidiani, è anche

¹⁴ Palazzi, *Il sipario si alza al Sud* cit.

¹⁵ G. Causeruccio (a cura di), *Samuel Beckett. Nel buio di un teatro*, Edizioni Clichy, Firenze 2016.

quella descritta in modo estremo da Emma Dante, dove la casa e la famiglia generano l'asfissia claustrofobica, e le relative situazioni sfociano in violenza e odio incontrollato. Condizione che diviene la cifra di un'intera generazione, e allunga i suoi tempi e i suoi spazi nel definirsi cerchio concentrico di una storia che è di tutti. Il disagio endemico di una generazione che paga le conseguenze degli anni Ottanta "italiani", si rivela anche nella spoliazione e nel prosciugamento del corredo linguistico della drammaturgia di Fausto Paravidino, anti-poesia nella quale il grigiore nichilistico si rivela attraverso dialoghi desolati i cui personaggi rivelano freddamente la reciproca indifferenza. Il dialetto (non più innesto della lingua parlata su quella letteraria, ma codice espressivo autonomo) e il Sud di Suriano, Racco e della Dante, sentito come luogo d'identità ma nello stesso tempo espressione del desiderio di non rinchiudersi nella conformità, rifiutando e aggredendo la chiusura nel proprio particolare, coincide espressivamente con l'italiano e il Nord di Paravidino, annichito dal disagio generazionale. Revisione del tragico, depauperato dal mito e iniettato di *pulp* e *kitsch* cinematografici (digressione o degradazione del grottesco?), che congiunge la desolata provincia italiana alla deriva antropologica europea dei testi di Sarah Kane e della recente letteratura statunitense alla quale molto (troppo) guarda il teatro di questi anni¹⁶.

Nella cornice di Primavera dei teatri, Saverio La Ruina, Dario De Luca, Pepino Mazzotta, Giancarlo Cauteruccio e Francesco Suriano hanno contribuito alla definizione di una drammaturgia che si fa lingua di scena connessa con una definita matrice identitaria che trova nel linguaggio vernacolare una matrice comune. A tale affermazione conseguono le traiettorie drammaturgiche e sceniche di uno spettacolo come *Patres*, di Saverio Tavano, con Dario Natale e Gianluca Vetromilo, che Scenari visibili mette in scena nell'edizione del 2014 di Primavera dei teatri. Un giovane Telemaco di Calabria attende da anni il ritorno del padre. Paralizzato dall'attesa, davanti all'orizzonte che può solo immaginare dal buio della sua cecità, attende su quella spiaggia che guarda al Tirreno, dove termina la pista dell'aeroporto internazionale. Una riflessione sui moderni "Patres" smarriti nello stesso mare in cui ogni giorno si perdono i loro figli, naufragati da una nave che loro stessi hanno affondato e abbandonato. Appartiene alla stessa definizione della drammaturgia sviluppata in Calabria dalla generazione dei Novanta, *Bollari. Memorie dallo Jonio*, di e con Carlo Gallo e la collaborazione artistica di Peppino Mazzotta. "Bollari", una parola antica tradotta nel suono gutturale dei pescatori per annunciare l'avvistamento dei tonni al largo delle coste, un urlo di gioia cui seguono lanci e fragori di bombe in mare, una pratica illegale diffusa tra i pescatori dello Jonio. Tratto da testimonianze orali, scandito

¹⁶ C. Fanelli, *Rocco, dall'urlo all'assenza*, Postfazione a F. Suriano, *L'arrobafumu*, Guida, Napoli 2005, pp. 54-55.

da una lingua arcaica, poetica, una storia di mare che si chiude sopra il deserto dei valori di un mondo travolto dal regime e dalla guerra.

Conclusioni (con nota a margine)¹⁷

Il Festival è oggi considerato uno degli eventi di punta del panorama teatrale italiano. Grazie a un progetto coraggioso e rigoroso, che ha sempre puntato a presentare “il meglio della nuova produzione internazionale”, Primavera dei teatri è diventato un punto di riferimento imprescindibile per professionisti, critici, artisti e per il pubblico proveniente da tutta Italia e dall'estero. Un “avamposto” nel sud della nuova creatività, un luogo di incontro e di scambio tra artisti, professionisti e spettatori. Gli obiettivi primari sono quelli di contribuire al processo di rinnovamento del linguaggio scenico internazionale e operare un ricambio generazionale nel campo delle arti performative.

Nei suoi primi venticinque anni Primavera dei teatri ha definito e confermato la sua vocazione a essere un catalizzatore di cambiamento per il territorio e la comunità, una scommessa sul potere trasformativo dell'arte, quindi non solo un evento, ma uno sguardo rivolto alla nuova generazione di autori e autrici alle prese con le complessità e le criticità della società contemporanea. Nella sua vocazione ad accogliere le tendenze, i contesti di ricerca e sviluppo nelle arti performative internazionali, il Festival ha rafforzato la sua capacità di intercettare e mettere a confronto, anche al cospetto della critica di settore, quanto un panorama così variegato esprime nel suo divenire. Insieme a questo, come abbiamo voluto dimostrare, Primavera dei teatri è stato per la Calabria l'alveo di contaminazione e confronto dal quale sono scaturite una drammaturgia d'autore e d'attore con una spiccata matrice identitaria, la fucina in cui queste esperienze hanno definito il loro statuto, ricevendo l'attenzione della critica nazionale che ne ha colto, apprezzato e divulgato le spiccate peculiarità.

¹⁷ La venticinquesima edizione del Festival è stata dedicata a Claudio Facchinelli, amico e critico presente a tutte le edizioni da poco scomparso. Claudio era nato a Torino nel 1943, è stato un formatore, saggista, giornalista, critico teatrale. Ha collaborato con svariate riviste di settore e si è sempre rivelato un giornalista e critico di attenta militanza, prodigo di consigli e dotato di elegante ironia. Sempre particolarmente attento alla scrittura, alle produzioni e alle messe in scena di alcune delle più giovani formazioni teatrali italiane che molto gli devono.

Artisti, direzioni, visioni d'autore

*Laura Mariani**

Festival d'artista.

Una testimonianza del primo Santarcangelo di Leo (1994)

Leo de Berardinis è stato direttore artistico del Festival di Santarcangelo dal 1994 al 1997. È subentrato ad Antonio Attisani, venuto a scadenza, e ha lasciato il posto prima del tempo a Silvio Castiglioni, che aveva già voluto al suo fianco nella direzione. Per addentrarci nella ricostruzione dell'operato di Leo, dobbiamo avere ben presente l'eccezionalità della sua figura come direttore¹.

Il suo è un Festival d'artista, legato alla persona come certi premi². Lo concepisce un attore anche regista e autore, uno sperimentatore della luce e del suono, un intellettuale consapevole degli aspetti materiali del lavoro teatrale e delle sue ricadute politiche nell'era berlusconiana. Con Leo un ruolo non si aggiunge a un altro, tutto si fonde e si rafforza nella sua figura carismatica di "Attore artista", che concepisce l'organizzazione come sinonimo di organismo: un organismo in cui ogni elemento ne partorisce un altro, una comunità nella quale ognuno partecipa in funzione dell'altro. Le sue scelte nascono da un'idea forte di teatro e da una poetica personale, tendono a fare di Santarcangelo un allargamento del suo cantiere – il Teatro di Leo –, basato sul dialogo con chi concepisce e pratica un teatro "di vocazione" e "in cerca", con un'ultima meta: la creazione di un Teatro Nazionale di Ricerca. Qualcosa che è sempre mancato nella struttura anche felicemente frammentata del teatro italiano e che con lui acquista un senso nuovo: la rivendicazione del valore delle periferie per la creazione di un centro vivo e di istituzioni di tipo nuovo, la marginalità come scelta e non come imposizione.

* Università di Bologna.

¹ Avevo cominciato a lavorare su questo argomento anni fa per un libro che non è mai uscito per responsabilità precise. Il convegno veronese mi ha dato l'opportunità di riprendere in mano quelle carte e di assolvere così, seppure in piccola parte, al mio debito con il Festival di Leo. Ringrazio per questo chi ha organizzato il convegno e inoltre Oliviero Ponte di Pino e Roberta Ferraresi.

² Penso al premio Lo straniero di Goffredo Fofi e al Premio Ubu, anche se quest'ultimo si basa sul voto di un gruppo di referendari, tanto è stato dominato dalla figura del promotore, Franco Quadri, finché è vissuto.

Il Festival ne è un tassello e dunque non può essere considerato separatamente da quello che realizzava a Bologna e altrove. Leo ha avuto tante vite: è andato in crisi, ha azzerato quello che stava facendo, si è rigenerato e ha operato cambiamenti, ma alcuni fili tenaci, più o meno manifesti, legano le sue peripezie; lo stesso avviene a livello orizzontale rispetto ai vari spazi della sua azione, che è sempre molteplice e correlata, concentrata e aperta. Quando assume la direzione artistica di Santarcangelo è a Bologna da una decina di anni, nel 1987 ha fondato il Teatro di Leo, nel 1990 ha aperto lo Spazio della memoria, si è misurato con Shakespeare e Eduardo, ha creato straordinari assoli come *Delirio* per il Festival di Santarcangelo del 1987, ha vinto vari premi, fra cui un Ubu speciale dalle mani di Franco Quadri per il suo teatro coerente e necessario; si è raccontato nella monografia di Gianni Manzella, *La bellezza amara*³.

Negli anni di Santarcangelo Leo riprende i panni di Ilse nei *Giganti della montagna* pirandelliani e mette in scena *Il ritorno di Scaramouche*, diventa consulente artistico del teatro Comunale Giuseppe Verdi di Salerno e stringe rapporti sempre più stretti con il DAMS bolognese, propone a Spoleto, Bologna e Santarcangelo *Prova di Don Giovanni* di Mozart, torna su *Lear*. Pubblica inoltre alcuni dei testi teorici maggiori, fra cui *Aprire un teatro* per l'inaugurazione del San Leonardo, che ripropone nel secondo dei «Quaderni di Santarcangelo» col titolo *Riaprire il pianoforte di Cage*, evidenziando così il collegamento dei diversi luoghi del suo lavoro e l'unità della sua azione⁴. Vive due eventi diversamente drammatici: la fine del rapporto d'amore e d'arte con Francesca Mazza e la morte di Antonio Neiwiller, forse il suo amico maggiore.

Per analizzare i festival da lui diretti bisogna tener conto di vari livelli: la scelta degli artisti e degli spettacoli (dove i primi vengono prima dei secondi), le attività chiamate con termine inadeguato se non falsificante collaterali (pubblicazioni, laboratori, momenti pubblici di riflessione), i punti fondamentali su cui si incardina la programmazione e i consuntivi che ne vengono puntualmente fatti, la ricezione e la documentazione. Focalizzerò l'attenzione sull'edizione del 1994 sia per ragioni di spazio sia perché, come in tutte le cose che iniziano, qui l'investimento è massimo, gli intenti si manifestano con maggior freschezza, la condizione è sorgiva; forse anche perché la mia è anzitutto una testimonianza di quella edizione che si incistò nella memoria. Leo stesso parla di un preludio, come si trattasse del primo movimento di uno spettacolo o della prima tappa di

³ G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche, Parma 1993, poi La Casa Usher, Firenze 2010, col sottotitolo *Arte e vita di Leo de Berardinis*.

⁴ Si può leggere alle pp. 247-248 di *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Titivillus, Corazzano 2010.

un viaggio, non una semplice rassegna ma l'avvio di una macchina di cui si devono assemblare i pezzi o addirittura costruirli. Alcuni intenti matureranno nelle edizioni successive, presentandosi però insieme ad elementi di disillusione e di stanchezza che porteranno all'abbandono anticipato della direzione del Festival.

Le premesse

L'intervento di Leo de Berardinis che apre il programma di Santarcangelo '94 si intitola *Volontariato di protesta* e parla a nome di un'intera area teatrale, la neoavanguardia degli anni Sessanta «che, pur nella sua complessità e diversificazione anche generazionale, è accomunata dal tentativo di dare un senso nuovo al teatro, al suo rapporto col pubblico, ai modi produttivi e distributivi, con linguaggi non convenzionali o di consenso indotto»⁵, un'area che in trent'anni non ha conquistato le condizioni materiali che permettano di formare un nuovo pubblico e un nuovo sapere scenico. Su questi problemi ritiene indispensabile avviare un confronto a livello regionale e nazionale e tra le generazioni, che si configura anche quale censimento delle forze in campo, come era avvenuto a Roma con *La strage dei colpevoli*, nel 1982⁶.

Va sottolineata l'attenzione di Leo a collegare la salute del suo teatro a quella del teatro in generale, a considerare il valore della cultura teatrale, che per lui è *in primis* cultura dell'attore. Torna in mente la categoria di microsocietà, con cui storicamente è stata definita l'organizzazione che ha tutelato la diversità di questa arte e dei suoi cultori⁷. Una microsocietà entrata in crisi nel primo Novecento di cui Leo più di altri sembra avvertire la mancanza e la necessità e che il Teatro di gruppo si è impegnato a declinare in modo nuovo. Leo mira a creare cellule teatrali coese, chiede adesioni totali, volte però alla creazione di opere e a un'elaborazione teorica adeguata. Per l'organizzazione e la gestione si appella al volontariato perché i mezzi a disposizione sono pochi, ma lo connota col segno della protesta perché la situazione cambi; poi, per quanto riguarda l'arte, insiste

⁵ Si veda p. 5 del programma. Programmi, quaderni, manifesti sono conservati sia presso l'Archivio Santarcangelo dei teatri (Biblioteca comunale "A. Baldini", Santarcangelo di Romagna) sia presso l'Archivio Leo de Berardinis (Biblioteca delle Arti – Sezione Musica e Spettacolo, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna).

⁶ Cfr. R. Ferraresi, *Leo de Berardinis fra 'seconda' e 'terza' vita. "La strage dei colpevoli"* (Roma, 1982), Bonanno, Acireale-Roma 2019. Ferraresi ha curato inoltre per Santarcangelo dei teatri in occasione del cinquantenario *Santarcangelo 50 Festival*, Corraini, Mantova 2021.

⁷ Cfr. F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982, e C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Bulzoni, Roma 2013, pp. 57-77.

sulla professionalità e sulla formazione, sul valore ineludibile della tradizione (non del “tradizionale”) come base della ricerca e della sperimentazione, sull’importanza del rapporto fra le generazioni e fra i teatri poiché il Teatro si realizza nella pluralità.

Si tratta di convinzioni che hanno ricadute operative immediate, a partire dalla consapevolezza che il teatro è un organismo complesso dove tanti fattori si combinano e da una sorta di input etico, le parole debbono diventare fatti, i fatti debbono essere supportati dalle parole. Così, il discorso sul rafforzamento dell’area del Nuovo teatro si traduce anzitutto nella promozione di collegamenti con altri quattro festival (Asti, Volterra, Toscana delle Culture, Polverigi) e il discorso sulla centralità dell’attore si traduce nell’evento dei Cento attori in scena. Il festival rappresenta infatti la possibilità concreta di lavorare insieme in uno spazio-tempo concentrato, facendo dialogare le proprie poetiche.

Cento attori in scena

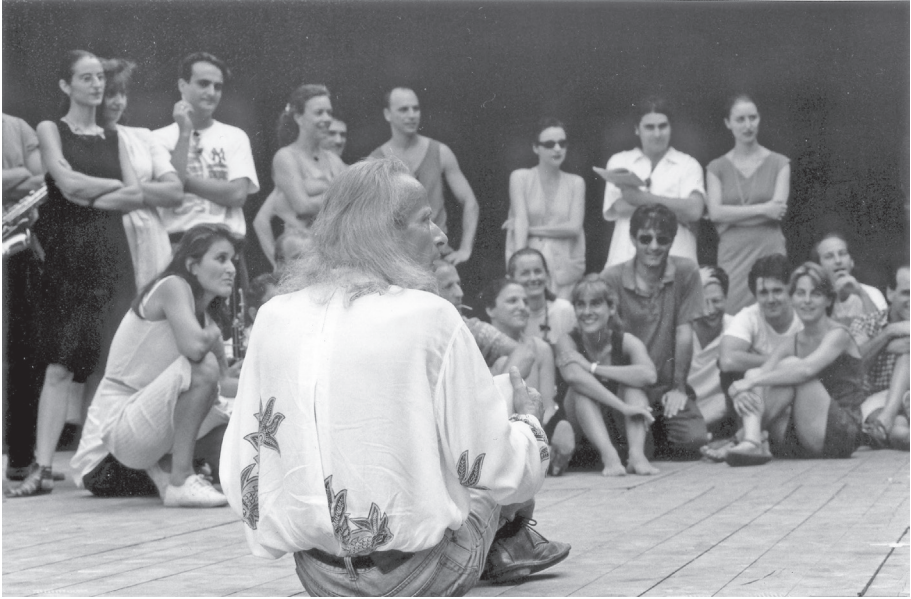
È il primo evento spettacolare da segnalare per la sua valenza politica e programmatica, per l’alone mitico di cui si ammanta. Fu ad un tempo un manifesto culturale e un happening, un atto di accusa e una festa, secondo Enrico Fiore; oppure fu letto «come catalogo alla Perec o alla Queneau di altrettanti modi di offrirsi al pubblico, un’enciclopedia di voci o meglio un inno alla diversa grana delle voci degli attori», come suggerisce Oliviero Ponte di Pino⁸. E se per Maurizio Cardillo che presentò un piccolo sketch con Massimo Cattaruzza e Marco Cavicchioli – un minuto per ogni attore – fu «l’apparizione di una coscienza»⁹, per chi era meno vicino a Leo, come Ferdinando Bruni, resta il ricordo vago di un evento molto bello. Ne propongo un racconto sintetico avvalendomi anche dalle numerose recensioni reperibili nel catalogo stampa conservato presso l’archivio santarcangelo del Festival¹⁰.

Leo pronuncia le prime parole avanzando al buio mentre il piccolo esercito degli artisti lo segue accompagnato da una banda: «Entrate col corpo astratto dell’avanguardia», dice, e dopo una pausa: «mi raccomando, nun me facite fa’ figure ’e mmerda!»». Poi battute contro il sistema, intermezzi poetici, richiami

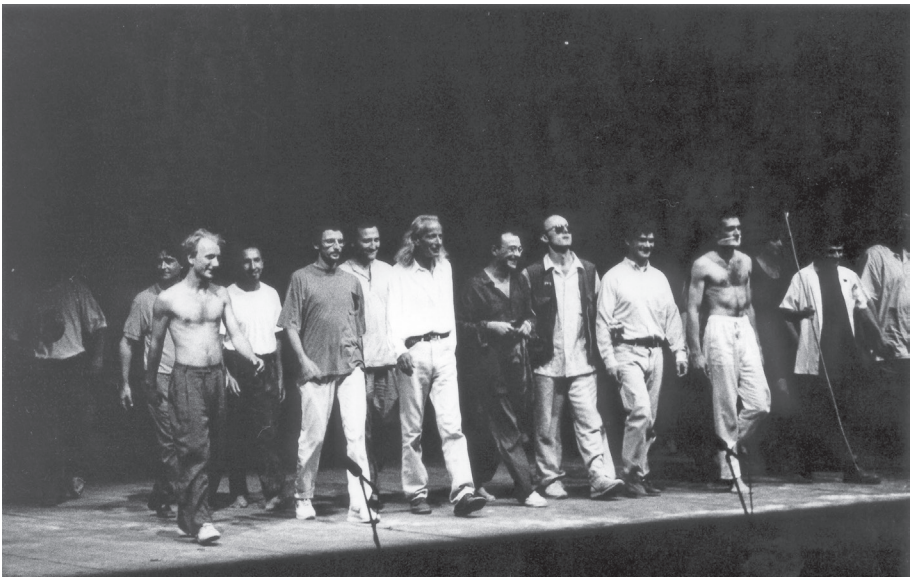
⁸ Nella Rassegna stampa del 1994, conservata presso l’Archivio Santarcangelo dei teatri, si possono leggere sia l’articolo di Enrico Fiore sul «Mattino» di Napoli, *La carica dei cento*, sia quello di Oliviero Ponte di Pino sul «Manifesto», *Figli dell’avanguardia*, pp. 216 e 201.

⁹ M. Cardillo, *Cento attori e un maestro*, in Meldolesi, Mariani, Malfitano, *La terza vita di Leo* cit., pp. 359-360.

¹⁰ Teatro. Rass. Stampa Festival 1994, Biblioteca comunale “A. Baldini”, Santarcangelo di Romagna.



a



b

Fig. 1 (a-b). *Cento attori*, 5 luglio 1994 (Cesare Accetta).

al valore rituale e di civiltà del teatro: «Abbiamo battuto un record: in dieci ore abbiamo fatto uno spettacolo schifoso, altri ci impiegano sei mesi», e «Conoscete *L'Infinito* di Pedro Carriglio? Sempre cari mi furono i teatri stabili...». Si susseguono gli interventi dei partecipanti sul filo delle citazioni: Dante, Shakespeare, Brecht, Anna Achmatova, Bernard-Marie Koltès, Carlo Emilio Gadda, Giovanni Testori, Pier Parlo Pasolini, Andrea Zanzotto, René Daumal... E poi i napoletani, da Enzo Moscato al Viviani di Curcione (*O' malamente e Sa' Bammennella 'e copp' 'e quartiere*) e De Francesco (*Sapunariello*), alla sceneggiata comica di Servillo mentre Andrea Renzi si presenta con la maglia numero dieci della Nazionale argentina e recita in un dialetto improbabile battute del *Riccardo II* firmandosi Diego Armando Maradona. Un caleidoscopio di frammenti: Michele Sambati nei panni di un direttore d'orchestra, Ermanna Montanari che recita un brano di *Incantati*, Fiorenza Menni che spegne una candela sussurrando «Tempi bui per il teatro», tre che arrivano gridando «Sono arrivate le sovvenzioni!», Leo che ne reclama una per Cattaruzza che è in carne ma ha fame. Ed ecco l'ultima immagine: dopo una lunga danza solitaria di Danio Manfredini su musica di Bach, «il palco si riempie della presenza e dell'energia di cento attori cento, una sorta di *Quarto stato* rivisitato da Pina Bausch. [...] Una danza immobile, una vibrazione impalpabile, apparentemente infinita»¹¹, che si interrompe per far spazio a Leo che recita versi di Dante, come all'inizio. E lungo lo spettacolo tanti tipi di musica e di strumenti.

Erano presenti gli attori di Leo e molti artisti del Nuovo teatro romagnolo e campano ma anche tanti altri: da Pippo Delbono a Marco Baliani, dalle gemelle Pasello a Daria Deflorian, da Valter Malosti a Elio De Capitani e Antonello Cossia. Nello spazio dello Sferisterio c'erano circa cinquecento persone quel 5 luglio, mentre fuori si festeggiava la vittoria dell'Italia contro la Nigeria nei mondiali di calcio.

Sguardi in assenza

Cento attori in scena e un attore "lassù" a testimoniare il valore dell'amicizia e della memoria, valori indissociabili dall'arte per Leo. Il 9 novembre 1993 dopo una malattia fulminea e incurabile muore Antonio Neiwiller a quarantacinque anni: attore, regista, poeta, pittore di straordinaria umanità, cultore di un teatro visionario e molto materiale al tempo stesso, di pura arte e insieme di profondo impegno, politico in senso alto. È il primo artista a cui Leo comunica che gli è stata offerta la direzione del Festival, non solo per coinvolgerlo, cosa certa.

¹¹ O. Ponte di Pino, *Figli dell'avanguardia*, in «il manifesto», 7 luglio 1994.

Condividono pensieri, esperienze, pastasciutte al ragù napoletano, la passione per Totò... È Concetta in *Ha da passà 'a nuttata* con Leo nei panni di Luca Cupiello dal celebre *Natale* eduardiano e Cotrone nei *Giganti della montagna* di Pirandello con Leo nei panni di Ilse: *en travesti* Antonio nel primo spettacolo e Leo nel secondo a condividere il gioco teatrale del travestimento in senso antinaturalistico, per il piacere di cercare sempre e insieme. Eduardo chiama in causa Toni Servillo per un'altra testimonianza sul valore dell'amicizia: Servillo regalò a Leo il permesso – avuto da Luca De Filippo – di mettere in scena *Natale in casa Cupiello*, che era stato negato da Eduardo.

Nel primo numero de «I quaderni di Santarcangelo»¹² De Berardinis ricorda Neiwiller. Il testo parte dal piano personale per dire quanto l'amicizia sia importante per chi fa teatro e come si compenetri nella pratica artistica e si materializzi in abitudini che diventano piccoli riti necessari come il saluto nei camerini alla fine dello spettacolo per dirsi velocemente come è andata. «Sento molto la sua mancanza», confessa Leo, e poi passa al piano generale: la grandezza non compresa del teatro di Neiwiller, l'invito a considerare insieme l'attore e l'autore, il prezzo da lui pagato per la sua distanza dal mercato.

Gli dedica un "luogo" nel Festival, alle Grotte, e ne affida l'ideazione e la cura a Loredana Putignani, la compagna di Antonio, l'artista che ha vestito Concetta, Ilse e altri personaggi del suo teatro e ha incarnato la statua del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart. L'installazione è intitolata *K-M-B 1948 / K-M-B 1993*, dove all'evidenza delle date che delimitano la vita terrena di Neiwiller si accompagnano lettere misteriose ispirate dal teatro molto amato di Tadeusz Kantor. Si tratta di un percorso a quei tempi "impensabile", come racconta la stessa artista:

Una grotta tracciata dal passaggio di Fellini e Tonino Guerra, in cui avevo realizzato un percorso individuale per ogni singolo fruitore. Si attraversavano diversi ambienti costituiti da diversi milioni di tazze che avevo dipinto nel blu su labili foglietti di carta indiani. Vivevano di riflesso di luce contrapposta a un luogo abitato da milioni di piatti di latta, resti di pasti frugali. La quotidianità, ripetuta a diversi stati, creava un campo¹³.

Per i visitatori, e furono molti, fu un modo di salutare Antonio, di tributarli un omaggio pubblico e intimamente commosso. Ci furono altri due saluti pubblici. Il primo si svolse a Napoli nel 1998, alla Galleria dei Vergini di Peppe Morra: l'installazione santarcangioloese fu riperformata con marinai di Procida.

¹² Il quaderno, pubblicato da Santarcangelo dei teatri e Maggioli, è reperibile presso l'Archivio Santarcangelo dei teatri e presso l'Archivio Leo de Berardinis (vedi nota 5).

¹³ Da un appunto inedito di Loredana Putignani, che ringrazio.



Fig. 2. K-M-B 1948 / K-M-B 1993, Renato Nicolini e Loredana Putignani (Clemente Florio, Archivio Fondazione Morra).

Nella fotografia possiamo vedere Loredana Putignani insieme a Renato Nicolini (1942-2012), l'assessore alla Cultura del Comune di Roma che ha inventato le Estati Romane e si è fatto attore nella fase dell'“improvvisazione totale”, quando Perla stava per lasciare le scene: in *Totò in Wagon Lit* (al Beat 72 nell'estate 1981) e in *William Shakespeare e il Conte di Southampton in ruoli invertiti* (al Teatro Tenda Spazio Zero, nel maggio 1982), dove Leo è il politico mentre a fare l'artista è l'assessore che lo incoronerà in Campidoglio come “the King”. Altri tempi davvero, quando la politica non era spettacolo in senso deteriore e il teatro lanciava sfide.

Il saluto finale avvenne a Bologna al San Leonardo con la proiezione di *L'altro sguardo*, opera testamento del suo “teatro clandestino”: tutti in piedi a fissare il soffitto di quella ex chiesa dove si proiettava il film. Ricordo una sola esperienza spettatoriale altrettanto forte e coinvolgente fisicamente, oltre che emotivamente. Si tratta di uno degli spettacoli che hanno segnato il Novecento, *Il principe costante* di Jerzy Grotowski visto al Festival di Spoleto del 1967: il

mio corpo appoggiato su una ringhiera e proiettato in basso dove su una pedana si offriva il corpo di Ryszard Cieślak, un corpo a corpo fra spettatore e attore. Qui il viso si sollevava a lungo per attivare uno “sguardo altro” ed entrare così in relazione intima con “l'altro sguardo” dell'attore: l'attore che si fa poesia, è poesia col corpo e con la voce, oltre lo spettacolo, oltre il testo. Grande Leo, che immaginò quella proiezione.

Gli artisti, gli spettacoli

Rivedendo il programma di Santarcangelo '94 si ha l'idea di un organismo compatto, attraente, equilibrato: ogni scelta è di Leo pur se discussa e condivisa, corrisponde a un attestato di stima o a un interessamento o a una fratellanza con questo o quell'artista. A dirigere è una personalità forte che dichiara la propria autorialità ma opera pensando al Teatro, al grande spettacolo che sta creando in forma di festival per un pubblico non di soli estimatori.

L'inaugurazione in piazza Ganganelli è affidata al quartetto vocale di Giovanna Marini: musica e teatro, arte e tematiche sociali, qualità ed efficacia comunicativa, popolare e ricerca si incontrano senza sforzo apparente, grazie a quattro donne in scena. Allora non colsi l'apertura di Leo a questo livello, se non per l'accoglienza che riservò alla mia proposta di una Casa delle attrici quale luogo di incontro (cosa niente affatto scontata in anni in cui molto teatro di ricerca guardava al femminismo con ironia se non con fastidio): quel Festival era pieno di artiste con ruoli di primo piano. Oltre alle attrici del Teatro di Leo c'erano Marina Confalone, Susanna Costaglione, Lisa Ferlazzo Natoli, Teresa Ludovico... C'erano Judith Malina e Lorenza Zambon in *Maudie e Jane*, tratto da un romanzo femminista di Doris Lessing: Judith quasi settantenne mostrava il suo corpo nudo sfidando tabù secolari mai superati.

Al centro del suo primo Festival Leo pose alcuni temi che mostravano il rapporto necessario fra la grande tradizione e il Nuovo: anzitutto Shakespeare. Ruggero Cappuccio con Ciro Damiano e Claudio Di Palma lavorarono sui sonetti in *Shakespeare re di Napoli*. In un unico appuntamento alla Collegiata si susseguirono Fulvio Janneo e Anna Amadori in *Within Amleto*, Marco Manchisi e Vincenza Modica in *Amlodbi* e Teatrino clandestino in *Resuscitato Amleto Parla*. Alfonso Santagata presentò *Terra sventrata*, prima tappa di una “partitura libera e itinerante”, dove Shakespeare parlava attraverso i becchini dell'*Amleto* (l'immagine di quelle figure che nella notte scavavano tombe, col pensiero ai grandi personaggi teatrali che non muoiono mai, è una di quelle che si sono incise nella mia memoria di spettatrice). E ancora lo *Studio per il Riccardo III* di Claudio Morganti, inizio di un lavoro di sei anni su quel personaggio, per ap-

profondimenti e varianti; e Marco Baliani, che incantò raccontando il suo *Lear*, fino a *Mal-d'Hamlé* di Enzo Moscato, che indagava i segreti del testo privilegiando «una traccia puramente metaforica/fonematica». Così Leo mise insieme il grande drammaturgo-attore inglese con la cultura teatrale napoletana, attraverso la presenza di Moscato «essenziale, come lo erano quelle di pochi altri»:

E pensai a te come corpo in cui si incarnano quelle tensioni prima del silenzio, quelle tensioni che sono qui e ora, ma che ci fanno vagamente desiderare il prima e l'oltre, corpo come nostalgia del principio amletico, corpo come depositario dell'uomo e della tragedia del suo linguaggio, corpo come *Mal-d'Hamlé*, che mi piace decifrare come mal d'Africa, malinconia dolce e terribile, quell'Africa che cercava anche Rimbaud¹⁴.

Il viaggio dentro Shakespeare, che Leo paragona a quello che si compie nella *Divina Commedia*, non poteva che culminare in Amleto. Scorrendo le carte dell'Archivio Leo de Berardinis, si ha l'impressione che questo personaggio non lo abbia mai abbandonato, che sia diventato una sorta di alter ego dell'attore in sé, dell'attore che cerca l'uomo: anche oltre *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* con Perla Peragallo, presentato al Convegno di Ivrea Per un Nuovo teatro nel 1967, anche oltre l'*Amleto* integrale del 1983 che inaugurò la sua terza vita bolognese¹⁵. Amleto fu il «fondamento semplice e modulabile», a partire dal quale «analizzare e trascendere quella multiforme e complessa realtà che, per comodo, chiamiamo teatro di ricerca»¹⁶. L'Amleto di un grande interprete della tradizione, Laurence Olivier, è l'immagine simbolo del Festival per tre edizioni. A occuparsi di questo aspetto è Patrizio Esposito, che lavora in stretto rapporto con Leo: per i manifesti scelgono tre fotogrammi del film. Rivedendoli in sequenza, anni dopo, Esposito ne percepisce la connessione. Amleto è piccolo, di spalle, avvolto dalla nebbia dominante (1994), un'immagine che torna nei quaderni e nei programmi e in vari gadget, poi è visto di profilo mentre sale le scale che lo portano verso la luce (1995), infine è in primo piano, semicoperto dall'impugnatura della spada protesa in avanti, ci guarda (1996)¹⁷.

Insieme a Esposito ci sono altri napoletani a supportare Leo: Mario Martone incaricato di produrre un video; Cesare Accetta, Oreste Zevola e lo stesso Esposito

¹⁴ L. de Berardinis, *Lamed* [1999], in Meldolesi, Mariani e Malfitano, *La terza vita di Leo* cit., pp. 261-263.

¹⁵ A Bologna Leo era stato chiamato da Nuova Scena per rigenerare *The connection* di Jack Gelber, ma subito dopo la sua scelta autonoma andò ad Amleto, *Lear*, *La Tempesta*.

¹⁶ de Berardinis, *Lamed* cit.

¹⁷ Cfr. P. Esposito, *Guardando immagini con Leo*, in Meldolesi, Mariani e Malfitano, *La terza vita di Leo* cit., pp. 354-357.

sito impegnati a disegnare e fotografare gli spettacoli e le attività; Sergio Marra quale addetto stampa. Per Leo, nato a Gioi (Salerno), cresciuto a Foggia, vissuto poi a Roma, il teatro napoletano è un riferimento fondamentale: unisce l'alto e il basso, il comico e il tragico, il naturale e il teatrale al livello massimo¹⁸. Ma Leo guarda con grande interesse anche alla realtà emiliano-romagnola, che in questa prima edizione è rappresentata da *Ossicine* della Valdoca, lo spettacolo più bello dell'anno secondo Franco Cordelli; da *I poveri disturbano* del Teatro Ridotto, gruppo bolognese di Terzo teatro; e da *Zitti tutti!*, un concentrato di abilità regionali: testo in dialetto di Raffaello Baldini, regia di Marco Martinelli, in scena Ivano Marescotti (1946-2023).

Altro tema guida la Commedia dell'arte. Tag presenta un progetto di riallestimento di *Il falso magnifico* (1983-84), ispirato al *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala mentre Otello Sarzi propone i suoi burattini, rinnovatisi a contatto di nuovi stimoli, fra cui la Commedia dell'arte appunto. Il richiamo alla vitalità e all'imprescindibilità del "sapere antico" per creare il Nuovo si accompagna all'insistenza sulla necessità di commistioni del teatro con la musica e la danza, in sintonia con il Butoh e con le espressioni musicali più varie. Ma c'è qualcuno nel Nuovo teatro che neghi la necessità di mettere in relazione le arti e le generazioni, di ricercare il nuovo e di andare oltre i confini nazionali? Leo è attento a non cadere nella genericità e a non scardinare la gerarchia dei problemi, condanna l'uso strumentale o di superficie o meramente astratto che si fa dei richiami internazionali, delle novità tecnologiche, della parola "giovane". La riunificazione delle arti sceniche è uno dei fili conduttori della sua azione teatrale da sempre, comprende anche il cinema sin dagli esordi con Perla Peragallo. La vecchia divisione in generi è culturalmente immotivata ma per lui non si tratta solo di accostare e aggiungere, in ogni ambito bisogna condurre la propria ricerca fino al punto in cui i confini disciplinari consuetudina-



Fig. 3. Laurence Olivier, *Hamlet*, immagine grafica per Santarcangelo 1994 di Patrizio Esposito (AST | Archivio Santarcangelo dei Teatri).

¹⁸ Oltre agli artisti già citati ci fu Gino Curcione, con *Nummere*, ispirato al rito-gioco della tombola, proposto in piazza Ganganelli.

ri saltano, bisogna privilegiare i progetti. Il teatro non è «un luogo d'incrocio tra le arti, ma una linfa che si rende visibile nelle diverse arti»¹⁹.

Il Festival prevede anche numerosi concerti e proiezioni di film importanti dal punto di vista teatrale, dagli Shakespeare di Laurence Olivier e Orson Welles, a *Cenere* con Eleonora Duse e *Assunta Spina* con Francesca Bertini. L'attenzione alla cultura teatrale oltre che agli aspetti evenemenziali si traduce nel ruolo centrale dei laboratori – uno tenuto da Marcello Sambati e uno da Giorgio Barberio Corsetti – che diventerà ancora più marcato nelle edizioni successive. Ci sono inoltre incontri come quelli curati da Gianni Manzella e Claudio Meldolesi su Brecht e Duse, presentazioni di libri, poeti che leggono le loro poesie, mostre. Oltre all'istallazione dedicata a Neiwiller ce n'è una sugli oggetti di scena quale occasione per riflettere sui rapporti tra teatro e scultura (*Ecce homo*).

Ho già accennato all'apertura di Leo nell'accogliere la mia proposta della Casa delle attrici, ispirata a un'iniziativa di Eleonora Duse a ridosso della Prima guerra mondiale: una biblioteca e un centro culturale rivolto alle giovani attrici²⁰. Il primo anno ho promosso un incontro delle associazioni di donne di teatro sorte sull'onda dei movimenti femministi: dal Linguaggio della Dea del Teatro delle Albe a Divina di Teatro Settimo. Negli anni successivi incontri tematici: sul travestimento, con un confronto tra Leo, per la sua Ilse nei *Giganti della montagna*, e Franca Nuti, una delle interpreti *en travesti* di *Ignorabimus* di Luca Ronconi (1995); su Tina Pica e la comicità femminile (1996); su Titina De Filippo (1997)²¹.

Leo cura anche la documentazione e la memoria: non solo commissiona il video a Martone e pensa a un libro di foto e immagini curato da Accetta, Esposito e Zevola (*Lunaria*), vuole creare un archivio del Festival. Oltre a promuovere una precorritrice informazione quotidiana su stampa ricca di spunti e aperta al dibattito, crea uno strumento di riflessione teorica, che inserisce gli aspetti evenemenziali del Festival nel flusso della cultura del teatro. Il primo dei «Quaderni di Santarcangelo», una ventina di pagine con la cura di Gianni Manzella, propone in apertura una sua intervista a Leo, intitolata *Ventiquattro e Trentaquattro*:

¹⁹ Sono parole di Claudio Meldolesi citate nell'articolo non firmato *Si devono riunificare le arti sceniche*, nel «Quaderno del Festival» n. 6 del 13 luglio 1996.

²⁰ Eleonora Duse affittò una villa sulla Nomentana a Roma, vi portò la sua ricca biblioteca e la mise a disposizione con lo slogan «Un libro, un fiore». Voleva offrire alle attrici giovani occasioni di nutrimento e di incontro. Molte furono le critiche: chi la accusò di paternalismo, chi di disinteressarsi del problema più urgente della vecchiaia in povertà dei teatranti. Inaugurata il 28 maggio 1914 la Libreria delle attrici chiuse i battenti ufficialmente il 21 gennaio 1915.

²¹ L'iniziativa proseguì anche dopo Leo per due anni: nel 1998 con «La poesia e il teatro» e nel 1999 con «Ancora Antigone. Doni di pace».

rispettivamente il numero dell'edizione del Festival in corso e l'età del Nuovo teatro segnata a partire dal 1960, di cui Leo sottolinea tre punti focali²². Primo: si tratta di una rottura che in nessun teatro europeo è stata così forte, anzi di una seconda rottura rispetto a quella operata da Eleonora Duse nel primo Novecento; Leo vede tutto il secolo dal punto di vista dell'attore impegnato nella "riconquista di un ruolo", anche "la regia è nata dagli attori". Secondo: l'esperienza del teatro di gruppo, che raggiunge l'apice negli anni Settanta. Terzo: il laboratorio come diverso modo di fare teatro. Protagonista di Santarcangelo 1994 è dunque l'Attore autore, cioè l'attore che «si riappropria della sua responsabilità scenica, della sua dignità»²³.

Il discorso trova una puntualizzazione nell'intervento successivo di Claudio Meldolesi, *L'attore artista*, «la più significativa specificità italiana», avviata da Eleonora Duse e continuata da artisti d'eccezione come Leo:

Siamo ben oltre la vecchia antinomia stabilita dal regista con l'attore di tradizione. L'attore artista italiano, che fa drammaturgia, forma nuovi attori, scopre spazi teatrali inopinati e crea altro pubblico, senza mai perdere di vista il suo carico di complessità sociale e culturale, è al centro del nostro sistema teatrale, anche quando agisce nell'emarginazione²⁴.

Segue un intervento di Sylvano Bussotti su *La musica: uso, abuso*. Poche righe per lamentare gli abusi appunto, l'estraneità della Musica nel proliferare delle musiche, e il desiderio di «parlarla la musica», «tentando di restituire alla scena il respiro». E poi Oliviero Ponte di Pino – *Il deserto e il vuoto. Teatro e società* –; una Conversazione di Stefania Chinzari con Agostino Lombardo su *Tradurre Shakespeare*; *La Casa delle attrici* di chi scrive; *L'altro sguardo di Antonio Neuwiler* di Leo; infine un documento firmato da Asti Teatro, Festival di Santarcangelo, Festival di Polverigi, Volterra Teatro, Toscana delle Culture *Per una nuova idea di teatro pubblico. Proposta di riflessione per la rinascita di un teatro d'arte*.

Bilanci

Il consuntivo che Leo fa della prima edizione è positivo. Tutti i presupposti sono stati in larga misura realizzati: la trasmissione del sapere teatrale fra le diverse generazioni; il Laboratorio con la maiuscola come pratica della scrittura sceni-

²² Cfr. *Ventiquattro e Trentaquattro. Conversazione di Gianni Manzella con Leo de Berardinis*, in «I quaderni di Santarcangelo», n. 1, 1994, pp. 6-8.

²³ Ivi, p. 8.

²⁴ C. Meldolesi, *L'attore artista*, in ivi, pp. 9-10.

ca e suo modo produttivo; l'indagine all'interno di un tessuto culturale ampio, ma emarginato, che ha le sue radici negli anni Sessanta; l'interazione fra questo tessuto e la Tradizione (anch'essa con la maiuscola); l'individuazione di una possibile politica culturale.

L'edizione successiva, nel 1995, mira a far «diventare annuale, normale e non straordinaria, la relazione che si stabilisce fra i diversi partecipanti all'evento scenico quando quest'ultimo è impostato come processo, come evento appunto, e non soltanto come prodotto da vendere», rapportandosi «con la comunità anche prima e dopo» e considerando lo spettatore «come parte integrante, come altro attore». Leo non pensa a una partecipazione banale in cui lo spettatore “dice la sua” o “fa l'attore”, pensa a una correlazione stretta per cui lo spettatore «si specchia nell'attore e viceversa, ognuno a suo modo», perché «c'è la vocazione dell'attore e quella dello spettatore, ed entrambe hanno bisogno di disciplina e di libertà, perché avvenga teatro»²⁵. Il teatro è qui e ora sia per l'attore che per lo spettatore, non è un'arte per i posteri.

Questo a livello teorico e programmatico, a livello pratico Leo pensa ad alcune azioni concrete: creare familiarità con gli artisti grazie alla loro permanenza prima e dopo gli spettacoli, far conoscere momenti del loro lavoro, realizzare seminari aperti e infittire i rapporti con le realtà organizzate del territorio. L'obiettivo non è semplicemente di portare pubblico in teatro ma di fare teatro insieme: non si tratta di teatro partecipativo come lo intendiamo oggi anche se interviene il ricordo dell'esperienza fatta a Marigliano, quando Leo e Perla lasciarono la capitale per la periferia alla ricerca di rigenerazione artistica e personale. Nel napoletano potevano trovare attori non professionisti ma portatori di cultura teatrale²⁶. D'altro canto, il problema del pubblico dovette restare aperto, come risulta da una lettera di Pier Silverio Pozzi, presidente dell'Associazione Santarcangelo dei teatri del 2 aprile 1996. Con grande cautela Pozzi espone a Leo una preoccupazione e auspica l'avvio di una nuova fase, pur ribadendo la necessità prioritaria di preservare la qualità manifestata fino ad allora:

Da teatro-festa che ha visto per anni il quasi totale coinvolgimento della popolazione residente e non, si è passati ad una struttura che forse troppo si è preoccupata di costituirsi come occasione di crescita e di verifica (non vuole essere una critica la mia)

²⁵ Per queste citazioni e quelle immediatamente precedenti si veda L. de Berardinis, *La passata edizione del Festival Santarcangelo dei Teatri, la ventiquattresima, e la prima da me diretta*, Archivio Leo de Berardinis, segnatura 1.4.1.1, https://media.regesta.com/dm_0/IBC/IBCAS00303/pdf/IT-ER-IBC-AS00303-0000052/IT-ER-IBC-AS00303-0000052.pdf (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

²⁶ Cfr. A. Vassalli, *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus, Corazzano 2018; L. Mariani, *Leo de Berardinis: «Attore si nasce ma si diventa»*, in «Quaderni di Teatro Carcere», 2019-2020, 7-8 («Dossier Il Nuovo attore», a cura di Cristina Valenti).

per tanti gruppi teatrali. Si tratta di porre in essere una linea editoriale globale che faccia recuperare il più ampio coinvolgimento possibile di pubblico²⁷.

D'altro canto, il bilancio resta positivo per Leo anche quando decide di lasciare la direzione artistica. Il Festival ha mostrato una vitalità del teatro d'arte e di ricerca che non ha pari in Europa insieme alla necessità della presenza dei suoi artisti per realizzare una seria riforma del teatro pubblico nazionale: artisti che non barattano la vocazione con il facile consenso e con il consumo, depositari autentici della tradizione italiana declinata in più stili e in più pratiche, capaci di creare rapporti fecondi fra generazioni, linguaggi, paesi dando priorità assoluta ai progetti. Leo rivendica anche il lavoro fatto per creare un pubblico numeroso e competente, per esempio attraverso un'idea nuova dell'opera in musica. Ha anche idee chiare su come andare avanti nel successivo triennio per portare avanti la sfida più grande del Novecento a suo parere: quella fra il teatro come rappresentazione e l'evento in cui si concentra la potenza eversiva e conoscitiva dell'arte scenica quale bene comune e occasione di conoscenza per la cittadinanza²⁸. Rilancia anche l'idea di laboratorio come "ensemble" permanente di lavoro guidato da grandi maestri della scena nazionale e internazionale, insieme al bisogno di fare inchiesta e di organizzare memoria.

L'acuirsi delle ragioni artistiche e dell'insofferenza di Leo per gli ostacoli crescenti frapposti dalle istituzioni (oltre a contraddizioni interne come quella con l'associazione Artò sui laboratori) portano al rafforzamento della natura artistico-politica del Festival. Così alla fine della terza edizione, nel 1996, l'altra faccia diventa l'Assemblea permanente che mette al centro il tema della riunificazione delle arti mentre l'intera programmazione sembra chiudere il cerchio. Anche se la convenzione è stata rinnovata per un intero triennio, dal 1997 al 1999, Leo fa solo il primo anno e lo dedica a Maria Cristina Garattoni, Presidente del Consorzio Festival Internazionale del Teatro in Piazza, morta l'anno prima a quarantatré anni. Lascia la direzione a Silvio Castiglioni, già vicedirettore al suo fianco, che coinvolge Massimo Marino, altro suo collaboratore storico.

Ci sono avvenimenti contingenti che riguardano sia il Festival che le difficoltà del Teatro di Leo a Bologna, sia il Nuovo teatro con l'emergere di una terza generazione di artisti sia le riduzioni dei finanziamenti ma la spiegazione dell'abbandono ha motivazioni più profonde che testimoniano la crisi della sua

²⁷ La lettera è conservata nell'Archivio Leo de Berardinis, segnatura 1.4.1.1, https://media.regesta.com/dm_0/IBC/IBCAS00303/pdf/IT-ER-IBC-AS00303-0000052/IT-ER-IBC-AS00303-0000052.pdf (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

²⁸ L. de Berardinis, *Bilancio 97. Prospettive del teatro di fine secolo*, Archivio Leo De Berardinis, segnatura 1.4.1.1, https://media.regesta.com/dm_0/IBC/IBCAS00303/pdf/IT-ER-IBC-AS00303-0000052/IT-ER-IBC-AS00303-0000052.pdf (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

terza vita e prefigurano l'avvio di una fase nuova, fuori dall'Emilia Romagna. Leo intitola l'edizione del 1997 *Novecento e mille*, come lo spettacolo del 1988: qui, una nottata abitata da fantasmi e dallo spettro della vecchiaia si dilata «fino a diventare simbolo di questo secolo e poi della vita», in uno «spettacolo clamorosamente più grande dei contenitori critici cui siamo abituati»²⁹. L'introduzione del programma di Santarcangelo '97 inizia con una affermazione perentoria: «Bisogna azzerare tutto»:

La critica è da azzerare totalmente; l'arte attorica, perché venga salvata, è da azzerare totalmente; la drammaturgia è da azzerare totalmente; il concetto di spettatore è da azzerare totalmente. È necessario fare il deserto, e dal deserto può venire qualsiasi cosa, se c'è qualcuno che lo annaffia... Può anche venire il miraggio, così come ci hanno abituati, o può avvenire la morte, in mancanza d'altro.

Ma questo deserto rappresenta la condizione ideale per ripartire da capo, in modo molto più disincantato. Non vuol dire non avere più quella stessa propulsione attiva nella società, significa non aspettarsi automaticamente qualcosa: un pensiero non meccanicistico ma dinamico.

Sarà comunque questo il mio comportamento da oggi in poi: nel mio teatro, nel mio modo di stare in scena.

Bisogna fare teatro senza aspettarsi il consenso, né andando gratuitamente *contro*.

[...] L'arte attorica va salvaguardata dalle confusioni che ne stanno demolendo le basi, altrimenti fra dieci o vent'anni non esisterà più³⁰.

Il testo merita di essere riletto tutto, è il più eloquente per prepararsi al silenzio e all'immobilità del coma in cui visse Leo dopo la fatale operazione del 2001 fino alla morte nel 2008: viatico necessario per capire quello che è successo poi nel teatro e nella società, fino al nostro presente ancor più problematico e inquietante.

²⁹ La prima citazione è di Francesca Mazza, la seconda di Claudio Meldolesi, in *Dedicato a NOVECENTO E MILLE. Testo e testimonianze*, Teatro di Leo, Bologna 1992, pp. 55 e 85.

³⁰ Il brano è tratto da *Dialogo all'ombra del Lingam*, intervista di Antonio Cipriani a Leo de Berardinis. Per la prima stesura completa dell'intervista, rilasciata a Bologna il 14 maggio 1997, vedi A. Cipriani, *La bellezza, la memoria e la distanza*, Archivio Leo de Berardinis, segnatura 1.4.1.9, https://media.regesta.com/dm_0/IBC/IBCAS00303/pdf/IT-ER-IBC-AS00303-0000341/IT-ER-IBC-AS00303-0000341.pdf (ultimo accesso 31 ottobre 2025).

Cecilia Carponi*

Biennale Teatro senza spettacoli: la direzione artistica di Carmelo Bene

Tra i numerosi capitoli della parabola di Carmelo Bene, la sua breve e controversa esperienza come direttore artistico del settore Teatro della Biennale di Venezia (1988-1990) rimane, ancora oggi, uno dei meno approfonditi dagli studi critici¹. A differenza dei suoi lavori teatrali e cinematografici, delle performance radiofoniche e televisive, della riflessione teorica ed estetico-filosofica, delle pagine narrative e delle composizioni poetiche, l'episodio veneziano viene spesso citato marginalmente, quando non ridotto a curiosità biografica. Eppure, si tratta di un tassello decisivo, che merita di essere riletto tanto per la traiettoria artistica individuale di Bene quanto per la storia dei festival teatrali e delle istituzioni culturali italiane nel secondo Novecento, oggetto di progetti di ricerca e approfondimenti sempre più numerosi (e questo volume ne è la dimostrazione)².

Come vedremo, la sua direzione si configura da subito come un'esperienza "scandalosa": nessuno spettacolo prodotto o programmato, i laboratori e semi-

* Università di Verona.

¹ Tra i numerosi studi consacrati a Bene, mi limito a segnalare quelli dedicati in maniera precipua alla sua peripezia teatrale: P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* [1997], ed. aggiornata e ampliata, Bompiani, Milano 2007; A. Petrini, *"Amleto" da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Edizioni ETS, Pisa 2004; P. Giacchè, *Nota Bene*, Kurumuny, Martignano 2022; S. Gussoni, «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene*, FrancoAngeli, Milano 2024. È opportuno menzionare anche i libri-intervista U. Artioli e C. Bene, *Un dio assente: monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, e N. Savarese, *Bene in cucina: Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, Edizioni di Pagina, Bari 2019. Tra i volumi che raccolgono testimonianze e contributi di ex collaboratori di Bene, occorre ricordare almeno: G. Costa (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Editoria & Spettacolo, Roma 2003; S. Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2015; R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Kurumuny, Martignano 2019. Per uno stato degli studi aggiornato rimando a C.A. Petruzzì, *Carmelo Bene: un recupero della memoria scritta e orale*, tesi di dottorato, University of Reading, marzo 2024.

² Questo articolo è output del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals* – Estella, NextGenerationEU – MSCA. CUP B37G22000840006.

nari del 1989 sono interdetti a spettatori e critici, le risorse economiche della Biennale vengono impiegate in un lavoro dichiaratamente “a porte chiuse” e i soli esiti corrispondono a due volumi e a una documentazione audiovisiva frammentaria. Tra polemiche, incomprensioni, tagli di budget e vicende giudiziarie, Bene si dimette anticipatamente. Se ne alimenta uno scandalo, dunque, non soltanto mediatico, ma innanzitutto istituzionale: la macchina della Biennale, abituata a programmazioni destinate a un pubblico e a rendicontazioni connesse all’attività di spettacolo, si trova a ospitare un progetto radicalmente refrattario a qualsiasi logica legata alla relazione tra scena e platea.

Questo saggio intende ricostruire le tappe principali di quella direzione, analizzando le implicazioni e le molteplici problematiche sollevate in un contesto politico e socioculturale complesso come quello dell’ente veneziano. L’obiettivo non è limitarsi alla cronaca, ma mostrare come la progettualità quadriennale di Bene abbia reso evidenti le incongruenze del sistema, e in particolar modo un comparto istituzionale che necessitava ormai di un radicale ripensamento. L’ipotesi qui presentata è che l’esperienza di Bene, pur nella sua contraddittorietà, non sia un corpo estraneo e anomalo, ma piuttosto la deflagrazione di una tendenza più che decennale. Se, dalla fine degli anni Sessanta, la Biennale era tra i festival che avevano progressivamente integrato nei propri programmi la “ricerca”, oltre alla dimensione processuale e laboratoriale, Bene radicalizza tale tendenza fino alle estreme conseguenze. Si tratta di una vera e propria soglia critica, in cui a implodere non è solo l’edizione specifica, ma il dispositivo festivaliero in quanto tale.

Una medicina estrema

È tra la fine di gennaio e l’inizio di febbraio del 1988 che il socialista Paolo Portoghesi, presidente della Biennale di Venezia dal 1983 al 1992³, annuncia la nomina di Carmelo Bene come direttore artistico del settore Teatro, eletto all’unanimità dal Consiglio direttivo del festival⁴. Nell’autobiografia redatta insieme a Giancarlo Dotto, Bene afferma di aver accettato la direzione solo per via della nomina unanime⁵, in barba al sempre proclamato «rifiuto della velleità del farsi

³ La collaborazione di Portoghesi con l’ente era iniziata nel 1979, quando aveva inaugurato come primo direttore artistico il settore Architettura della Biennale.

⁴ Il contratto d’opera a termine, conservato a Venezia Mestre presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, d’ora in avanti ASAC, viene ufficialmente siglato solo il 25 giugno del 1988 (cfr. Fondo storico, serie Teatro, busta 127), ma la notizia è diffusa già all’inizio dell’anno, durante le repliche al Teatro Quirino di Roma di *Hommelette for Hamlet*, debuttato al Teatro Piccinni di Bari il 10 novembre 1987.

⁵ Cfr. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 364.

istituzione e poteres»⁶. Sulla carta, l'incarico avrebbe dovuto avere durata quadriennale e coprire dunque due bienni: 1988-1989 e 1990-1991. La scelta appare fin da subito sorprendente, soprattutto se si considerano i precedenti rapporti dell'artista con l'ente. Più volte, infatti, egli aveva provato a partecipare con propri spettacoli alle rassegne teatrali in Laguna, ma invano. Si hanno notizie di almeno tre candidature declinate:

1. La prima risale al 1964, quando Bene invia il materiale relativo allo spettacolo *Manon*. La candidatura è accompagnata dal sostegno dell'attrice Elsa De Giorgi, di Alberto Arbasino e di Ennio Flaiano, che in caso di ammissione al Festival avrebbe contribuito alla «prima revisione del testo»⁷. Ma proprio a causa dello stato ancora embrionale della drammaturgia, la candidatura viene respinta⁸;

2. L'anno seguente, *Pinocchio* di Bene è, insieme a *Brigitte Bardot* di Roberto Lerici, uno degli spettacoli proposti dalla Compagnia Teatro 64. I numerosi materiali inviati nel maggio 1965, tuttavia, non sembrano suscitare alcun interesse nella direzione artistica⁹, che include nel programma di quell'anno altri esiti sperimentali, come *Frankenstein* del Living Theatre e *Zip* di Carlo Quartucci e Giuliano Scabia;

3. Un decennio dopo, per tramite di Paolo Radaelli, collaboratore dell'allora direttore artistico Luca Ronconi, Bene torna a candidare un suo spettacolo, probabilmente *Amleto*; la risposta epistolare che riceve testimonia l'interesse di Ronconi per una futura possibile collaborazione con l'artista pugliese, ma nel programma della storica Biennale Teatro 1975, fortemente connotata dal titolo "Laboratorio internazionale", non c'è spazio¹⁰.

⁶ Ricorro a una definizione antecedente all'esperienza veneziana, utilizzata da G. Fofi, *ad vocem* «Carmelo Bene», in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 174-175, citazione a p. 175.

⁷ Cfr. la presentazione di Bene allegata al "copione-base" di *Manon*, in un fascicolo dattiloscritto e rilegato, custodito all'ASAC, Biblioteca, T W 194. Questi documenti sono inoltre pubblicati in Gussoni, «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* cit., pp. 272-276.

⁸ È Wladimiro Dorigo, allora direttore del settore Prosa, a escludere lo spettacolo dal programma di quell'anno. La lettera di Dorigo a Bene del 21 aprile 1964 è integralmente pubblicata in D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 88, n. 170. Insieme all'originale, conservato all'ASAC (cfr. Fondo storico, serie Teatro, busta 25), è presente un documento che attesta l'identità del detrattore dell'iniziativa, per non dire del suo artista creatore: si tratta di Raul Radice, che era direttore dell'Accademia nazionale d'arte drammatica ai tempi in cui Bene, come è noto, aveva abbandonato bruscamente il percorso di formazione. È Radice, infatti, a criticare il plico ricevuto riguardante *Manon*: «non si tratta di un copione, ma di una traccia affrettata e sommaria».

⁹ All'ASAC, nel faldone relativo (cfr. Fondo storico, serie Teatro, busta 25), non c'è traccia di riscontri, giudizi o valutazioni.

¹⁰ La lettera di Radaelli a Bene del 3 aprile 1975 è conservata sempre all'ASAC (Fondo sto-

Di fatto, la partecipazione di Bene al Festival veneziano antecedente all'incarico del 1988 avviene grazie al settore Cinema, che vent'anni prima aveva inserito nel programma della 33° Mostra internazionale d'arte cinematografica il lungometraggio *Nostra Signora dei Turchi* (1968), dove peraltro si era aggiudicato – *ex aequo* con *Le Socrate* di Robert Lapoujade – il premio speciale della giuria¹¹.

La decisione di Portoghesi appare ancor meno conciliabile con la tradizione dell'ente, ovviamente, se si considera la postura anticonformista da sempre adottata da Bene. Infatti, la forte avversione dichiarata nei confronti dell'establishment fatica a conciliarsi con le esigenze “di rappresentanza” di un'istituzione che per vocazione storica era una macchina non solo organizzativa e culturale, ma anche diplomatica e politica. La ricezione della critica lo dimostra; come caso esemplare, basti citare *Dirige Carmelo, va in scena il nulla*, con cui Corrado Augias titola la sua intervista al presidente dell'ente, che definisce la nomina come una «medicina estrema» contro i teatri vuoti e gli spettacoli deserti¹².

Come prevedibile, il programma annunciato da Bene segna un netto distacco dalle linee precedenti, sin dalla primissima presentazione, prodotta nell'aprile del 1988:

Intendo realizzare due Biennali che costituiscano un vero e proprio evento per l'immagine di Venezia nel mondo. Perché questo avvenga occorre restituire la Biennale agli artisti: una fucina di scambi estetici e ricerca produttiva.

Si attrezzeranno per l'occasione almeno sei o sette spazi adibiti agli allestimenti dove ogni singolo artefice potrà operare. Ogni lavoro, individuale e di gruppo, sarà televisivamente documentato e seguito da studiosi del linguaggio cui sarà affidata la cura saggiistica di un diario (una complessa e seria necessità editoriale)¹³.

Si evincono anche da queste dichiarazioni preliminari gli intenti programmatici del neodirettore: utilizza i termini “evento”, “allestimenti”, “lavoro”, ma mai “spettacolo”. Parla di “restituire la Biennale agli artisti”, al fine di favorire gli

rico, serie Teatro, busta 76). Il fascicolo intitolato “Carmelo Bene, 1975” contiene solo una copia dattiloscritta della lettera; non sono presenti ulteriori informazioni relative alla proposta di Bene per quell'edizione della Biennale Teatro. L'ipotesi più verosimile da un punto di vista cronologico è che si tratti, come detto, dell'*Amleto*. Cfr. anche Gussoni, «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* cit., p. 63, n. 23.

¹¹ La prima partecipazione di Bene alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia avviene nel 1967, con il film *Edipo Re* di Pasolini. Nel 1969 vi torna con *Umano non umano* di Schifano, nel 1970 con *Don Giovanni* e nel 1972 con *Salomè*, entrambi diretti dallo stesso Bene.

¹² C. Augias, *Dirige Carmelo, va in scena il nulla*, in «la Repubblica», 3 giugno 1989, p. 9.

¹³ C. Bene, *Progetto quadriennale*, aprile 1988, ASAC, fasc. *Bene, Carmelo*, T1, inv. 239, allegato n. 1, 3 pp. fotocopiate. Per la versione integrale del documento, cfr. Gussoni, «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* cit., pp. 298-300.

“scambi estetici” e la “ricerca produttiva”. In linea con il suo operato, anche in quest’occasione promuove la soppressione programmatica del pubblico come interlocutore, che si configura infatti come il grande assente¹⁴. Rifiutando uno dei due poli della comunicazione teatrale, l’orizzonte di Bene è piuttosto quello di un laboratorio di ricerca autoreferenziale, i cui esiti sembrano prevedere in maniera esclusiva una fruizione in differita, successiva alla manifestazione: un prodotto audiovisivo e uno editoriale. Nessuna relazione, dunque, *dal vivo*, con un gruppo di spettatori convenuti.

Attentato al teatro

La presentazione preliminare, in parte già analizzata, è seguita dal dettaglio dei temi scelti per le due Biennali. In questa sede, ci soffermeremo soprattutto sulla prima, l’unica ad aver avuto effettivamente luogo, senza tuttavia trascurare completamente la seconda.

Sulla carta, la Biennale Teatro 1988-1989 avrebbe dovuto svolgersi nei mesi tra giugno e ottobre del 1989, nel segno del tema «linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco»¹⁵. Per il suo costituire un «attentato al senso»¹⁶, il testo *Tamerlano il Grande* di Marlowe viene preso come “pretesto” *barbarico* da assumere non tanto in quanto drammaturgia da mettere in scena, ma come stimolo di lavoro e ricerca. Nella fase progettuale, il compito degli artisti coinvolti – «i pazzi giusti, anomali di razza», li chiama Bene¹⁷ – avrebbe dovuto essere quello di allestire delle performance autonome, con libertà metodologica ma condividendo l’attenzione al tema e alla dimensione orale, musicale e visiva. Il direttore artistico, nella funzione di coordinatore, avrebbe seguito i lavori e tentato di combinare le varie parti in un unico spettacolo conclusivo, concepito come somma e «incastro di ogni singola prestazione»¹⁸. L’idea prevedeva inoltre che la Biennale non producesse spettacoli a Venezia, ma desse vita a una rassegna itinerante, attraverso gemellaggi con città e istituzioni italiane e straniere (Bologna, Milano e Teatro alla Scala avevano già aderito, sostiene Bene), così da garantire una

¹⁴ Per un’interpretazione della posizione di Bene nei confronti del pubblico, che non ha più il ruolo di giudice, destinatario o consumatore ed è escluso dal “rito”, cfr. P. Giacchè, *Lo spettatore per Bene*, in A. Aprà *et al.*, *Per Carmelo Bene*, Linea d’ombra, Milano 1995, pp. 29-48. Sulla costante di spettatori e giornalisti come «bersagli privilegiati» dell’operato artistico di Bene, cfr. M. Capriotti, *Carmelo Bene e il (suo) pubblico. Teorie, aspirazioni, polemiche*, in G. Coccia *et al.*, *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oèdipus, Salerno 2019, pp. 15-24.

¹⁵ Bene, *Progetto quadriennale* cit.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Bene, Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 367.

¹⁸ Bene, *Progetto quadriennale* cit.

circuitazione internazionale. All'istituzione lagunare sarebbe spettato il compito di sostenere ospitalità, spazi e supporto tecnico per gli artisti coinvolti.

Vale la pena riportare per intero almeno il seguente inciso del direttore: «Questa Biennale viaggiante servirà anche da incentivo alle produzioni (gli artisti seri non si muoverebbero né si impegnerebbero a fondo al solo scopo di consumare una o due repliche a Venezia e per di più destinate a scarso pubblico)»¹⁹. Il proposito è rivelatore: ciò che Bene contesta non è solo la forma-spettacolo, ma anche la logica del festival come evento puntuale, effimero e destinato a un pubblico per definizione circoscritto. La sua idea di “Biennale viaggiante” sovverte il modello della rassegna veneziana intesa come vetrina di titoli, proponendo invece un dispositivo in grado di produrre lavoro continuativo, diffuso e in qualche misura sottratto alla centralità dello spettatore. L'incentivo alle “produzioni” di cui parla non è finalizzato a un *consumo* immediato, ma alla messa in moto di una ricerca che si giustifica da sé, indipendentemente dalla visibilità durante la rassegna veneziana.

Tuttavia, i propositi restano in larga parte sulla carta. Tra aprile e maggio 1989 – quindi dopo un anno di progettazione più (secondo Bene) o meno (a giudizio del Direttivo) intensa – viene annunciato un ingente ridimensionamento del budget a disposizione. La principale e legittima polemica del direttore, che solleva una vasta eco sulla stampa²⁰, è la seguente: il settore Teatro è costretto a programmare un'attività biennale con un budget inferiore rispetto a quanto spende annualmente il settore Cinema per l'organizzazione della Mostra²¹. Dei cinque miliardi di lire richiesti da Bene per il quadriennio, il Consiglio direttivo ne accorda due e mezzo: un miliardo e mezzo per il laboratorio su Marlowe, e un miliardo per il secondo biennio.

La delibera di approvazione di artisti e compagnie da coinvolgere per il programma di attività di entrambi i progetti, con relativo trattamento economico, risale al 1 luglio 1989 ed è un documento di grande interesse. Dopo l'unanimità dell'anno precedente per la nomina del salentino, il Consiglio direttivo sembra aver cambiato attitudine: degli undici votanti, solo quattro si esprimono in maniera favorevole; sebbene ci sia un unico parere esplicitamente contrario, il

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. almeno C. Pasqualetto, *Bene: «Datemi i soldi o vi denuncio»*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1989; s.i.a., *Il caso Bene alla Biennale*, in «la Repubblica», 17 maggio 1989; P. Cor., *Biennale replica a Bene il programma, poi i soldi*, in «La Stampa», 17 maggio 1989; G. Bevilacqua, *Carmelo «Biennale ti perdono»*, in «La Stampa», 27 maggio 1989; R. Bianchin, *Carta bianca a Carmelo Bene*, in «la Repubblica», 27 maggio 1989; C. Pasqualetto, *Pace fatta tra Bene e la Biennale*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1989. La vicenda è efficacemente sintetizzata in L. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995* [1999], Bulzoni, Roma 2004, pp. 154-158.

²¹ Il video della conferenza stampa della Biennale Teatro 1989 è parzialmente disponibile online, all'url: <https://www.youtube.com/watch?v=VJHXt8QZzKo> (ultimo accesso 29 agosto 2025).

numero di astenuti equivale a sei²². Gli artisti ingaggiati dal 1 luglio al 10 ottobre sono: il gruppo di musica d'avanguardia Beaux Quartiers, guidati da Anne Laure Poulain, i musicisti Han Bennink, Leandro Piccioni e Antonio Striano, il compositore Lorenzo Ferrero, il mezzosoprano Anna Ancona, le attrici Anna Pierino e Raffaella Baracchi (futura moglie di Bene)²³.

Di fatto, l'edizione non si svolge nei termini annunciati, né ha luogo la rassegna itinerante immaginata dal direttore artistico. La Biennale Teatro si concretizza in un'unica esperienza laboratoriale intorno al *Tamerlano* di Marlowe²⁴, organizzata dall'1 al 30 settembre nei Giardini di Castello, tra i Padiglioni di Italia, Belgio e Svizzera. Si tratta di un'iniziativa interamente interdetta al pubblico, ai critici e financo ai vertici dell'ente, come ammonisce il cartello: «È severamente vietato l'accesso al pubblico per motivi di sicurezza ai sensi delle norme vigenti sull'agibilità dei luoghi di lavoro e per motivi di carattere igienico»²⁵. Gli unici ammessi, oltre agli artisti, sono i filosofi del linguaggio, linguisti e studiosi ai quali si richiede una riflessione teorica che al contempo orienti e rendiconti l'attività. Si tratta di figure da tempo vicine all'opera di Bene: Umberto Artioli, Giancarlo Dotto, Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro e André Scala.

Come si è detto, «lo sconcerto barbarico della Biennale '89» – istituzione che, secondo il suo ideatore, è finalmente, «a norma statutaria, restituita ad artefici e studiosi»²⁶ – non produce alcuno spettacolo: l'operato rimane un atto interno, che sancisce la rottura con qualsiasi prospettiva di condivisione spettatoriale.

Nonostante Bene l'abbia definita una «irripetibile e documentatissima palestra»²⁷, non è facile ricostruire le dinamiche del laboratorio per diverse ragioni. Per quanto riguarda la documentazione audiovisiva, le registrazioni sono

²² Cfr. Delibera consiliare n. 192/89, oggetto: Attività Settore Teatro 1989/91, cachet ad artisti e compagnie, 1 luglio 1989, 2 ff. dattiloscritti. Cfr. ASAC, Fondo storico, serie Teatro, busta 127.

²³ Cfr. *ibid.* Tra gli artisti coinvolti, nel documento figura anche La Zattera di Babele di Carlo Quartucci e Carla Tatò, collaborazione motivata probabilmente dallo spettacolo *Tamerlano il Grande* del 1975, interpretato da Bene e diretto da Quartucci. Ma la partecipazione dei due non sembra avere seguito. Secondo Edoardo Fadini, Bene avrebbe voluto coinvolgere nel progetto la sola Tatò in qualità di attrice, escludendo la regia di Quartucci, intendendo occuparsi egli stesso dell'ideazione registica. Cfr. E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*, in Artioli e Bene, *Un dio assente: monologo a due voci sul teatro* cit., pp. 141-152, in particolare p. 142.

²⁴ Sul rapporto tra Bene e l'opera di Marlowe, cfr. l'ottima analisi di M. Capriotti, *Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile*, in *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, a cura di L. Boi, F. D'Intino e G.V. Distefano, numero monografico della rivista «Between», IX, 2019, 17, pp. 3-21.

²⁵ Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 369.

²⁶ Bene, *Autografia di un ritratto*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p. XIV.

²⁷ *Ibid.*

conservate presso l'ASAC, ma non consultabili poiché risultano in stato di restauro e digitalizzazione almeno dal 2019²⁸. Dell'intero girato, che consta circa 50 videocassette in formato betamax, è stato prodotto un solo montaggio, della durata di circa cento minuti, con la regia televisiva di Anna Maria Bianchi e la realizzazione di Promedia Bologna. Si tratta di un film-documentario che riproduce quattro performance sonore compiute e altamente formalizzate, evidentemente esito di un processo creativo sperimentale, la cui evoluzione è solo ipotizzabile. Tuttavia, l'elaborato filmico non è mai stato pubblicato, rimanendo di fatto inedito²⁹.

Le altre fonti prodotte nel vivo dei fatti sono poche: non esistono recensioni redatte da critici o testimoni, e tutti gli articoli dedicati all'esperienza sono frutto di dialoghi con le personalità coinvolte e pertanto in accordo con le istanze dell'ideatore³⁰; da un'intervista al musicista Bennink, per esempio, sappiamo che Bene, alla fine di ogni giornata di lavorazione, visiona sul grande schermo tutto il materiale ripreso nei vari padiglioni e lo «manipola»³¹.

Anche i volumi prodotti a consuntivo e pubblicati nel 1990, *Il teatro senza spettacolo* e *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, sono testimonianze parziali³². Il primo, realizzato a spese di Bene, aderisce completamente alla poetica dell'artista³³ e contiene contributi di carattere estetico e teorico sul suo teatro firmati da autori come Artioli, Fadini, Pierre Klossowski. Il secondo, edito dal-

²⁸ Lo segnala anche Capriotti, in *Carmelo Bene, Tamerlano e la Biennale impossibile* cit., p. 8.

²⁹ L'ASAC ne conserva una copia in dvd, consultabile in sede: Asac, Mediateca, *Ricerca impossibile o Teatro senza spettacolo di Carmelo Bene*. Produzione Promedia Bologna; regia tv di A.M. Bianchi; fotografia di W. Labrozzi; il montaggio della prima parte, *La presa di Damasco da Tamerlano il Grande* di C. Marlowe, con A. Poulain e il gruppo Beaux Quartiers, è curato da N. Pirrone; il montaggio della seconda parte, con H. Bennink e A. Ancona nell'*Aria di Irene*, e della terza, che riprende il duo di percussioni formato da Bennink e A. Striano, è realizzato da L. Rizza. Sebbene il documento sia datato settembre 1989, è verosimile ritenere che il montaggio audiovisivo sia stato elaborato tra la fine del laboratorio (data *post quem*: 30 settembre 1989) e le dimissioni di Bene (data *ante quem*: 2 febbraio 1990). Alcuni estratti di questo video sono stati proiettati al Palazzo delle Esposizioni di Roma, all'interno della mostra *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*, a cura di A. Cestelli Guidi e F.R. Oppedisano, dal 9 aprile al 30 giugno 2019. Si rimanda a P. Bertolone, *Storicizzare Carmelo Bene? L'esempio della mostra 'Il corpo della voce'*, in Coccia et al., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene* cit., pp. 149-155.

³⁰ Cfr. ad esempio E. Ba, *Carmelo: «Mi ripugno e creo»*, in «La Stampa», 3 settembre 1989; G. Manin, *Bene, la scena delle beffe*, in «Corriere della Sera», 3 settembre 1989; S. Cappelletto, *Biennale tabù di Carmelo Bene*, in «La Stampa», 22 settembre 1989.

³¹ F. Bianchi, *Un jazzista per Bene che suona nel nulla*, in «l'Unità», 6 ottobre 1989, p. 25.

³² Come sottolinea Elisa Ragni, il tono delle pubblicazioni è più celebrativo che scientifico. Cfr. Ead., *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2009, 2, pp. 158-176, citazione a p. 158.

³³ Cfr. C. Bene et al., *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990.

la Biennale, è in egual modo un libro di saggi in omaggio all'opera di Bene³⁴; l'unico scritto che si riferisce esplicitamente all'esperienza veneziana è quello di Manganaro. È interessante segnalare che il sodalizio tra l'uomo di teatro e Manganaro era stato inaugurato grazie a un altro festival: già dal 1973, lo studio aveva iniziato a promuovere in Francia una serie di attività (retrospettive, iniziative editoriali ecc.) preparatorie alla partecipazione dell'artista italiano al Festival d'Automne di Parigi nel 1977. Nel volume in questione, l'italianista descrive il laboratorio come il tentativo di "replicare" la macchina attoriale di Bene, grazie allo studio della *phoné* dell'"attore assoluto", che viene svolto attraverso la campionatura e la manipolazione di suoni e voci³⁵; *Tamerlano* non è altro che uno strumento volto al raggiungimento dell'epifania linguistico-performativa. Gli artisti coinvolti, di provenienza diversa, sono chiamati a verificare se altri corpi possano raggiungere lo stato del "non-attore", ma l'esperimento si risolve nella constatazione dell'impossibilità: l'esito è la conferma che la suprema macchina attoriale – quella del protagonista pugliese – non è riproducibile, né condivisibile, addirittura «intestimoniabile»³⁶.

Non stupisce, quindi, che ancora prima dell'avvio ufficiale dell'edizione 1989, la stampa reagisca con durezza alla prospettiva di una Biennale "senza pubblico". Emblematico è l'articolo di Masolino D'Amico, significativamente intitolato *Carmelo e il teatro di clausura*, che denuncia l'assurdità di un festival interdetto agli spettatori e ai critici, ridotto a un esercizio autoreferenziale, ma a ingenti spese dei contribuenti³⁷. Anche Augias mostra indignazione, soprattutto nei confronti del Consiglio direttivo, colpevole di aver trascurato la vocazione storica della Biennale come spazio di apertura e condivisione internazionale³⁸.

Un tempio di vetro

Parallelamente, sin dal suo insediamento come direttore artistico, Bene lavora al coinvolgimento di Pierre Klossowski (1905-2001) per la Biennale "due", ossia quella del 1990-1991. Neanche in questo caso si tratta di una collaborazione estemporanea; infatti, la frequentazione tra i due risale alla fine degli anni Set-

³⁴ Cfr. D. Ventimiglia *et al.*, *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990.

³⁵ Sull'urgenza di Bene di avvalersi del mezzo tecnologico, cfr. L. Mancini, *Carmelo Bene: fonti della poetica*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

³⁶ J.-P. Manganaro, *La memoria del futuro*, in Ventimiglia *et al.*, *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89* cit., pp. 18-26, citazione a p. 24. Cfr. anche Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro* cit., pp. 141-152.

³⁷ Cfr. M. D'Amico, *Carmelo e il teatro di clausura*, in «La Stampa», 31 maggio 1989, p. 19.

³⁸ Cfr. Augias, *Dirige Carmelo, va in scena il nulla* cit.

tanta. Nel 1981, Klossowski aveva dedicato al performer uno scritto significativo, nel quale aveva messo in luce la specificità del suo recitare: non incarnare personaggi come identità fisse, ma mostrare l'“alienazione originaria” del corpo dell'attore, costretto a una doppia contraffazione. In questa prospettiva, i personaggi non sono individui compiuti, ma “patofanie”: sprazzi, intensità, esitazioni che rivelano i dubbi nascosti del drammaturgo. Il lavoro del salentino diventa così un atto di smascheramento della convenzione teatrale occidentale, fondata sulla coerenza identitaria e insieme un ritorno al “mimo arcaico”, capace di esibire la dissomiglianza al cuore di ogni rappresentazione³⁹.

È su questo terreno teorico che si innesta il progetto *Bafometto*, concepito da Bene come il cuore della seconda Biennale. L'idea è singolare: raccontare il romanzo omonimo di Klossowski, dedicato alla distruzione dell'Ordine dei Templari, attraverso un percorso immersivo, un “museo stregato” costruito in cemento e vetro, abitato da immagini, pitture, scenografie vitree e da una partitura vocale interamente preregistrata. La voce stessa di Klossowski, ormai ottantacinquenne, avrebbe guidato lo spettatore in un cammino iniziatico di «frantumazione del concetto di soggetto»⁴⁰, sceneggiato da Manganaro a partire dal romanzo pubblicato in Francia nel 1965 e tradotto in italiano solo vent'anni dopo⁴¹. Il regista immagina un edificio-tempio da collocare in un'isola disabitata della laguna, con pareti di vetro decorate da grandi tabloid a pastelli di Klossowski e scenografate da artisti contemporanei. Già nel 1988, aveva spiegato: «Ho pensato al vetro come materiale dominante perché meglio di ogni altro si lascia influenzare, accendere, attraversare dalla luce: un sogno di trasparenza dipinta... Sento l'esigenza di realizzare *una mia Venezia interiore*»⁴². Ancora una volta, dunque, l'impostazione denota una vocazione fortemente autoreferenziale.

Per la realizzazione del progetto, Bene intensifica i rapporti con Klossowski e ottiene dall'autore la concessione dell'esclusiva mondiale quinquennale per l'utilizzo dell'opera *Il bafometto* sotto qualsiasi forma teatrale, pittorica o plastica. A Bologna, insieme all'assessore alla cultura Nicola Sinisi, incontra l'imprenditore Alfio Ferruzzi, che si propone come sponsor tramite la sua vetreria Venini di Murano⁴³: è qui che nasce l'“utopia del vetro”. Nel novembre 1989, i

³⁹ Cfr. P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 11-18. Per un resoconto della relazione tra i due, si rimanda a G. Zuccarino, *Bene e Klossowski. Forme di un dialogo*, in Artioli e Bene, *Un dio assente: monologo a due voci sul teatro* cit., pp. 153-163.

⁴⁰ Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 367.

⁴¹ Cfr. P. Klossowski, *Il bafometto* [1965], trad. it. di L. de Maria, SugarCo, Milano 1985.

⁴² Bene, *Progetto quadriennale* cit. Pubblicato in Gussoni, «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* cit., p. 300. Il corsivo è mio.

⁴³ Cfr. Bene e Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., pp. 365-366.

lavori sembrano abbastanza avviati; Dario Ventimiglia, responsabile del settore Teatro, chiarisce ufficialmente al Consiglio direttivo della Biennale che la collaborazione con Klossowski riguarda la predisposizione del progetto *Bafometto* e documenta l'esistenza di materiali già registrati: tre nastri audio e diciassette video con la voce del filosofo che legge la sceneggiatura approntata da Manganaro⁴⁴. Il contratto stipulato con la Biennale prevede inoltre che Klossowski produca disegni e dipinti destinati all'allestimento del tempio di vetro, per il quale viene proposto come scultore Gino Marotta⁴⁵.

Nonostante l'entusiasmo iniziale, la lavorazione si arena di fronte a difficoltà economiche e istituzionali. Nel febbraio 1990, un taglio di bilancio deciso dalla Biennale compromette la realizzazione dell'opera, suscitando le dimissioni indignate di Klossowski e, pochi giorni dopo, quelle di Bene dal ruolo di direttore artistico⁴⁶. Il progetto dedicato a *Il bafometto*, pensato come prosecuzione e coronamento della sua "ricerca impossibile", si infrange: testimonianza dell'impossibilità di conciliare l'utopia beniana con la macchina istituzionale e finanziaria della Biennale.

Conclusioni

Poco dopo, Ventimiglia ricollega l'episodio delle dimissioni di Bene a un precedente analogo: già nel 1977, Ronconi, allora direttore artistico del settore Teatro, era stato costretto ad abbandonare l'incarico «a seguito di problemi finanziari e della cronica crisi dell'ente»⁴⁷. Si tratta di una visione non dissimile da quella di Portoghesi, che, in risposta alle citate perplessità di Masolino d'Amico, fa ugual-

⁴⁴ La Mediateca dell'ASAC conserva almeno parte delle riprese realizzate durante le registrazioni, nelle quali si vede Klossowski leggere brani del romanzo, in dialogo con un'attrice di nome Isabelle. In regia, guidano l'operazione gli stessi Bene e Manganaro. Al momento, le clip digitalizzate e consultabili sono sei; ciascuna dura tra i venti e i ventitré minuti, per un totale di circa due ore e dieci minuti di girato. Cfr. ASAC, Mediateca, *Le Baphomet, lettura di Pierre Klossowski e altri attori*.

⁴⁵ Cfr. Lettera di D. Ventimiglia a R. Martelli, 4 novembre 1989, 1 foglio dattiloscritto con firma autografa, conservata in ASAC, Fondo storico, serie Teatro, busta 127. Si segnala, inoltre, la presenza di un plico rilegato dei disegni approntati da Marotta per il progetto *Bafometto*, in fotocopia, conservato in ASAC, Fondo storico, serie Teatro, busta 128.

⁴⁶ Cfr. lettera ms. di C. Bene a P. Portoghesi, R. Martelli, D. Ventimiglia, 2 febbraio 1990, protocollata dalla Biennale in data 3 febbraio 1990. Alle dimissioni, è allegata – sia in versione originale che tradotta in italiano – la lettera con cui Klossowski annuncia a Bene l'abbandono del progetto, datata 29 gennaio 1990 (una prima versione, non recapitata, risale al 15 gennaio 1990), per un totale di 6 pagine dattiloscritte con firma autografa. Cfr. ASAC, Fondo storico, serie Teatro, busta 127.

⁴⁷ D. Ventimiglia, *Bene come Ronconi dopo quindici anni la storia si ripete*, in «La Nuova Venezia», 27 febbraio 1990. In merito alle dimissioni di Ronconi dalla Biennale, cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995* cit., p. 131.

mente riferimento agli anni Settanta. Invoca lo Statuto della Biennale entrato in vigore nel 1973⁴⁸ e, in particolar modo, l'articolo che impone all'ente «lo scopo di promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni inerenti la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti»⁴⁹.

Il paragone, tuttavia, appare lecito solo in parte: tutte le attività dedicate ai processi creativi sperimentali e di ricerca svoltesi sotto la direzione di Ronconi e sotto quella di Dorigo, prima di lui, erano rivolte a gruppi di allievi e uditori, oltreché pronte a ricevere la presenza di uno sguardo critico. A ciò si aggiungano le folle di spettatori del 1975 e del 1976, quando i programmi offrivano spettacoli, convegni, dimostrazioni di lavoro, eventi e incontri con gli artisti gratuiti o a prezzi molto popolari.

Ciononostante, la comparazione si rivela preziosa poiché consente di problematizzare il fallimento delle Biennali prese in esame all'interno di una prospettiva di più ampio raggio. Oltre a rappresentare il coronamento dell'idea di teatro di Bene, che si fonda su un'estetica della rimozione e della sottrazione, intese come forme negative della creazione⁵⁰, fino a eliminare completamente lo spettacolo e l'incontro con il pubblico, la vicenda desta interesse per la sua capacità di denunciare lo stato di salute dell'ente. Nel proposito di conciliare il coinvolgimento di un noto intellettuale e artista, protagonista del teatro internazionale con la ormai quasi ventennale tradizione di organizzare iniziative laboratoriali, i vertici della Biennale finiscono col subire l'implosione delle proprie incongruità strutturali: dai conflitti istituzionali alle tensioni politiche, nonché la cronica instabilità dei finanziamenti.

Ma è forse proprio grazie a tale “deflagrazione del laboratorio senza pubblico” che si avvia il processo di rinnovamento, la cui necessità era stata evidenziata a più riprese dall'organismo stesso. Arriverà infatti nel 1998 l'ordinamento, da parte del Parlamento, di un assetto più congruo e cioè la Società di cultura, formata da soggetti pubblici e privati⁵¹. Il nuovo modello organizzativo consente di onorare la vocazione pubblica – e “per il pubblico” – dell'istituzione veneziana, senza rinnegare la condotta avviata negli anni Sessanta, suggellata dalla riforma del 1973 e da allora rimasta immutata per venticinque anni: vale a dire la funzione di coltivare la sua funzione processuale, sperimentale e aperta alla formazione.

⁴⁸ Cfr. Legge 26 luglio 1973 n. 438. Cfr. anche Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro 1934-1995* cit., pp. 163-164.

⁴⁹ P. Portoghesi, in M. d'Amico, *Portoghesi: Biennale teatro perché giudicarla a priori?*, in «La Stampa», 4 giugno 1989, p. 23.

⁵⁰ Al riguardo, cfr. L. Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva*, in «Mimesis Journal», I, 2012, 2, pp. 107-123.

⁵¹ Cfr. Legge 26 gennaio 1998 n. 19.

Monica Cristini*

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

In the 1960s, Richard Schechner introduced the concept of “environment” in the experimentation of relationships between performers and audiences in the shared space of performance, with a recognition of the living, organic connection between the body and its experience in a space that, rather than being confined to the usual theatre hall, was rediscovered in originally non-theatrical spaces¹. Relationships which Bonnie Marranca has defined as “ecologies” to stress the interdependence of the elements that contribute to form the theatrical “ecosystem” and keep it alive². In the case of the theatre event, and therefore of staging a performance, the mutual contact between actors and audience, and the possible exchange of roles between the two groups³, gives rise to the formation of a community that appears at this point as “ecosophy”, born from the intertwined relationships between its members and the society to which they belong in the special environment chosen as the performance space⁴.

The purpose of this brief introduction is to offer a new perspective on theatre festivals as communities and social events that host many performances and act as a point and moment of contact and exchange for the participating companies and artists. An artistic and cultural exchange that does not only concerns practitioners, operators and organizers, but that extends to the public and citizens who host the event itself. A phenomenon that, like the single performance, presents itself as unique and transitory because, even if recurrent, it is different

* University of Verona.

¹ See R. Schechner, *Introduzione ai performance studies*, CuePress, Imola 2018, p. 134 [*Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York-London 2002].

² See B. Marranca, *Ecologies of theater*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1996, pp. XIII-XIX.

³ See E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2016, pp. 56-63 [*Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004].

⁴ See F. Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris 1989.

each time and that, as a whole, we can consider an “enlarged” or, as we will soon see, “expanded ecosystem”.

During my research on the Estella project⁵, the Venice Biennale Theatre festival emerged as an extremely rich ecosystem in which people and social groups from different cultural backgrounds joined the event both as artists and audience, but not only.

In the early 1970s – the period studied in the project – the Festival programs offered a notable variety of events and diversity of participants and audiences, hence a plurality of external and internal factors that contributed to forming “dynamic ecosystems” that in some cases gave rise to new ecologies that continued to exist outside and after the Festival.

My initial questions were as follows:

What happens when an ecosystem of this type expands and welcomes other ecosystems of a different nature?

Do the other ecosystems, in this case specific social groups, resist by going along the tendency of ecosystems to remain closed in their equilibrium, or do they open up to new ecologies?

I took the example of the Venice Biennale to formulate my answer.

From 1963 to 1972 the Biennale Theatre’s director Wladimiro Dorigo attempted to reform the institution but also to renew its audience⁶. He invited many foreign companies: relevant is, in 1972, the presence of exponents of Japanese theatre and the American Black Theatre. He pursued principles of interdisciplinarity and documentary commitment, with exhibitions and organizing round tables and conferences. Also, he established a section of theatre for children and promoted the theatrical animation.

Dorigo also tried to transcend the boundaries of insularity of Venice by expanding towards Porto Marghera and the working-class and peasant environments, in search of a new audience, in an attempt to achieve a decentralization of activities also in Mestre and in the lagoon province. A choice that encouraged the participation of the surrounding territories to the programmatic options and the Biennale’s permanent activities⁷.

The cultural decentralization that the Italian government implemented in

⁵ *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, funded under the program NextGenerationEU – Pnrr/Young Researcher-MSCA. CUP B37G22000840006.

⁶ See L. Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Marsilio, Venezia 1999, chapters 5 and 6.

⁷ Again, for the 1972 Biennale, Dorigo organized an international residential seminar attended by dozens of young scholars and theatre professionals from universities, academies and institutes from fifteen different countries, who were asked, in addition to participate to the Festival’s activi-

those years (in 1970 it passed law 281, which established the jurisdiction of the regions, to which it assigned a new role in cultural management and promotion) and in its extension to the theatre sector also gave rise, in the lagoon Festival, to a further period of experimentation. Until then the initiative had been supported by the permanent theatres, many of which had limited themselves to taking their shows outside the formal theatre venues to reach a new type of audience. But at last it materialized in 1969 in the project promoted by the Turin Theatre, under the guidance of Gian Renzo Morteo and Edoardo Fadini, and managed by a research group made up of Giuliano Scabia, Loredana Perissinotto and Pierantonio Barbieri. It was the first attempt at theatrical decentralization that involved the community, represented by the inhabitants of some of the urban neighborhoods, in devising and staging the show, together with elementary school children⁸. As we will see later, in this and subsequent experiments, Scabia intended «to develop of a sort of total theatre in which planning and praxis converged, flowing together at the moment of participation»⁹.

A few years later, in 1976, the Permanent Working Group for the Conferences of the Venice Biennale drafted a report for a research project called *Cultural Decentralization in Italy* (edited by Giovanni Bechelloni and Franco Rositi). The report reflected on the «drive to broaden the social base of cultural production»¹⁰, which was originally linked to the public schools and to a project to expand the school system, but also to ideals that circulated in working-class and popular movements.

Hence the drive for decentralization seemed prompted by a multiplicity of diverse needs in a rather complex national political-social framework.

One of the most crucial issues was «creating products for specific audiences whose needs for innovation inherent in the current cultural system cannot be satisfied by the mass cultural market»¹¹. Hence the committee raised the question of gathering new audiences of young people, students and workers, and of needing to define and select them on the basis of suggested cultural experimen-

ties and report on the performances, to report on the situation of theatre in their respective countries, both European and non-European.

⁸ S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, pp. 132-142. About that experience see also S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa 2012.

⁹ Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia* cit., p. 134. The English translation of this quote and the following ones are the author's.

¹⁰ G. Bechelloni and F. Rositi, *Il decentramento culturale in Italia. Progetto di ricerca*, report presented by the Gruppo Permanente di Lavoro per i Convegni, Biennale di Venezia (Roma, luglio 1976), Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1976, folder B. 081, p. 4.

¹¹ Ivi, p. 5.

tation. In an extremely heterogeneous society, it was necessary to seek out and define an audience that could welcome the new cultural offering but also, in the theatrical context, one that could be involved in the show event itself. The Working Group also raised the question of the legitimacy of the experimentation underway in Venice, as in the rest of Italy:

It is still worth reflecting on what we still have to face: a small and marginal field of experiences of cultural decentralization [...]. Here lies a reason for the subordination of these experiences, their continual need for legitimation in institutional and (nearly) politically neutral terms, to survive with funding from capitalist surplus and state budgets, to present themselves in the name of indeterminate collective needs, to hide or preliminarily attenuate their range of political intentions, to postpone the full explanation of this last until the moment of realization. These experiences, because they are removed from any constant and intense public and political observability (due to their marginality), are not even truly interested in claiming it and in placing themselves entirely on the plane of political conflict¹².

In 1976, the Biennale launched the cultural decentralization program, which had been tested in previous years with a range of activities in different sectors, dividing it into five different proposals:

1) pilot projects underway in Mirano and Treviso; 2) research on cultural decentralization in Italy [...] and the organization of Cooperation Centers; 3) research on school districts and cultural decentralization [...]; 4) three seminars (30-31 October in Mirano – Venice, 6-7 November in Treviso, 13-14 November in Venice) for an initial evaluation of the research results on school districts; 5) a conference in Mirano (Venice) on 1-2-3 October, to which representatives of the institutions and organizations interested in the theme of decentralization were invited¹³.

In search for a new spectator

For the Biennale Teatro, the issue of the public had been unresolved since the fascist era, with the turnout of a mainly local elite and an international audience of Festival tourists. From the late 1960s to the early 1970s the organization promoted a reform that also included a «‘radical’ renewal of the public [...] trying to implement ‘permanent activities’»¹⁴. And it was precisely during the years

¹² Ivi, pp. 9-10.

¹³ Letter dated 23 September 1976 sent by the Biennale president Carlo Ripa di Meana to Luca Ronconi, in ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1976, folder B. 081.

¹⁴ Trezzini, *Una storia della Biennale teatro* cit., p. 60.

of Wladimiro Dorigo's management (1963-1972) that the Biennale undertook a decentralization whose aim was to effect «a social change of audience»¹⁵. As early as 1965, the Festival breached the confines of the lagoon island to bring its events to the surrounding rural and working-class areas, in search of a new and different audience.

As Lamberto Trezzini explains, at the national level the decentralization inspired new forms of association, such as theatre cooperatives and self-management, together with local participation in institutional initiatives. Meanwhile, at the Biennale decentralization contributed to developing permanent activities¹⁶.

In 1969, in a sparsely furnished hall with two rows of benches on the sides for the audience, Odin Teatret staged *Ferai*, a production that introduced a new type of dialogue between actors and audience¹⁷ in a program that, according to Dorigo, sought to transform the concept of theatre into a social institution and shared event¹⁸. A few years later, in 1973, the statute of a New Biennale was issued under the banner of interdisciplinarity. The document planned a decentralization that no longer concerned only venues but also “moral spaces”, inspired, according to Trezzini, by the theatrical situation that was characterized, in the West, by the opposition between official theatre and the companies that opposed it. This, together with the push towards the quest for the (already discussed) new relationship with audiences led to bringing theatre to alternative and neglected areas of the city¹⁹.

That year the Festival's programming actually suffered a forced pause due to lack of funds, but in 1974 the experimentation continued, bringing theatre to working-class neighborhoods. It was an experience that did not always enjoy favorable reviews. While Umberto Eco made a positive assessment in his review in «Corriere della Sera», speaking of «petrochemical warehouses that are filled with avant-garde», as Paolo Puppa recalls²⁰, in the 1974 season Giorgio Manganelli's play *Cassio governa Cipro*, presented to a largely bored and indifferent

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ A new type of relationship on which much of the Western Avant-garde focused and which was encouraged in different ways by theatre groups, which alternatively provided for spectators to be arranged (seated or standing) on the edges of a stage located at the same level as the audience, or involved in the performance and actions of the actors. At the end of the 1960s attention focused more on the change in the way of producing the show and on the role of theatrical communication.

¹⁸ A decentralization seen by Wladimiro Dorigo as a «breaking down of the barriers of insularity». Trezzini, *Una storia della Biennale teatro* cit., p. 90.

¹⁹ Decentralization also determined by the scarcity, in Venice, of structures that could host the numerous shows offered by the festival every year. Ivi, pp. 106-107.

²⁰ See, in this book, P. Puppa, *Gesti alternativi nella Biennale veneziana a cavallo del 1968*, pp. 139-152.

audience of workers at the Marghera Petrolchimico on Giudecca, among the shipyards and in Mestre.

Decentralization at the '75 Biennale

Under the direction of Luca Ronconi (from 1974 to 1976), the openness to projects that went beyond the presentation of performances continued. In fact, in 1975 Ronconi came up with the idea of an International Laboratory, with direct contact between artists and audiences, especially those that had always been deprived of theatre, such as Giuliano Scabia and the Odin Teatret in their encounters with the citizens of Mira and Arquà. So it was no longer just a matter of locating performances in spaces and neighborhoods alternative to traditional venues, but in places where the directors offered a direct involvement of the citizens in their workshop activities. The Biennale's ample ecosystem thus expanded and moved throughout the province of Venice, embracing other ecosystems that were smaller and of a completely different nature. The artists interacted with village people, students, farmers and workers who had had little or no experience with theatre.

The program included twelve workshops distributed in six locations between the city of Venice and other locations, among them:

- Giuliano Scabia, in Mira and surroundings, directed an open workshop, with an unspecified number of people, called *The Teatro Vagante in search of true history*;
- Eugenio Barba, in Arquà and surroundings, presented *Images of a theatreless reality*;
- Andrei Serban, proposed in the Church of San Lorenzo a workshop for fifteen people on the staging of *Trilogy* (the performance in program);
- Meredith Monk directed a workshop linked to *Education of the Girlchild: an opera* with twenty people;
- Jerzy Grotowski presented the *Special Project* in San Giacomo in Palude, a workshop with Italian groups in which hundred people participated. It was constituted of a series of workshops held by the company's actors, distributed between the Pavilion at the Park, the Montegalda Castle and the Villa Comunale in Mirano, for a total of two hundred ninety two participants.

Other opportunities to meet citizens and the Festival audience occurred thanks to the photographic exhibit at Palazzo Grassi in Venice (16-23 September) called *Activities of the Odin Teatret in Italy*, with photographs by Tony D'Urso, curated by Ferdinando Taviani. For the occasion, videos of some shows

were screened, a meeting was held with Eugenio Barba, and a one-day workshop was held at Giudecca, with four hundred fifty people²¹.

The final report stated:

The controversies, the adhesions and the stimuli that have undoubtedly been transmitted, especially to the young people who are the core audience of the Biennale's theatrical events, are a more than positive result for the sector. They show that theatre is still considered an indispensable and fascinating instrument of cultural exchange within society.

The research activity [...] has enabled theatre to have a direct impact on the public, a public to boot that has always been deprived of theatre. The work that Giuliano Scabia and the Odin Teatret have carried out for the Biennale in Arqua and its surroundings has had this aim. 'Theatre' has established an exchange, a collaboration with this public, ensuring that it is something not always imported from outside, but an artifact that can be shaped by the people, who see it as their own means of expression²².

Among these events, exemplar to investigate the forming of the ecologies prompted by the workshops, were the experiments of the Italian playwright and director Giuliano Scabia, who in his workshop undertook research with the population of the Mira area, that took shape as a series of meetings-shows whose participants listened to the story that Scabia, the actors of his group (the Teatro Vagante) and some clowns told²³.

For some years Scabia had set up an open workshop with a group of university students, in which theatre became a means of communication «for communities and individuals», circulating in squares, neighborhoods, districts and rural areas. The aim was «to correctly question the subaltern culture», to see the changes it had undergone and «to raise the issue of grassroots participation in cultural creation in neighborhoods, cities and towns [...]»²⁴.

²¹ The information are listed in a report that documents the activities of the sector theatre-music in 1975: see *Attività settore teatro-musica 1975*, ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1975, folder B. 076.

²² Ivi, p. 2.

²³ They were the Clown Melquades: Sergio Bini, Manuel Cristaldi, Guido Faglia, Valerio Festi. The workshop followed two previous experiences of what Scabia called "participatory theatre": the action of *Marco Cavallo* at the psychiatric hospital of Trieste and shared with Franco Basaglia (1973); the second, with the students of the University of Bologna (where Scabia taught Dramaturgy) who had accompanied him in the research that led to the creation of *Il Gorilla Quadruplo* (1974). See M.G.G., *Il Teatro vagante alla ricerca della vera storia*, in Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ed.), *La Biennale di Venezia: annuario 1976, eventi 1975*, Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 307-310.

²⁴ G. Scabia, *Il teatro come ricerca ininterrotta*, in the printed leaflet *Il Gorilla Quadruplo*

The Biennale project, entitled *Il Teatro Vagante alla ricerca della vera storia* (July-September 1975), planned a month of fieldwork by a group of operators residing or practicing in the area, with the voluntary collaboration of the population. The Teatro Vagante, which had become a sort of library on wheels, helped familiarize the inhabitants of the numerous hamlets with the Mira Library's books, and at the same time it gathered their stories, songs, traditional nursery rhymes and reminiscences, in order to compile the town's "true history" and Mira's *Libro della vera storia* (*The Book of the True History*), which was absent from school texts. This new book included not only local folklore, but also testimonies of the pollution and poisons produced by the Mira-Lanza company and the Petrochemical plant, together with the stories of people, workers and their struggles.

Theatre thus became the area's research on itself:

It wasn't a work of animation, but research to learn something we didn't know, starting with an idea that constantly changed in the course of the exploration. It was research in which theatre was the stimulus and the unifying tool of communication. A Teatro Vagante or mobile cart on which we also sold the first pages of the book of the true history at the Mira Centro market, among the stalls of other vendors²⁵.

The aim was no longer to stage the show but rather the research process, the "plurality of actions" that preceded it and, as Stefano Casi explains in reflecting on the "crisis of the center" triggered by the New Theatre in those very years,

which rise to as many significant processes in themselves and completely absorb the expectation of theatre, to the point of renouncing a thousand-year-old idea of theatre that had never been challenged until now, in which the old concept of an event in which someone who represents something in front of someone else is outclassed by a new concept in which someone simply does something, regardless even of its being performed to a public²⁶.

Scabia placed the confrontation with the public at the center of the experience and «put theatre at the service of the community in which it found itself

presenta Il Brigante Musolino e pone il problema della vera storia, ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1976 (commissioni-programmi-varie), folder B. 081, s.i.p.

²⁵ G. Scabia, *Lavoro capillare con la popolazione della periferia di Porto Marghera (Mira)*. *Il teatro Vagante e il fosgene*, ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1976 (commissioni-programmi-varie), folder B. 081, s.i.p. The essay was published in «Rinascita», 21 November 1975, 46, p. 32, now also in A. Borghesi, M. Marino and L. Vallortigara (eds.), *Giuliano Scabia*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 59-61.

²⁶ Casi, *600.000 e altre azioni teatrali cit.*, p. 21.

operating, to highlight and interpret its problems»²⁷. In Mira the community gathered around the new library, which hosted meetings and workshops.

During the workshop, masks and puppets were created and books were presented. Scabia also gathered personal histories, songs, group events, testimonies of workers' struggles as well as photographs that testified to the transformation of the area, the before and after the arrival of factories. The stories were then told, sung or presented from house to house, so that they became known to all the inhabitants. They were then transformed into illustrated booklets, carried around by the Teatro Vagante and made up the first chapters of the *Book of the True History*.

In the note published in the presentation booklet of the workshop we read:

Action as in a *theatrical grid*; traveling through an area, getting to know it, its culture, history and struggles. Making sure that everyone is constantly made aware of everything, communicating constantly, narrating. The territory of Mira, 35,000 inhabitants, many districts, a network of roads, streets, to be traveled together with the population itself, the operators rooted in the territory; *ongoing time*: the operation does not last the length of a show or a series of performances, but includes the entire time it takes for an investigation and communication of the actual theatrical action²⁸.

The artists who came to Mira with Scabia mixed and collaborate with the population until they fit into the social environment and set up a permanent work and planning group made up of Gualtiero Bertelli, singer-songwriter and elementary school teacher from Mira, Stefano Stradiotto, animator in the social medical team of the municipality of Mira, Diego Birelli, graphic designer, and Giuliano Pasqualetto, librarian of the new library. These individuals, together with other participating citizens, brought with them their stories, tales, and the culture of the town and the broader Venetian area, distributed between the ancient palaces and the *calli* visited by tourists, and the life of the factories and shipyards of Mestre and the surrounding area. The Teatro Vagante also carried on research with schoolteachers, creating a new relationship between theatre, school, municipality, library and the Biennale «also in search of the meaning that theatre has in relation to the community where each person works and outside of it»²⁹.

The theatrical animation activity also involved the workers of the Mira and

²⁷ Ivi, p. 46.

²⁸ *La Biennale. Un laboratorio internazionale. Laboratorio aperto. Il Teatro Vagante alla ricerca della vera storia*, Brochure, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro 1975.002.10, s.i.p.

²⁹ *Ibid.*

Marghera factories and participated in the strikes called by the unions. On September 29th, Scabia's group put on a performance in front of the gates of Mira Lanza, to which the workers responded by explaining the reasons for the strike and singing the songs created in the factory during their struggles³⁰. On September 30th a bonfire was lit in the center of Mira, to symbolically burn away the "Monster", the poison that was killing the Porto Marghera area, constructed by citizens (of iron, canvas and paper) under the guidance of a worker.

10. At the invitation of the Mira Lanza factory council, the Teatro Vagante was present at the September 29th strike with a show before the gates, at which the workers responded by stating the reasons for the strike and singing the songs composed inside the factory during the previous struggles.

11. The monster (the poison that kills in the Porto Marghera area) was burned on September 30th in the center of Mira, the conclusion of this phase of the operation, together with the population of the Gramsci district, with whom the problem of the use of the mysterious Palazzone Giallo was also raised³¹.

The artists thus come into contact with social groups other than the traditional one made up of the Festival tourism and, as stated in the workshop brochure, converted what was originally an event linked to the Biennale into a permanent activity.

12. The collective requests to continue the work with the photography and graphics workshop, with the publication of the TRUE HISTORY BOOK to be issued and distributed every month, and with new events organized by the Teatro Vagante. The population of Mira that met with it during the operations, raised and approved the following motion: the citizens of Mira, who have seen the Teatro Vagante at work, began to relive together the true history of the territory of Mira, seen the library and the territory's cultural center come alive with the participation and creativity of adults, children and teenager, invite the Biennale, the Municipality, the Provinces and the Region to allow the work that has gotten under way to continue and to lay the foundations for it to become a permanent activity within the territory of Mira and beyond³².

The report on the work the Library carried out, a document issued by the Mira Township, spoke of the importance of the workshop for both the overall outcome of the event and the formation of the working group made up of citizens, who brought the work forward:

³⁰ The texts of one of these songs are reported in the brochure that summarizes the workshop, *ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

It was a participation marked by a true cultural decentralization, respectful of the cultural traditions and structural characteristics of the place, which found consent from the population and its social and political representatives, and succeeded in attracting a sizeable number of inhabitants³³.

Lastly, in the Festival's report we read that the presence of the theatre in Mira «has enabled us to establish an exchange, a collaboration with this audience, ensuring that theatre is not always brought in from outside, but can arise from the people, who recognize it as their own means of expression»³⁴.

Giuliano Scabia himself, among the summary points that related to the project, spoke of the need to reject the idea of a specific audience to show, “exhibit”, and instead focus on broadening participation in the theatrical event to audiences or critics. It was fundamental (as it was for other avant-garde masters) to shift the focus from product to process³⁵. The essential thing was to see theatre as «collective and uninterrupted research (in every place and in every space, and above all outside the canonical venues of the entertainment society), tending – beyond and outside the showbiz-product (which increasingly takes on the role of a pure pretext) – to produce communication and stimulate creativity and cognitive processes»³⁶.

The workshop had also left room for numerous theatrical events of a different nature, whose dynamics were suited to the neighborhoods and hamlets inhabited by different ethnic groups «with different problems and needs»³⁷. Events preceded and followed by discussions, visits to the library, sharing ideas and spreading information. Theatre became a research tool, a «journey to the roots of our culture»³⁸. In his report, Scabia highlighted two types of performance: one that told the true story of Mira and its inhabitants, and a comical one of clowns: «We used the two theatrical elements of comedy and tragedy (the tragic of phosgene that kills, of vinyl chloride that causes cancer). The force of comedy, the grotesque, in knowing how to laugh and mock. The force of satire»³⁹.

³³ Comune di Mira, *Relazione sul lavoro svolto dalla Biblioteca in collaborazione con le scuole*, ASAC, Fondo Storico, Biennale Teatro, Biennale 1976 (commissioni-programmi-varie), folder B. 081, s.i.p.

³⁴ *La Biennale. Un laboratorio internazionale* cit.

³⁵ Scabia, *Lavoro capillare con la popolazione* cit.

³⁶ M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, in «Culture Teatrali», Primavera 2005, 12, pp. 35-67, cited on p. 42. (Il testo è presente anche in M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983).

³⁷ *La Biennale. Un laboratorio internazionale* cit.

³⁸ M.G.G., *Il Teatro vagante alla ricerca della vera storia* cit., p. 308.

³⁹ Scabia, *Lavoro capillare con la popolazione* cit.

With the workshop located in the different hamlets of the Mira township, Scabia once again removed theatre from a theatre and elevated it to a venue of encounter and exchange with the different cultures that populated the Venetian outskirts. He specified this in an interview a few years later, where he commented on his poetic choice by explaining his wish to engage with the world that existed outside of theatre⁴⁰.

Moreover, Giuliano Scabia's experience demonstrates how a theatre festival – a periodic event that constitutes a transitory and unrooted ecosystem – can broaden the boundaries of a more strictly theatrical environment, or of a performance, to include different social groups, thus building a new, extremely dynamic ecosystem that embraces new ecologies and new relationships that actively involve the spectators, that area, the citizens.

In this case, theatre not only offers an aesthetic and cultural experience to its audience but involves them by making them active participants. Scabia's group adapts itself to the "exogenous" factors of the unusual ecosystem – the factory, the library and street sites of Mira and Marghera – and to the "endogenous" ones – the inhabitants and their culture, their experience and the work and social activities that involve them in everyday life – introducing them, thanks to the cultural exchange, in a new ecosystem that at this point is enlarged, expanded, and that thanks to the participation and involvement of all its elements does not inhibit but enables the creation of a new equilibrium.

At the same time, even the first ecosystem of the town and its inhabitants adapted itself to the Festival's theatrical one, and instead of being destabilized, was reorganized, to the point that the citizens themselves at the end of the activities asked that the experience might become permanent.

A further confirmation of how theatre is a fundamental means for cultural exchange and knowledge and how its presence can foster positive transformations in the social life of the audience that welcomes it.

⁴⁰ E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Dedalo, Bari 1978, pp. 205-219.

*Francesca Cecconi**

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

Among contemporary performing arts, puppet theater festivals are privileged places for valorizing traditional stage practices and, at the same time, for promoting international aesthetic and dramaturgical experimentation. Far from being mere programmatic receptacles, these events are dynamic venues of cultural mediation, favoring encounters between artists from heterogeneous geographical, linguistic and symbolic contexts, which translate into multiple artistic, pedagogical, anthropological forms of exchange that significantly influence the redefinition of theatrical languages.

This essay is based on such premises. It analyzes the role that puppet theater festivals play in promoting practices of intercultural exchange, focusing in particular on an emblematic case study: that involving Jean-Pierre Lescot's company and the Italian Teatro Gioco Vita, starting with their participation in the Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes in Charleville-Mézières. The encounter with Lescot's poetics and scenic solutions – marked by a strongly evocative use of shadow as a visual and dramaturgical language – has had a decisive impact on the aesthetic evolution of Teatro Gioco Vita, which has redefined its artistic identity through a progressive shift of focus towards research on shadow theater¹.

Historical background on puppet theater festivals

Before puppet theater festivals were established in the form we know today, puppeteers and marionettists had already begun to develop forms of aggrega-

* University of Verona.

¹ This article is based on research carried out as part of the project *The Underground History of the Avant-garde. Cultural Exchanges in Theater Festivals* – Estella, funded by the NextGenerationEU – MSCA program. CUP B37G22000840006. It was written thanks to research support provided by the Institut International de la Marionnettes in Charleville-Mézières in September 2024, which I thank for the photo copyright permission.

tion and sharing of experience and knowledge through meetings where they exchanged practices, ideas and artistic approaches. The first documented examples of such encounters date back to the 1920s and 1930s. Among these was the informal meeting held in Baden-Baden in 1928, which can be considered one of the first occasions for international operators. A decisive step towards formalizing these exchanges took place the following year, in 1929, with the first UNIMA – Union Internationale de la Marionnette² congress, held in Prague. UNIMA, which was founded there, provided a key transnational recognition of these stage practices, paving the way for a stable network of relationships and shared projects that, even today, persists and continues in valorizing and promoting international puppet theater artists.

Another important event in the history of puppet theater was the meeting between puppeteers and marionettists at the International Exhibition of Paris in 1937, during which a competition was organized between performances from different countries³.

Harro Siegel⁴ was the puppeteer who designed the festival format, through his *Woche europäischen Puppenspiels* (European Puppet Theater Week) in Brunswick, Germany, in 1957. Its first season focused on the most recent developments of puppet theater in Western and Eastern Europe⁵ and gave rise to further successful seasons.

The 1958 season of the International Puppet Theater Festival in Bucharest was the first documented event dubbed a “festival” that dealt with international puppet theater, strongly supported by Margareta Niculescu⁶. In the same year,

² UNIMA is the oldest international cultural organization devoted to puppetry, founded with the aim of promoting awareness and diffusion of the world’s puppetry heritage by encouraging cooperation between artists and scholars in the field. It was initiated by French journalist and writer Paul Jeanne, with the participation of delegates from eleven different nations. Justin Godart, a former French senator, was appointed honorary president, while Jindřich Veselý was appointed president, and Karel Slánský served as secretary general. The association’s official headquarters were established in Prague.

³ See “Festival” entry in the World Encyclopedia of Puppetry Art, <https://wepa.unima.org/en/festivals> (accessed November 8, 2025).

⁴ Harro Siegel (1900-1985) was a prominent German puppeteer and theater director, known for founding his own puppet theater in 1928 and for his role in promoting puppet theater in the post-war period. He was artistic director of the Reichsinstitut für Puppenspiel in Berlin (1938).

⁵ Cfr. H. Mersmann, *Harro Siegels Marionetten*, Propylöen, Frankfurt am Main 1982.

⁶ Margareta Niculescu (1926-2018) was a celebrated Romanian puppet artist and director, best known for directing the National Marionette Theater in Bucharest. In 1985, she was appointed director of the International Marionette Institute (IIM), helping to establish the city of Charleville-Mézières as a center for puppetry education and research. In 1987, she co-founded the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), also in Charleville-Mézières.

Fritz Wortelmann⁷ inaugurated the Days of Puppet Theater in Bochum, an event that was later transformed into the current FIDENA festival (Figurentheater der Nationen), recognized as one of the longest-running and most significant. In the following years, other events spread throughout the world, from Belgium to Poland, from Italy to the United Kingdom, not to mention overseas festivals such as those in Canada and Brazil. Among them, France played a central role with its Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes in Charleville-Mézières, inaugurated in 1961 under the auspices of the Institut International de la Marionnette, which quickly became one of the crucial venues for the international identity of puppet theater and a crossroads of cultural exchanges and artistic professions.

Following the foundation of the Charleville-Mézières Festival in 1961, numerous other events devoted to puppet theater arose internationally, often inspired by the French organizational and cultural model. Among the main European examples are the Opole Festival in Poland (established in 1963); the Skupova Plzeň in Czechoslovakia (now the Czech Republic), founded in 1967 by the puppeteer Josef Skupa; the PIF – International Puppet Theater Festival in Zagreb, Croatia (1968), known for its use of Esperanto as the language adopted for the performances; the Hungarian festivals of Pécs and Békéscsaba, active since 1969; the Varna Puppet Theater Festival in Bulgaria (since 1972); and the Italian festival in Cervia, Arrivano dal Mare! (Emilia-Romagna), founded in 1975, which has established itself as one of the main Italian events in the sector⁸.

Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes

The Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes⁹ had its debut in 1961, when Jacques Félix, founder of the Compagnie des Petits Comédiens de Chiffons,

⁷ Fritz Wortelmann (1902-1976), a playwright, publisher and promoter of German puppet theater, was one of UNIMA's founders (1929). He promoted the establishment of the Deutsches Institut für Puppenspiel and, subsequently, of the Figurentheaterschule in Bochum, contributing significantly to the professionalization and diffusion of puppet theater in Germany.

⁸ See "Festival" entry in the World Encyclopedia of Puppetry Art cit.

⁹ For further information on the Charleville-Mézières Festival see: B. Chopplet, J.P. Houcheringer et P. Argirakis, *30ans de festival mondial des théâtres de marionnettes à Charleville-Mézières, Ardennes, 1961-1991*, Compagnie des Petits Comédiens de Chiffons, Charleville-Mézières 1991; N. Diot et P. Choulet (with C. Lecomte, photographs), *20 éditions d'un festival d'exception: Festival Mondial des théâtres de marionnettes, Charleville-Mézières: 1961-2019*, Noires Terres, Bouvellemont 2020; A. Mello, *The World of Puppet Theater*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXXII, May 2010, 2, pp. 1-11. A photographic contribution can instead be found in P. Flaschgo et J.M. Lecomte, *D'ombres et de lumières: Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières*, Noires Terres, Bouvellemont 2011.

organized the first international puppet theater festival in Charleville-Mézières, where fifteen groups from different countries created a cultural exchange space for artists and companies devoted to puppet theater (fig. 1).

Félix developed his interest in puppets from the age of seventeen, when, in 1941, he participated in a training course with Georges Condé¹⁰, a well-known painter and puppeteer. Subsequently, on his return to Charleville-Mézières in 1947, he founded the amateur company *Le Petit Comédien de Chiffons*, focusing mainly on marionettes. Over the years, Félix established a network of relationships with other puppet theater artists, feeling the need to create a clearing house for debate and reflection on the evolution of puppet theater, which he felt had never been formalized until then, except for sporadic meetings. Marie Dominique Dury Félix¹¹, Jacques Félix's daughter, recalled how her father gave fundamental importance to human exchange and dialogue between artists, which he considered an integral part of the Festival experience. For this reason, during its first season in 1961, he asked friends and family to welcome the guest companies into their homes, in order to limit the costs of food and accommodation and foster a climate of authentic sharing. The Félix family home thus became a crossroads of artistic encounters and relationships, starting a tradition that would remain an integral part of their daily life for years to come. This spontaneous model of hospitality, born from practical needs and a strong community spirit, has transformed over time into one of the Festival's distinctive elements, helping to define its cultural and social identity (fig. 2).

The Festival's first season was held in April 1961, where companies from France, Switzerland, Belgium, England and Germany participated. Among these, some performed for the first time in France, such as the Köln Theater, known for the *Hännesche und Bärbelchen* repertoire, a performance with puppets moved from below by rods and animated by about ten operators, whose origins date back to the early nineteenth century. An especially important contribution was provided by the English company *The Hogarth Puppet Theater* (founded in 1932 by Jan Bussell and Ann Hogarth), which enjoyed international

¹⁰ Georges Condé (1891-1980) was a French artist active as a ceramist, painter, and puppeteer. As a central figure in the Lorraine art scene, he is known for his Art Deco ceramics and his innovation in puppet theater, where he profoundly influenced Jacques Félix.

¹¹ I would like to thank archivists and researchers Anaïs Britton and Aurélie Oudin of the Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières for putting me in touch with Jacques Félix's daughter, Marie Dominique Dury Félix, who granted me a valuable interview on September 13, 2024, full of remembrances of her father's life and his love for puppets.



Fig. 1. Jacques Félix.



Fig. 2. Les Petits Comédiens de Chiffons.

fame, partly due to the televised *Muffin the Mule*¹², one of its most famous characters (fig. 3).

Two other important foreign theaters from neighboring countries also took part in the Festival's first season: François Pinet's Marionnettes Liégeoises (Belgium) and Max Geiben's Bimbo theater of Luxembourg. Pinet, heir to a dynasty of puppeteers active in Liège since the nineteenth century, maintained the tradition of string marionettes animated in the style of Sicilian puppets (i.e. with metal rods), keeping alive the character of Tchantchès¹³ and the repertoire of local chivalric legends, including that of the Four Sons of Aymon¹⁴. Instead, the Bimbo company presented a modern performance, consisting of variety num-

¹² *Muffin the Mule* is one of the most iconic characters of British puppetry, the hero of the TV series *For the Children*, first broadcast by the BBC in 1946. With his affectionate, slightly impertinent, yet always decisive personality, Muffin became a role model for postwar British childhood.

¹³ Tchantchès is the puppet symbol of Liège (Belgium) and is a typically popular figure with origins dating back to around 1860. This particular puppet has a hook on its head to which a metal rod is attached. The technical term for this grip is a "triangle", reminiscent of that of Sicilian puppets.

¹⁴ The Legend of the Four Sons of Aymon (*Les Quatre Fils Aymon*) is a famous medieval Franco-Belgian epic that recounts the heroic and chivalric adventures of four rebellious brothers fighting against Emperor Charlemagne. The story has been transmitted for centuries through puppet theater, especially in the Ardennes region, Wallonia, and northern France.



Fig. 3. First Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières Poster.

bers for string marionettes; for the purpose of participating the company suspend its Switzerland tour.

The French representation was the largest. The inaugural gala was opened by the Pajot-Walton company directed by Pajot III, descendant of a family of puppeteers whose origins date back to Béranger, a former Napoleonic soldier turned puppet artist. Alain Recoing (general secretary of the French national union of puppeteers) hosted the evening, presenting music-hall numbers for string marionettes. Next up was the Marionnettes du Lendit company, founded by the Claude and Daniel Bazilier brothers in 1957, after their recent win of a silver medal at the Bucharest International Festival. The gala ended with Yves Joly, a central figure on the French puppet scene. He had already won a gold medal for originality in Bucharest in 1958 and delivered at Charleville an example of his innovative stage poetics. Among the pioneers present there was also the Les Petits Bonshommes company, founded by André Blin and comprising

members of his family. The show they presented, entitled *Le Tour du monde en 80 minutes*, was a large-scale production, with ninety-five puppets and the first-time use of sound recordings instead of live voices.

In 1957, Jean and Colette Roche staged *Le Roman de Renart*, a puppet adaptation of the famous medieval tale. The Picardy tradition was represented by Maurice Domon's Chés Cabotans d'Amiens, active since 1933 in the revival of the local character Lafleur¹⁵. Jean Zilliox represented the Lyonnaise tradition with the staging of *Guignol du Jardin de la Pépinière de Nancy*. Other French artists present were Charles Lecoq, with the Marottes et Marmousets de Paris company, founded by Pierre Villière, and the companies directed by Lucien Caron and Raymond Poirson (Marionnettes de Metz), Henri Delpeux and Jean-Loup Temporal (the latter also a member of the international executive of UNIMA).

Prominent institutional and cultural figures also attended the event: Pierre-Aimé Touchard, Inspector General of Entertainment, represented the Ministry of Culture; Georges-Henri Rivière, Director of the Musée des Arts et Traditions Populaires in Paris; Maria Signorelli, Director of the Opera dei Burattini in Rome, participated as an accredited representative of UNIMA for Italy.

The Municipality of Charleville-Mézières offered citizens all the weekend shows free of charge. The shows were packed throughout the town, a sign of widespread interest in the art of puppetry. In conjunction with the Festival, the puppeteers' union held its national congress, focused on crucial sector issues, i.e. the request to the government to create a national popular theater for puppets in Paris, the recognition of the working conditions of professional companies, and the clarification of the relationship between the latter and amateur groups. Special emphasis was given to the need to establish an official French section of UNIMA.

One of the distinctive elements of the Festival – which continues to characterize it today – is the extensive involvement of volunteers. These play fundamental roles in various areas of the organization, from managing theatrical spaces, often set up inside large gyms within the urban fabric of Charleville-Mézières, to welcoming the public and the ticket office. However, their most significant contribution is hosting the artists, whom the volunteers themselves frequently invite into their homes. This model, adopted since the first Festival seasons, is not only a logistical solution, but also a means of true cultural exchange, which facilitates the forming of direct relationships between artists, citizens and lo-

¹⁵ Lafleur is a traditional mask originating from Amiens, in the Picardy region of northern France, and belongs to the heritage of French popular puppet theater, particularly the Guignol genre. It originated between the late 18th and early 19th centuries, as Picardy's response to the success of Guignol in Lyon.

cal audiences, in keeping with the original vision of the founder Jacques Félix, based on internationalism, sharing and community participation.

However, according to the current director of the Festival, Pierre-Yves Charlois¹⁶, in recent years the organization has had to face some critical issues resulting from this model. First, the widespread short-term rental platforms such as Airbnb have reduced the availability of homes for hosting artists, as many previous hosts have preferred to offer their homes to a tourist or spectator public, rather than to artists. Second, there has been an increased severing of links between artists and hosts, who manage themselves independently outside the official Festival circuit. This development carries the risk of excluding these collaborations from the official programming of subsequent seasons, thus leading to the loss of long-term relationships and of the Festival's guarantee of hospitality. In artistic terms, participation in the Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes involves a multiplicity of modalities that have developed over time. Today, the Festival presents itself as a complex, layered event. The official programming is the crux of the event, with carefully selected shows and advance sale of the tickets. In parallel, the Maison de la Culture¹⁷ promotes and manages a wide range of Off Festival theater shows, frequently at free entrance. To complete this offer, the Off Rue Festival allows artists to perform in public spaces, such as squares and city streets, with a program organized by the Municipal Administration, inviting a large number of companies to participate at specific times. There are also small Off Off programs, promoted by private entities, which offer shows for a paying audience in independent spaces.

An analysis of historical archives shows that already in 1972, the Festival booklet included a section called Hors Festival, devoted to companies invited by the Maison de la Culture. These artists were able to perform in less conventional spaces, such as the halls of the Municipal Library or specially prepared outdoor areas. In 1979, a publication on the Festival printed an initial breakdown of the different artistic offerings, which distinguished between the official program, shows not included in the main program, free shows in the hall and street shows. However, the formal and a clear definition¹⁸ and distinction between In and Off Festival came about only in the 1982 season, marking a clear organizational and conceptual evolution.

¹⁶ Thanks go to artistic director Pierre-Yves Charlois who granted me a long interview on September 11, 2024.

¹⁷ The Maison de la Culture et des Loisirs "Ma Bohème" (MCL MaBohème) in Charleville-Mézières is a multipurpose center devoted to promoting cultural, sports, and recreational activities for all ages. It is supported by public and private contributions.

¹⁸ The data are extrapolated throughout by consulting archive material, specifically the festival brochures and programs.

In terms of chronology and the international scene, two other significant events stand out in the early editions of the Festival. In 1967, its duration was extended to four days, and the event was moved to autumn, between November 23rd and 26th. In 1972, the Festival was held from September 22nd to 28th and took on a truly global dimension, welcoming companies from America – such as New York’s Dick Meyers Puppet Theater; Toronto’s Canadian Puppet; from Japan, with the Hitomi-za group of Tokyo; and from Europe, with such important companies as Philippe Genty and Maria Signorelli’s Opera dei Burattini of Rome. These developments testify not only to the quantitative and qualitative growth of the Festival, but also to the cultural and geographical breadth of the artistic offerings, testifying to the dynamic and multifaceted nature of contemporary puppet theater.

*The Festival as an Artistic Encounter:
Jean-Pierre Lescot and Teatro Gioco Vita*

From September 24th to October 1st, 1976, the Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes of Charleville-Mézières welcomed artists from all five continents, marking a crucial point in the history of contemporary puppet theater. Among the companies present at that venue, Jean-Pierre Lescot’s Les Phosphènes company stood out for its *Drôle de fête* show (1975).

J’étais sur la technique traditionnelle du théâtre de Séraphin, répandue sous Louis XVI, un petit théâtre d’ombres inspiré de l’art naïf d’Épinal. En 1968, je vois un spectacle balinais au théâtre Cardin. Une révélation. Comme plasticien, je trouve tout, je vois tout, le comédien, cet homme à la fois contour, manipulateur, plasticien. Je me mets à faire de la recherche, je veux élargir ma vision sur les composantes du théâtre d’ombres: la lumière, l’écran, la silhouette, le manipulateur¹⁹.

Lescot is a visual artist and art professor who says he experienced a true “emotional shock” in 1968, when he first saw a traditional Balinese shadow theater performance at the Cardin Theater in Paris. From that moment on, he decided to carry out research, which included fruitful trips to Asia.

¹⁹ «I was working with the traditional technique of Séraphin’s theater, popular under Louis XVI, a small shadow theater inspired by the naive art of Épinal. In 1968, I attended a Balinese performance at the Théâtre Cardin. It was a revelation. As a visual artist, I found everything there, I saw everything: the actor, this man who is simultaneously background, manipulator, and visual artist. I then began to do research, in order to broaden my vision of the constituent elements of shadow theater: the lighting, the screen, the silhouette, the manipulator». Diot et Choulet, *20 éditions d’un festival d’exception* cit., p. 172. The English translation of this quote and the following ones are the author’s.

C'est dans ces pays que j'ai ressenti mes plus belles émotions. Souvent, nous étions dans un champ, la nuit, à voir et entendre un spectacle qui se déroulait dans une ambiance quelque peu envoûtante. Je me souviens de cette musique répétitive du gamelan et des intonations de la voix du montreur d'ombres qui vous transporte dans un autre monde. Je me suis beaucoup intéressé à tous les aspects de ces spectacles, à l'ensemble de leurs signes théâtraux ils semblent avoir été drées pour illustrer l'image parfaite d'une mise en harmonie; un sentiment de suspension du temps et de beauté²⁰.

This experience proved decisive, as it marked the beginning of a complex research trajectory that would lead Jean-Pierre Lescot's recognition as one of the major promoters of the shadow theater revival in France. His approach, based on a physical and hypnotic perception of the scenic language, is in significant theoretical agreement with the theories of Antonin Artaud. In *Le Théâtre et son double* (1938), Artaud identifies in Balinese theater a model that brings a ritual, archaic dimension to the Western stage, based on the physicality and immediate action of signs, rather than on the centrality of speech.

For both, Asian theatrical culture is not an exotic model to imitate, but a source of theatrical regeneration, which can reawaken a theater no longer based on speech, but on a syntax of visual signs and rhythms. Lescot's discovery of *wayang kulit*²¹ and his subsequent poetic elaboration through a play of shifting lights and silhouettes, is one of the most emblematic contemporary expressions of the theatrical vision that Artaud hoped for: theater acting as a primordial, sensorial and profoundly transformative force.

Initially engaged with glove puppets (marionnettes à gaine) and marottes, Lescot developed a new visual poetics thanks to this Indonesian encounter. After numerous trips to Asia, he explored the expressive potential of moving light and silhouettes, creating an innovative scenic grammar, in which visual dramaturgy progressively replaced textual dramaturgy.

²⁰ «It is in those countries that I experienced the most intense emotions. We would often find ourselves in a field, at night, watching a show that took place in an almost enchanted atmosphere. I remember the repetitive music of the gamelan and the intonations of the shadow puppeteer's voice, which transported you to another world. I was very interested in all aspects of these shows, in all their theatrical signs: they seem to have been created specifically to illustrate the perfect image of a staged harmony; a sense of suspended time and beauty». See P. Boutigny, *A l'ombre du Théâtre Roublot: Jean-Pierre Lescot*, Les Phosphènes, Paris 2016, p. 12.

²¹ *Wayang kulit* is a traditional form of shadow theater originating in Indonesia, particularly the islands of Java and Bali. It uses intricately carved and colored leather figures, animated behind a lit screen. The stories, often drawn from the Indian *Ramayana* and *Mababbarata* epics, are accompanied by gamelan music and ritual narration. See J.R. Brandon, *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1970.

Moreover, France had a consolidated tradition in the field of shadow theater, which dated back at least to the 18th century. Among its protagonists, we recall the aforementioned François Dominique Séraphin, active at the end of the eighteenth century, whose work contributed to structuring and spreading shadow theater as a form of both popular and highbrow entertainment. A further important development came in the late nineteenth century, with the performances of the famous Salon du Chat Noir in Montmartre, where artists such as Henri Rivière and Caran d'Ache elaborated complex shadow theater projections, in league with the symbolist culture and the avant-gardes of the time. Jean-Pierre Lescot's artistic research is, historically and culturally, configured as an important force of renewal. While his work is rooted in a well-defined national tradition (he himself cites Séraphin as the starting point), it stands out for its willingness to absorb extra-European – particularly Asian – influences, and for its innovative use of light sources and silhouettes for generating new visual and narrative effects.

Among the spectators at the 1976 Charleville-Mézières Festival, there was a young Italian artist, Diego Maj, then a member of the Teatro Gioco Vita company. Maj recalls that experience as an aesthetic, theatrical revelation. As Fabrizio Montecchi also testifies: «À l'origine du parcours du Teatro Gioco Vita avec le théâtre d'ombres, il y a le Festival de Charleville-Mézières. Diego Maj, alors directeur de la compagnie, en 1976, fasciné par les représentations de théâtre d'ombres vues au Festival, a décidé que ce serait l'avenir de la Compagnie. Et ce fut ainsi!»²².

The encounter with Lescot's visual and scenic research – especially his poetic version of shadow theater – proved to be a crucial turning point for Maj. Italian shadow theater had had a discontinuous, marginal development, confined mostly to performances for children or feeble reworkings of Asian models, and Lescot's performance opened up a new creative horizon for him. The impressions he received on that occasion triggered a radical transformation of his company, which soon embarked on a new artistic phase, based on the structured and conscious exploration of shadow theater.

Back in Italy, Diego Maj shifted his company's artistic focus from animated theater for children towards a more nuanced research in the field of shadow theater. This transformation resulted in a split within the company, where one

²² «Teatro Gioco Vita's experience with shadow theater began with the Charleville-Mézières Festival. Diego Maj, then director of the company, was fascinated by the shadow theater performances he saw at the Festival in 1976 and decided that this would be the Company's future. And so it was!». See Diot et Choulet, *20 éditions d'un festival d'exception* cit., p. 172.

part chose to continue along the lines of children's theater, while the other – along with Maj – chose to begin an experimental project on shadow theater.

Teatro Gioco Vita thus embarked on an in-depth technical and aesthetic study through an initial workshop conducted by Jean-Pierre Lescot himself. This was followed by collaboration with other individuals: initially Flavia De Lucis, Flavio Ambrosini, Mariano Dolci and Nicola Piovani, who were subsequently joined by Emanuele Luzzati, responsible for designing the silhouettes that gave the company a visual and poetic quality that became one of its stylistic trademarks. At the same time, Tonino Conte, director of Genoa's Teatro della Tosse, took over the artistic direction of the performances, contributing decisively to defining their dramaturgical and scenic structure. This collaboration took the form of a true artistic apprenticeship, fundamental for leading Teatro Gioco Vita to its full aesthetic and technical maturation.

It was a unique and unrepeatable experience, a great opportunity to carry out research, a situation that would not be reproducible today. It was a phase of encounters with artists with different sensibilities, languages and theatrical experiences, who were willing to collaborate with our group and who gave us the great gift of helping our Company to go beyond mastering a technique, however in need of further perfecting it might be, to achieve a poetic. We communicated to these artists our knowledge of shadows, and in turn they enriched us as professionals and as persons, helping us to define our basic artistic identities. The language of shadows thus became for us a true instrument of theatrical expression²³.

This culminated in the company's participation in the 1982 Charleville-Mézières Festival, with the performances of *Il mostro turchino*²⁴ and *I tre grassoni*, works that marked the company's definitive success on the international shadow theater scene.

The education of another important Italian artist, Fabrizio Montecchi, a member of the Teatro Gioco Vita company, also took place in this context. Montecchi testifies to the fundamental impact that Jean-Pierre Lescot, Roland Schön and the Théâtre de l'Ombrelle had on him at the 1982 Charleville-Mézières.

He gained from them a stratified, transnational knowledge of shadow theater, which combined tradition and contemporaneity, East and West, technique

²³ D. Maj, *Anni di Teatro, di Gioco, di Vita*, in D. Maj and S. Rossi (eds.), *Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro, di Gioco, di Vita*, Mondadori Electa, Milano 2007, p. 15.

²⁴ See F. Cecconi, *Riscrivere Gozzi con le figure: Il mostro turchino di Tonino Conte*, in *Il futuro retrospettivo: conservatorismo e innovazione nell'opera di Carlo Gozzi*, ed. by J. Gutiérrez Carou, Lineadacqua, Venezia 2021.

and poetic vision. The volume on the Festival's twentieth anniversary, edited by Nathalie Diot and Philippe Choulet, contains Montecchi's in-depth analysis:

Je préfère appeler mon théâtre d'ombres "théâtre organique". Il est fils et fruit des expériences révolutionnaires des années '80. C'est lors du Festival de 1985 (où a été présenté *Le Château de la Persévérance*) que sa façon de faire du théâtre d'ombres connaît sa première consécration. Le spectacle est alors ovationné par les marionnettistes chinois du théâtre d'ombres de Tangshan. En 1988, le spectacle *La boîte à joujoux* est complet dès le premier soir²⁵.

It is interesting to note that the Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes of Charleville-Mézières was not only a catalyst for artistic exchanges between companies and international artists, but also a fertile ground for developing new institutions related to the figure. In 1987, thanks to the input of Jacques Félix – founder of the Festival – and Margareta Niculescu, director of the Institute International de la Marionnette (IIM), the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) was established in Charleville-Mézières itself, as a public professional training center for the puppet arts.

Jean-Pierre Lescot joined ESNAM's initial teaching staff, contributing courses and workshops on shadow theater. In recent years, this same chair was given over to Fabrizio Montecchi as testimony to the continuity between different generations of artists. This relay symbolically marks the rooting and transmission of theatrical knowledge born from the international meeting that took place within the Festival framework.

To conclude, the Charleville-Mézières Festival provides an essential space for research, experimentation and training in figure theater. Its ability to maintain a dialogue between different aesthetics, traditions and poetics makes it not only a point of reference for artists the world over, but also a transformative agent for the territory that hosts it. The intertwining of theatrical practices, educational commitment and involvement of the local community through volunteer hospitality has generated a unique "cultural ecosystem" that deeply influences both individual poetics and the socio-cultural dynamics of the city. Charleville-Mézières has thus been confirmed, season after season, as a symbolic and operational capital of contemporary figure theater, projected towards its 24th season in September 2027.

²⁵ «I prefer to call my shadow theater organic theater. It is the offspring of the revolutionary experiences of the 1980s". It was during the 1985 Festival (where *Le Château de la Persévérance* was presented) that his shadow theater style first gained recognition. The show received a standing ovation from the Chinese puppeteers of the Tangshan shadow theater. In 1988, the show *La boîte à joujoux* sold out on its first night». Diot et Choulet, *20 éditions d'un festival d'exception* cit., p. 175.

*Anna Maria Monteverdi**

Giacomo Verde ai Festival teatrali (1979-1993)



*A Giacomino
cantastorie cyberpunk
che un mattino di maggio di cinque anni fa
ha bucato le nuvole
da dove ci osserva
e continua a dialogare con noi
tra un video-ologramma e un mandala*

Fig. 1. Giacomo Verde, 1998.
Archivio privato Anna Monteverdi.

Il progetto I_PAD: l'Archivio Giacomo Verde

Il progetto I_PAD (Performance Archive in Digital) finanziato con il bando MUR Prin 2022 (UniMI, UniLink, CNR/ISTI, Pisa)¹ dedicato all'archivio dell'artista video e tecnoteatrale Giacomo Verde (1956-2020), ha permesso di recuperare e digitalizzare materiali inediti che testimoniano la presenza di Verde ad alcuni festival teatrali degli anni Settanta e Ottanta², offrendo una mappa preziosa del fermento culturale di quegli anni.

L'Archivio è costituito da un vasto repertorio fotografico, un'ampia raccolta di disegni, storyboard e quaderni, e da circa 600 cassette per 1200 ore di riprese; oltre a documentare la sua attività tecnoperformativa e le sue creazioni, il fondo – restaurato e digitalizzato – è anche “un archivio di archivi” per le numerose collaborazioni dell'artista con compagnie teatrali e si è dimostrato un vero palinsesto di relazioni, di trame comunitarie, di sentieri creativi e condivisi.

* Università Statale di Milano.

¹ Cfr. il numero speciale di «Biblioteca teatrale» a cura di D. Sabatini (2025) dedicato al progetto I_Pad.

² Per una documentazione dettagliata cfr. R. Ferraresi, *Santarcangelo 50 festival*, Corraini, Mantova 2021.

Sono presenti anche interessanti video registrazioni di prove o repliche teatrali a festival, come *Liberi tutti* di Marco Paolini in occasione del debutto a Santarcangelo nel 1992 e lo spettacolo del Teatro delle Albe *Lunga vita all'albero*, 1990, sempre a Santarcangelo. Riprendendo la distinzione di Andrea Balzola e Carlo Infante sulla produzione videoteatrale (*Trascrizione; Sintesi promozionale in forma di clip; Video autonomo dalla scena; Video in scena*)³ possiamo affermare che nell'archivio di Verde risultano presenti tutte queste quattro tipologie proprio per l'ecletticità dell'artista e per la sua capacità di muoversi attraverso diverse pratiche medial performative.

Giacomo Verde, i Gruppi di Base e il Teatro di strada (1976-1989)

Verde è stato un protagonista atipico e innovativo della videoarte e del videoteatro in Italia. In oltre quarant'anni di attività ha realizzato centinaia di installazioni elettroniche e opere video a carattere teatrale, autoprodotte o commissionate da fondazioni, presentandole nelle più importanti rassegne di videoarte italiana, promuovendo sistematicamente la sua personale estetica della "bassa definizione"⁴. Verde è stato anche attore-narratore e videoartista per numerose compagnie (Tam Teatromusica, GialloMare Minimal Teatro, Teatro La Piccionaia, la Baracca, Mascarà Teatro, Casa degli Alfieri, Le Albe, Nuova Complesso Camerata, Aldes). Ha attraversato e "frantumato" ogni genere d'arte (visiva, teatrale, musicale) e superato steccati; ha fondato gruppi, compagnie teatrali, ha passato il guado del teatro popolare degli anni Settanta per immergersi nel clima cyberpunk degli anni Novanta, unendo la tradizione dei "contastorie" con la videoarte e i dispositivi virtuali e interattivi.

Verde nasce a Cimitile in provincia di Napoli nel 1956 da una famiglia di artigiani del tessuto; primo di quattro figli, emigra da giovanissimo con la famiglia in Toscana, a Empoli, dove i genitori aprono una piccola azienda di manifattura e biancheria. L'immagine dell'artista "tosco-campano" diviene per tutta la vita il suo segno di riconoscimento: manterrà l'accento toscano ma il cuore in Campania; va in Irpinia a portare aiuto dopo il terremoto del 1980 e vi ritorna

³ Cfr. A. Balzola e F. Prono, *La nuova scena elettronica*, Rosenberg & Selliers, Torino 1994; C. Infante, *Catalogo* del festival Scenari dell'immaginario, edizione del 1989.

⁴ Sulla biografia di Verde e la sua attività artistica cfr. *Giacomo Verde, tecnoartista*, fasc. monografico della rivista «Connessioni Remote», 2020, 1, e inoltre, S. Vassallo, *Giacomo Verde videovista*, ETS, Pisa 2018; A.M. Monteverdi, F.D. D'Amico e V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022; A.M. Monteverdi, *Giacomo Verde: installazioni, TV interattive, net art, tecnoteatro (1992-2002)*, Milano University Press, Milano 2023.

per imparare a suonare la zampogna da un anziano maestro elementare. Si iscrive – non senza contrasti con la famiglia – all’Istituto d’arte tessile di Firenze, appassionandosi di disegno e musica: suona la chitarra con gli scout, frequenta il circolo Arci locale e ben presto mette in piedi la sua prima compagnia teatrale a Empoli con Renzo Boldrini e Vania Pucci. Aveva fatto parte con Alberto Masoni, Alessandro Gigli, Claudio Cinelli, del Laboratorio Popolare di attività espressive di Empoli che realizzò alcune performance teatrali nel luogo dove ora c’è la sede della compagnia GialloMare Minimal Teatro.

Le radici del suo fare teatro sono quelle della festa, del teatro di strada, rifiutando le scuole d’arte drammatica e prediligendo il coinvolgimento del pubblico: sono gli anni in cui in Italia si riscoprono le tradizioni e si recupera la cultura popolare.

Appare chiara nelle parole degli studiosi Mastropasqua, Molinari e Pinazzi, la teorizzazione di quella cultura che doveva tornare a essere “produttiva e attiva”, e a «porsi come alternativa della cultura ufficiale, accademica e classista»⁵. La rivista «Scena», creata e diretta da Antonio Attisani dal 1975 al 1981, ospitò diffusamente il dibattito teatrale di quegli anni, con riflessioni, accese polemiche e posizioni ideologiche contrastanti, dando voce ai protagonisti.

In Italia, il Nuovo Teatro nasce ufficialmente nel 1967 e coincide con il Manifesto del Convegno di Ivrea a cui aderiscono teatranti, critici e compagnie della nuova avanguardia. A Milano Dario Fo è nelle piazze con *Mistero buffo* e con Franca Rame fonda La Comune, in Emilia Romagna al Festival internazionale di piazza di Santarcangelo di Romagna il Terzo Teatro inizia a muovere i primi passi e in Toscana e nel Veneto c’è Giuliano Scabia, con il suo Teatro vagante che inventa una “nuova Commedia dell’Arte”⁶, convocando spettatori giovani e anziani per le strade con il suo teatrino tirato da un trattore; le sue storie, le azioni volte alla ricerca della “lingua vivente” e la modalità popolare del racconto affasciano il giovane Verde. Era stato attore-contastorie proprio in occasione di uno spettacolo di Scabia alla Festa di mezz’estate a San Giovanni Valdarno dal titolo *La giostra di San Giovanni* (1979), una macchina scenica realizzata da Antonio Uteri, con musiche di Aldo Sisillo e Stefano Barnaba e la drammaturgia

⁵ F. Mastropasqua *et al.*, *Proposte per una scuola di animatori teatrali*, in «Biblioteca teatrale», 1971, 1, pp. 129-136.

⁶ «Io credo che in questi anni abbiamo inventato una nuova commedia dell’arte, e se ripenso al 1965, quando ho cominciato, mi pare un sogno di essere riuscito a correre per strade di città e di paese, col Teatro vagante e senza come venditore di oggetti teatrali e imbonitore, come Diavolo o Cavaliere, con un drago o un cavallo azzurro, con l’uomo selvatico e il brigante Musolino, con mongolfiere e fannulloni, uccelli volanti e fuoco». G. Scabia, *Il diavolo e il suo angelo*, La Casa Usher, Firenze 1982, p. 18.

di Massimo Marino⁷. Il teatro è dappertutto, il teatro è nella strada, il teatro è politico: slogan che si sollevavano in quegli anni tra i circuiti nati dal tema dell'animazione e del decentramento teatrale⁸, anni della scoperta in Italia del Living Theatre, dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, del Bread and Puppet e delle piazze invase dal teatro a Santarcangelo.

Verde era presente a Casciana Terme, insieme a un centinaio di gruppi e collettivi teatrali, al famoso Convegno nazionale dei Teatri di Base (*L'uso del teatro nel territorio*, 18-22 marzo 1977) in cui si discusse della definizione del teatro politico e della gestione sociale aperta dei nuovi circuiti e da cui prese forma in Italia – sulla scorta del Manifesto di Eugenio Barba al Bitef di Belgrado nel 1976 – il Terzo Teatro; lì conobbe, tra gli altri, Roberto Bacci (organizzatore del Convegno, direttore del neonato Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e regista del Piccolo Teatro di Pontedera) e il regista e attore Dario Marconcini, promotori del Festival *Le mani che muovono i sogni. Burattini tra Oriente e Occidente* (1979) che radunò gruppi dall'India, da Bali, dalla Jugoslavia, dalla Cecoslovacchia, dagli Stati Uniti, dal Brasile. La migliore definizione di Teatri di Base è fornita tra le pagine di «Scena», da Renzo Vescovi, regista e direttore di una delle compagnie più rappresentative, il Teatro Tasca-bile di Bergamo:

Il Gruppo è il segno più o meno cosciente del rifiuto profondo di un assetto sociale e dei suoi riflessi culturali. [...] Oltre alla *pars destruens* esiste una *pars costruens*. È questo il lavoro che si usa chiamare di ricerca e di sperimentazione: un tentativo di rifarsi alla realtà al di sotto delle scomposizioni o dell'ordinamento sovrapposte dalla cultura dominante e ormai morta. Da qui il radicalismo di certe indagini, per esempio, sul corpo, sugli oggetti, sul mondo preverbale: un tentativo più o meno utopistico di riandare alle fonti supposte incontaminate o «oggettive» della vita stessa [...]. Il Gruppo è quindi sempre un gruppo di ricerca che tende al riconoscimento culturale delle nuove realtà emerse nel corso dello sviluppo umano: alla loro esplorazione e alla loro definizione dedica il suo lavoro. [...] La sua espansione produttiva tende poi a privilegiare il territorio in cui opera. [...] Il territorio non è che un universo lessicale in potenza, una langue, per usare la celebre terminologia saussuriana: la parola è al Gruppo⁹.

⁷ Cfr. M. Marino, *La giostra di S. Giovanni Valdarno*, in «Quaderni di teatro», II, maggio 1980, 8.

⁸ Cfr. E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», XXI, 2007, Annali 28, pp. 235-269.

⁹ R. Vescovi, *Il gruppo e la base*, in «Scena», II, aprile 1977, 2, p. 11. Per una «mappa» dei gruppi di base cfr. *Il Patalogo uno. Annuario dello spettacolo: cinema, teatro, musica, televisione*, Ubulibri, Milano 1979.

Sono gli anni in cui il Festival Internazionale di Piazza di Santarcangelo, nato nel 1971, diventa un punto di riferimento della nuova cultura giovanile, comunitaria e politica; dal 1978 al 1988 alla guida del Festival c'è Roberto Bacci e lì convoglieranno, sin dalle prime edizioni, le istanze del Terzo Teatro, non senza suscitare importanti dissensi.

Così Roberta Ferraresi sintetizza, a distanza di cinquant'anni, quell'esperienza fondativa:

La spettacolarizzazione dello spazio urbano, le tecniche del teatro di strada, le tradizioni popolari, e poi la ricerca sulle tecniche dell'attore, il riferimento alle culture non occidentali, l'investimento sulla microcomunità del gruppo rimandano significativamente, seppur per vie non troppo dirette, alla costruzione di spazi comunitari temporaneamente – come si chiamavano – liberi o liberati, incentrati sulla sperimentazione di un incontro diverso fra gli artisti e con gli spettatori: dunque a un nuovo senso dell'engagement che non mira a rovesciare il potere preconstituito per sostituirlo ma risponde alla crisi delle forme tradizionali con una presa di distanza micidiale e concreta, un senso di estraneità senza precedenti, ritessendo in questi termini il lungo filo delle pratiche e delle teorie dell'autonomia che va dal Sessantotto al “popolo di Seattle”¹⁰.

Significativamente proprio nel 1980 nasce anche l'UNIMA Italia, organismo dedicato alla forma di teatro più popolare, il teatro di figura, grazie a Maria Signorelli, burattinaia e scenografa¹¹; nel 1981 viene fondato il Centro Teatro di Figura di Ravenna.

In questo contesto Verde porta avanti la sua ricerca, in modo scomposto e disallineato, aderendo tiepidamente alle istanze ideologiche del Movimento teatrale dei Gruppi di Base ma appassionandosi molto ai temi della tradizione popolare, verificando dove e come fosse possibile fare teatro oltre i luoghi e le forme ufficiali, alla ricerca di una cultura viva e popolare, lontano da un recupero nostalgico e conservativo. Anche fare animazione teatrale nelle scuole si basava sull'intenzione di trasmettere strumenti di espressione e portare emancipazione culturale a più gente possibile. Nascono così, spettacoli teatrali, interventi e concerti anche estemporanei alle Case del Popolo, alle Feste dell'Unità, alle fiere e alle feste di piazza tra Certaldo¹², Empoli, Vinci, San Miniato, San Gimignano;

¹⁰ R. Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta. Tracce di cyberpunk in teatro*, in «Connessioni Remote», 2021, 2, pp. 344-368, citazione a p. 346. Rimandiamo senz'altro a questo importante articolo per un approfondimento sull'evoluzione del Festival di Santarcangelo dagli anni Settanta agli anni Novanta, sui temi, sulle teorie e sui protagonisti.

¹¹ Cfr. A. Attisani, *Teatri possibili*, in «Quaderni di teatro», VIII, 1986, 31, pp. 17-37. Su Maria Signorelli cfr. A.M. Monteverdi, *Scenografe*, Dino Audino, Roma 2022.

¹² Il borgo medioevale di Certaldo ospiterà il Festival di teatro di strada Mercantia dal 1988 che

fonda una Comune a Petroio (Firenze) e condivide passione teatrale e vita con molti amici teatranti toscani: Renzo Boldrini e Vania Pucci (con cui dà vita alla compagnia Il coniglietto bianco), Gianfranco Martinelli e Patrizia Filippi. Verde dirà che la scelta della strada per lui fu di natura “politica ed etica”: stare in mezzo alla gente, auto sovvenzionarsi con la propria arte, lavorare fuori dal mercato culturale dell’ufficialità, rifiutare gli spazi attrezzati delle istituzioni apparteneva, prima di tutto, a un’ideale che era indissolubilmente parte di una “vita attiva”.

Tra le scatole dell’Archivio di Verde sono presenti un numero impressionante di fotocopie ingiallite, fogli e appunti di studio sulle tradizioni popolari, numeri della rivista «Quaderni di teatro» e «Scena», trascrizioni di rime e stornelli. Verde suonava la grancassa, la ciaramella, la fisarmonica, la cornamusa e il tamburo; era giocoliere, trampoliere e mangiafuoco; aveva fondato con Sandro Berti il duo I Contastorie del Teatro Instabile e Contento (TIC), faceva parte della Compagnia Extracomica del Cavalier Gualtiero e figli, con Gianfranco Martinelli, Renzo Boldrini, Gianfranco Pedullà, Roberto Mazzi, Roberto Mantovani, Susanna Dini e Leo Bassi. Fondava e scioglieva gruppi tra la Toscana e l’Emilia-Romagna. La costante del suo teatro di strada era il racconto improvvisato con un telo da raccontastorie: Verde con un frac malmesso, pantaloni larghi, gilet e cappello da contadino, intratteneva il pubblico con storie che si “ingarbugliavano” a seconda del contesto: i Contastorie del T.I.C. giravano pochissimo nel circuito del teatro sperimentale e del Terzo Teatro perché, come affermerà anni dopo,

[...] eravamo considerati poco intellettuali. Noi sperimentavamo la Festa. Ci davamo, io e Sandro, le coordinate dell’azione, i personaggi, la canzone e gli oggetti, poi ci buttavamo e la scena nasceva dal contatto con il pubblico. Ad ogni replica cresceva, migliorava e si raffinava. Così sono nate *Il Prognostico*, *Il Monumento all’amore*, *Bacia la vecchia*, *il Prete e il Sindaco* e *L’inaugurazione*. Il nostro fine era di rivitalizzare i temi della cultura popolare sperimentandoli nella strada e non dietro la protezione del palcoscenico, di verificarne il valore corrente e non di museificarli. Per il pubblico erano comunque, sane risate ed emozioni, con qualche spunto riflessivo. Uno dei pochi che comprese appieno il senso del nostro lavoro è stato Giuliano Scabia che, per certi versi fu, a sua insaputa, uno dei nostri ispiratori¹³.

Così Verde in una nota inedita datata 1999 ritrovata in Archivio, ricorda quegli anni:

nascerà proprio da questi eventi organizzati dagli artisti sopra citati con spettacoli di fuoco, musica, parate mascherate e performance itineranti.

¹³ G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi*, in R. Barbanti et al., *Arte immateriale arte vivente: percorsi di ricerca nell’arte italiana dell’ultimo decennio*, Essegi, Ravenna 1994; ora in «Connessioni Remote», 2020, 1, pp. 67-84.

Era un momento di grande fermento culturale: fare spettacolo in strada voleva dire ricercare un contatto autentico con il pubblico popolare che nelle sale teatrali non era possibile incontrare. Dietro il nostro fare si mescolavano, più o meno confusamente, le teorie e le esperienze del teatro invisibile di Augusto Boal, il teatro di strada di Giuliano Scabia e dei gruppi catalani, il teatro di gruppo di Eugenio Barba, il teatro politico del Living Theatre, le clownerie dei fratelli Colombaioni e la tradizione del circo. Veramente un bel minestrone! Così si facevano parate, spettacoli e azioni al mercato, nella passeggiata, nei cortili delle scuole, alla Casa del Popolo e all'uscita della messa. A cosa servì tutto il nostro teatrare? Di sicuro creavamo un certo scompiglio¹⁴.

Verde contastorie (Castiglioncello, 13 settembre 2020) è il titolo di una commemorazione dell'artista, scomparso appena quattro mesi prima, in forma di "veglia teatrale" e ideato e realizzato da Giuliano Scabia al Festival Inequilibrio. In scena con Scabia, il figlio di Verde, Tommaso e alcuni amici artisti e componenti dei gruppi degli anni Settanta, Gianfranco Martinelli e Renzo Boldrini¹⁵. Martinelli per l'occasione, ricordò un episodio della Premiata Compagnia Extracomica del Cavalier Gualtiero e figli:

Un giorno partimmo col camion diretti a Certaldo; al solito Giacomo aveva messo i fumogeni, e con stupore di tutti, inscenò lo scoppio del camion con scene di preoccupazione, arrivo dei vigili e del carro attrezzi. Io scesi molto teatralmente, per chiedere ospitalità al Sindaco in cambio di spettacoli. Con noi c'era anche Leo Bassi, giocoliere antipodista spagnolo che si vestiva da aviatore. Poi la Compagnia si fermò a San Miniato per realizzare uno spettacolo gigantesco dal titolo *La presa di San Miniato* (tratta dall'omonimo poema eroicomico di Ippolito Neri) su tre palcoscenici, con i cantori in ottava rima, gli Els Comediants e le mongolfiere che volavano in cielo. Vivevamo tutti insieme e facevamo tutto in casa, gli spettacoli e i volantini ciclostilati: l'impegno era totale. Il gioco era alla base di tutto¹⁶.

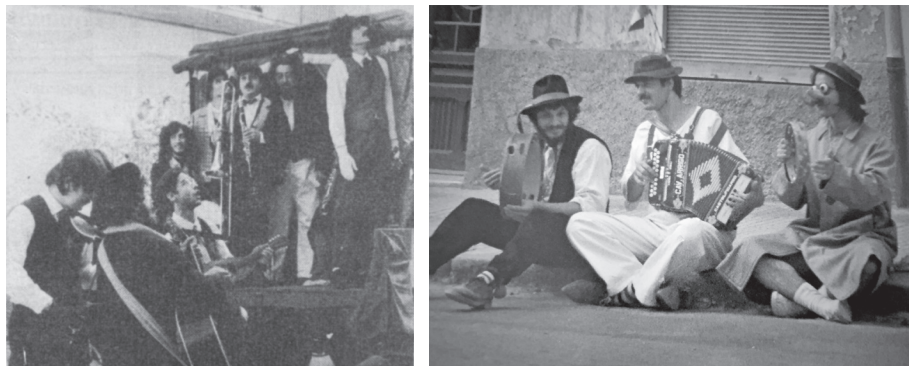
Anche Renzo Boldrini, oggi coordinatore delle residenze artistiche della Toscana e fondatore con Vania Pucci dei GialloMare Minimal Teatro, ricorda l'importanza di quell'episodio di Certaldo, generativo di una nuova idea di teatro:

Era il 1981 e fu la prima attuazione di quelle che sarebbero state le residenze teatrali. Da lì nascono nel 1984 *Fingere figure* diretto da Antonio Attisani a cui partecipò il Teatro della Valdoca [con il loro primo spettacolo *Lo spazio della quiete* (N.d.R.)] e

¹⁴ Archivio Giacomo Verde. Documento non catalogato.

¹⁵ La documentazione del video integrale è all'interno dell'Archivio Verde. Alcuni contributi degli artisti appaiono in video, non potendo essere presenti a causa del Covid (Roberto Mantovani, Carles Canellas, Sandro Berti, Leo Bassi).

¹⁶ Dallo spettacolo *A veglia. Giacomo Verde cantastorie*, Castiglioncello, settembre 2020. In Archivio sono presenti molte fotografie della numerosa compagnia.



Figg. 2-3. Ritaglio di giornale con la notizia del camion degli artisti fermo a Certaldo. Verde ha la chitarra ed è di spalle. A destra, Verde con Sandro Berti e Sergio Bini “Prof. Bustric” (Santarcangelo, 1979). Archivio Giacomo Verde.

da lì nasce anche il Festival Mercantia. Facemmo un patto col comune di Certaldo e una trentina di soggetti furono messi regolarmente sotto contratto per 4 mesi dal Comune con l’impegno di fare spettacoli, azioni di strada e laboratori, con un piano organizzativo straordinario. Leo Bassi metteva i festoni e andava nei bar per pulire e profumare i gabinetti perché per noi artisti girovaghi i bagni volanti sono importanti! In quell’epoca abbiamo praticato cose che hanno davvero lasciato il segno¹⁷.

Gli anni che seguirono la residenza di Certaldo furono caratterizzati da un turbinio di reti di collaborazioni, di attività collettive, di formazioni artistiche: dal già citato Teatro Instabile e Contento alla Banda Roselle e Banda Osiris; altre collaborazioni saranno con il Teatro La Baracca di Bologna¹⁸, con Sergio Bini “Prof. Bustric”, con Roberto Mantovani e Roberto Mazzi. Leo Bassi in un’intervista ricorda l’energia e la vitalità di Verde, «un incrocio tra ironia toscana e grande umorismo del Sud, e molta intelligenza nel suo rapporto col pubblico», puntualizzando quella dimensione politica dei loro interventi teatrali che li univa:

La cosa che accomunava noi artisti era la politica: nessuno di noi era nostalgico dei buffoni di piazza. Noi volevamo fare una cultura per il popolo direttamente, senza la mediazione della borghesia e del mondo intellettuale. Era una dimensione politica quella di lavorare per il popolo e di conseguenza, amarlo. E in questo senso non posso

¹⁷ *Fingere Figure. Giornate di studio e spettacoli di teatro di figure*, Certaldo, Saletta G. Boccaccio, 6-11 novembre 1984, a cura di F. Bendini e A. Attisani. Interventi di Luigi Allegri, Mimmo Cuticchio, Remondi e Caporossi, Giulio Paolini, Teatro della Valdoca, Giuseppe Chiari, Bustric.

¹⁸ Fondato nel 1976, il gruppo La Baracca è attivo nella produzione e programmazione di spettacoli teatrali rivolti a bambini e ragazzi, dalle scuole dell’infanzia fino alle secondarie.



Figg. 4-5. Verde “mangiafuoco” a Certaldo. A destra, con Sandro Berti a San Gimignano con il telo del *Prigioniero triste*.

dimenticare Giacomo. Penso a lui non solo come un ricordo della mia gioventù ma come un’anima gemella. È enorme quello che ha fatto con il video, lui era molto avanti¹⁹.

Nel decennio 1979-1989 Verde, con formazioni diverse o anche come artista singolo, viene invitato ad alcuni degli appuntamenti festivalieri del teatro di ricerca più importanti: il Festival Internazionale di Piazza di Santarcangelo, Inteatro di Polverigi, Scenari dell’immaginario a Narni, Volterra Teatro, il Festival di Sant’Anna Arresi e L’isola del teatro a Treviso. In seguito, farà apparizioni sporadiche anche ad altri festival toscani (Mercantia a Certaldo; La luna è azzurra a San Miniato). Sono proprio i festival l’occasione di incontro e di amicizia con gruppi teatrali con i quali consoliderà un rapporto collaborativo e affettivo continuativo (Tam Teatromusica²⁰, Le Albe di Verhaeren, Cada Die Teatro).

La sperimentazione per lui era collocarsi oltre l’ormai usurata “forma teatro”: lo scriverà in una lettera che aveva cominciato a distribuire e a far firmare agli artisti per avere una robusta adesione alla sua idea di rinnovamento teatrale, nella non nascosta convinzione – come si legge esplicitamente – di un approdo a “una nuova forma per descrivere il presente”, uscire cioè, dalle costringenti categorie di attore-personaggio-scena-parola-drammaturgia, ma anche dalle imposizioni commerciali dei borderò, delle sale istituzionali, in sintonia (e non contro) il Terzo Teatro e il movimento della Postavanguardia. Si tratta di un documento

¹⁹ Intervento di Leo Bassi in video per lo spettacolo *A veglia* cit.

²⁰ È F.D. D’Amico ad aver approfondito il rapporto tra il Tam Teatromusica e Giacomo Verde. Cfr. Ead. e M. Sambin, *Dell’arte ultrascenica: l’incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato*, in «Connessioni Remote», 2020, 1, pp. 118-140.

che è poco più di una dichiarazione di intenti, ma è molto significativa dell'atteggiamento di Verde verso un'idea di teatro innovativa e inclusiva dei nuovi linguaggi, giocando a diversi livelli, sullo stretto rapporto tra le arti (includendo anche la televisione). Questa nuova arte – misconosciuta per lungo tempo dai critici – la definirà “ultrascenica”²¹:

Raccontare i miei anni Ottanta è raccontare pezzi di storia di tanti gruppi, tanti nomi, è il racconto di un viaggio attraverso diversi “generi” teatrali con l'illusione di trovare il genere artistico con la A maiuscola per poi comprendere, all'inizio di questi anni '90, che proprio questo girovagare tra generi era, ed è, il mio “Genere” [...]. Non è un caso se adesso mi ritrovo a teorizzare questa scelta di “marginalità” non come fuga o alternativa, ma come dato di fatto originale, autofondante di una nuova sensibilità che ha realmente superato le barriere imposte dall'ufficialità e dal mercato artistico, e che può autonomarsi – darsi un nome – non in relazione a qualche altra arte, ma solo per sé stessa. Per ora la chiamo “arte ultrascenica”²².

Così Carlo Infante, all'epoca giornalista di «Lotta Continua» e ideatore delle prime manifestazioni di videoteatro, racconta quegli anni:

Gli anni Ottanta in Italia sono stati l'epicentro mondiale dell'avvento del Postmoderno: c'era una generazione ribelle, sconfitta ma non mansueta che aveva perso una rivoluzione ma continuava a cercarla nei nuovi linguaggi. Dopo il furore del 1977, molti eventi musicali furono sospesi e festival Teatrali come quelli di Santarcangelo e Polverigi accolsero un'enorme “domanda di mondo”, con una comunità di spettatori e performer che popolò il fenomeno del Terzo Teatro ma non solo. Erano anni di radicale transizione, quelli di una new wave che esprimeva energie capaci di inventare nuovi codici, altre percezioni, nuove sensibilità. Sull'onda della Postavanguardia promossa da Beppe Bartolucci si stava delineando, già dal 1976 (anticipando il dibattito sul Postmoderno), una nuova spettacolarità che aveva resettato i modelli tradizionali, incorporando, sperimentando sulla propria pelle, lo “spirito del tempo” (lo *Zeitgeist*).

Dall'Estate Romana di Renato Nicolini con performance dal piglio situazionista (come quelle de La Gaia Scienza) a Narni, dove con Bartolucci si attua nel 1985 il Premio Opera Prima per il Teatro di Ricerca e da qui la sezione del POW (Progetto Opera Video Videoteatro). È un crossover di comportamenti radicali e di linguaggi che vedrà generare il Videoteatro, una delle singolarità italiane nel mondo, atto cruciale di un processo di ricerca sulle arti elettroniche poi espanso con il Performing Media, in una transizione dall'Avanguardia all'Innovazione²³.

²¹ Ringrazio Maria Chiara Provenzano per avermi dato una copia di questo documento non catalogato firmato da Giacomo Verde e presente nell'archivio della compagnia Koreja di Lecce da lei riordinato e organizzato.

²² Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* cit., p. 137.

²³ Intervento di Carlo Infante, datato 7 luglio 2025, raccolto da Anna Monteverdi appositamen-

Sarà proprio Narni a ospitare alcune delle prime performance e installazioni “ultrasceniche” di Verde: nel maggio 1987 viene invitato, infatti, al Festival Scenari dell’Immateriale (in quell’edizione intitolata “La scena interattiva”) ideato e diretto da Carlo Infante, inserito nel Festival Opera Prima per il Teatro di ricerca e che avrà una sua diramazione internazionale a Melbourne. Le azioni che Verde introdusse in quell’occasione invitavano il pubblico a spaccare televisioni e a invasarne i cocci, effettuando un’insolita performance collettiva dal titolo *Col.TV. Azione*²⁴.

Fu un’edizione davvero ricca perché oltre alla programmazione teatrale e video ci fu anche un convegno dal titolo *Teatro e politica: dove come e perché*, a cui parteciparono critici e studiosi militanti di quegli anni, come Antonio Attisani e Ferdinando Taviani, convocati da Giuseppe Bartolucci. Nell’edizione del 1988 Verde intervenne con videoinstallazioni di tema teatrale nell’happening radioguidato e con la regia di Silvio Panini dal titolo *Memoria di Pietra*. Fu presente anche all’edizione 1989 del Festival Scenari dell’immateriale (18-22 maggio 1989): l’evento ideato da Carlo Infante rappresentò la chiave di volta del videoteatro italiano e in questa occasione l’artista presentò diverse opere in forma di videocreazioni di argomento teatrale, installazioni e performance. Da qui passarono tutti gli artisti che lavoravano all’incrocio tra le arti (da Studio azzurro con Giorgio Barberio Corsetti a Mario Martone a Italo Pesce Delfino, ad Agata Guttadauro/Magazzini Criminali); Verde vinse il premio al concorso inserito nella rassegna POW – Premio Opera Video Videoteatro – per il miglior story board con l’opera *Stati d’animo*.

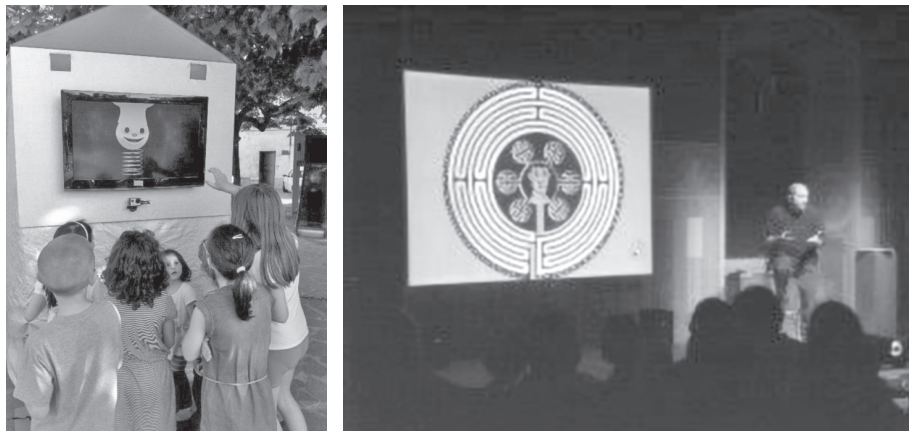
Il suo lavoro attirò l’interesse di Antonio Attisani, allora direttore del Festival di Santarcangelo, che lo chiamerà per l’installazione *Telecattedra* e per il progetto ideato con i GialloMare Minimal teatro intitolato *Teleracconto*²⁵.

È lo stesso Verde a spiegare come fosse riuscito a portare l’esperienza del teatro nelle tecnologie, il “sapere” del teatro di strada con le sue strategie per “catturare” il pubblico, nella narrazione col video; l’artista ha sempre mostrato un debito enorme nei confronti del teatro popolare dei suoi esordi, il fondamento per il suo tipico approccio disincantato alle arti video e digitali. Naturale continuazione del lavoro di improvvisazione in strada, per esempio, fu lo spettacolo di narrazione con video interattivi *Storie mandaliche* (1999-2002) in cui

te per questo saggio; sul tema rimandiamo alle pagine del blog di Infante, all’url: urbanexperience.it (ultimo accesso 15 settembre 2025).

²⁴ Cfr. F.D. D’Amico, *Attraversamenti: le ultrascene di Giacomo Verde*, in Monteverdi, D’Amico e Sansone, *Giacomo Verde* cit., pp. 51-71, p. 55. In Archivio sono presenti molte fotografie in bianco e nero dell’evento, disegni, cataloghi, brochure e rassegna stampa sia dell’edizione 1987 che del 1989.

²⁵ *Ibid.*



Figg. 6-7. Il personaggio virtuale “Bit” (animato da Verde) improvvisa storie con i bambini a Vinci, Festival Multiscena dei GialloMare Minimal Teatro (2008). A destra, *Storie mandaliche*, Festival Armunia, Castiglioncello, 2001.

era il pubblico, sollecitato dal tecnonarratore (o tecnocontastorie), a scegliere a ogni bivio ipertestuale, la storia da ascoltare; ma anche l'improvvisazione con i bambini per il personaggio virtuale Bit, portando la cassetta-sipario che nascondeva la sua identità al pubblico, in piazza a Certaldo, a Empoli, a Vinci proprio come quando era giocoliere. Infine, operare in un territorio indipendente, fuori dai teatri ufficiali lo portò a seguire il movimento underground della cultura cyberpunk che si faceva largo negli anni Novanta. Verde sarà, poi, precursore dell'attivismo, pratica artistica che unisce l'estetica all'impegno politico²⁶.

Scriveva sulla continuità tra teatro di strada e arte digitale, che

Quando a metà anni Settanta ho deciso di fare il cantastorie e di lavorare in strada ero mosso dall'esigenza di lavorare a diretto contatto con il pubblico, fuori dalle istituzioni teatrali, e alla ricerca di una cultura viva e popolare. Cercavo le radici del fare teatro. Così ho lavorato in strada con Sandro Berti, con Bustric, con Els Comediants, con Leo Bassi e con la Banda Osiris. Ma dopo un po' mi sono accorto che gli strumenti e gli argomenti della cultura popolare (i cantastorie, i saltimbanchi le fiabe e i burattini) erano utili a chi li “usava” per sopravvivere in una “zona franca” che gli permetteva di vivere la loro differenza dai modelli culturali dominanti ma non di incontrare una cultura popolare vivente e nemmeno di fare emancipazione culturale: spesso (ma non sempre) si rischiava un recupero nostalgico e conservativo fino ad arrivare alla proposizione di vuoti cliché stilistici. Mi sono reso conto (all'inizio degli

²⁶ Su attivismo cfr. L. Gemini, F.D. D'Amico e V. Sansone, *L'attivismo. Forme, esperienze, pratiche e teorie. Introduzione*, in «Connessioni Remote», 2021, 2, pp. 17-33.

anni '80) che la cultura popolare (specialmente quella della mia generazione) si stava esprimendo attraverso i mezzi di comunicazione di massa: la televisione, il cinema, i fumetti e l'immaginario fantascientifico legato alle tecnologie²⁷.

*Verde al Festival di Santarcangelo e di Polverigi.
I contastorie del T.I.C. e la Banda Magnaetica*

Il 1978 fu il primo anno della direzione di Roberto Bacci al Festival Internazionale del Teatro di Piazza di Santarcangelo, con il Piccolo Teatro di Pontedera e l'ATER (l'Associazione Regionale del Teatro Emiliano-Romagnolo). L'evento, che determinò un drastico cambiamento d'identità del Festival stesso, si configurò come un'enorme invasione creativa di gruppi giovani:

Il titolo della manifestazione fu *La città dentro il teatro*. Il teatro si infilò nei vicoli, riempì le piazze, si affacciò dai balconi trasformando porzioni dell'architettura urbana in spazi performativi in cui fluivano azioni ed eventi in un grande montaggio scenico. 57 i vari gruppi ospiti, tra cui Teatro Campesino, Akademia Ruchu, Teatro Potlach di Fara Sabina, Bustric, Collettivo di Parma, Teatro di Ventura, Laboratorio per lo spettacolo politico di Lecce, il Teatro Tascabile di Bergamo, furono investiti, altro aspetto interessante dell'intera direzione, dell'organizzazione degli spazi in cui agirono. Così da poter parlare, secondo Bacci, di un "cervello collettivo". La manifestazione si dipanò in due macrosezioni. La prima comprendeva interventi sparsi, a tema: il fuoco, la musica, la fiera. La seconda permise l'incontro teorico-pratico con alcuni esempi di culture teatrali geograficamente lontane: Yoshi Oida del C.I.R.T. di Peter Brook, Augusto Boal con le tecniche del Teatro dell'Oppresso, il gruppo indiano Kerala Kala Kendram e I Made Djimat rispettivamente per il Kathakali ed il teatro tradizionale di Bali²⁸.

Nel 1979 l'edizione del Festival Internazionale del Teatro di Piazza di Santarcangelo fu divisa in tre Villaggi Teatrali (collocati a Santarcangelo, Verucchio e Coriano) con a capo una compagnia, Els Comediants, Akademia Ruchu e Teatro Potlach, che decideva anche chi invitare. Verde fu chiamato dai catalani Els Comediants con Sandro Berti (I Contastorie del T.I.C.) e Sergio Bustric. In quell'anno erano presenti anche i Marduix e altri burattinai a filo spagnoli (*titelles*), tra cui Carles Cañellas fondatore di Rocamore teatro. In seguito, rag-

²⁷ G. Verde, *Dalla strada al virtuale. Appunti di mutazione artistica*, in «Teatro da quattro soldi», ottobre 1997, 4, p.12.

²⁸ L. Vonella, *La breve estate del teatro di gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, tesi di laurea specialistica, Università di Torino, a.a. 2014-2015; cfr. inoltre: Id., *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, in «Teatro e Storia», XXXVI, n.s. XII, 2020, Annali 41, pp. 89-113.

giungerà queste compagnie in Spagna per vivere e lavorare insieme. Tra gli artisti invitati c'era anche Massimo Marino (drammaturgo e in seguito critico teatrale) con le sue Macchine volanti: Marino, in una nota scritta subito dopo la scomparsa dell'amico, così lo ricorda, ripensando ai tempi del teatro di strada e del comune cammino sotto il segno di Giuliano Scabia:

Giacomo, persona gentile, toscano dalla voce dolce che un po' ricordava le origini campane, l'avevo conosciuto molto prima della svolta tecnologica, ai tempi del teatro di strada, del teatro "popolare". Con un gruppo Le macchine volanti avevo chiuso le due settimane di ricerche e feste del festival di Santarcangelo nel 1979 con un lancio di mongolfiere di carta che avevano come propellente il fuoco. Ci avevano poi, chiamato in altre situazioni, a costruirle e a tenere laboratori, tra l'appianatura di feste e la narrazione di storie, e Giacomo si era iscritto a Poggibonsi a un nostro laboratorio. Faceva il "cantastorie", scrivendo e improvvisando in ottava rima, con Sandro Berti, che poi sarebbe andato nella Banda Osiris. Suonava anche, intonando le sue strofe ironiche, divertenti. Ciò avveniva non so quante epoche teatrali fa: la più illustre rivista di teatro del tempo, Scena, dava molto spazio al recupero delle tradizioni popolari come futuro del teatro. Giacomo era riuscito, col mutare dei tempi, ad aggiornarsi sempre, con un piede in un teatro d'immediata comunicativa e un occhio rivolto al futuro²⁹.

Renzo Boldrini racconta un aneddoto divertente su Santarcangelo: poiché c'erano molti gruppi importanti internazionali (tra cui l'Orchestra Platería) Verde e Berti avevano paura di essere poco notati e organizzarono un pullman con parenti e amici da Empoli per avere la claqué al loro spettacolo. Così l'artista ricorda il repertorio portato a Santarcangelo nel 1979:

Si facevano serenate agli innamorati, ai passanti, a quelli che stavano a prendere il fresco nella parte alta del paese, dove il Festival non arrivava. Io e Sandro si raccontava *La storia del prigioniero triste* su un mio canovaccio di qualche tempo prima. Sapevamo come cominciare, ed anche come finire, ma lo svolgimento veniva rimesso in gioco ogni volta seguendo l'umore del pubblico. Avevamo a disposizione diversi quadri-situazione che potevano essere narrati in due parole oppure approfonditi con canzoni e detti rielaborati dalla tradizione popolare toscana. Alla fine, chiedevamo sempre i soldi con il cappello³⁰.

Nell'estate del 1981 Verde creerà un altro spettacolo: *Cristoforo Colombo*

²⁹ Nota di Massimo Marino comparsa in un post Facebook il 2 maggio 2020, url: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10221286999986697&id=1298273682 (ultimo accesso 15 settembre 2025).

³⁰ Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* cit., p. 140; ora in «Connessioni Remote», 2020, 1, pp. 67-84.

ovvero, *il sogno di uno spazzino*, sempre con Sandro Berti ma con l'aggiunta dell'attore Roberto Mantovani; lo porteranno al Festival Internazionale di Polverigi nato pochi anni prima, nel 1977 da un'idea di Roberto Cimetta e Velia Papa³¹. Questa edizione rifletteva lo spirito pionieristico del Festival, che già nei primi anni si distingueva per la sua apertura internazionale e per l'attenzione a linguaggi innovativi, tra teatro, musica e performance.

Gli anni Ottanta sono anche gli anni dell'apertura, all'interno del Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera dedicato a Grotowski, del progetto di formazione attoriale *L'eresia del teatro: Stanislavskij* diretto da Paolo Pierazzini e Dario Marconcini; Verde è selezionato insieme ad altri – tra cui Marco Paolini – e inizia a frequentare il corso biennale per l'Arte dell'Attore (1981-1982) che prevedeva corsi, training vocali e interpretativi con Marisa Fabbri, Jerzy Stuhr, Richard Cieslak, Ingmar Lindh.

Dopo aver recitato nel *Gabbiano* nei panni di Kostja al teatro di Buti (Pisa) e dopo aver imparato varie tecniche attoriali, Verde decide che né la “reviviscenza stanislavskijana” né il Terzo Teatro fanno per lui: li vede troppo distaccati, separati dalla vita reale: «La recitazione naturalista, sofferta, attenta al minimo spostamento del sopracciglio mi appare sempre più ridicola e fuorviante: un circo dei sentimenti, una scuola di ipocrisia»³².

Elaborerà negli anni una scontrosa ritrosia nei confronti di quella che definiva “la regola del Teatro”. E tornerà a fare teatro in strada inventandosi alcuni personaggi e costumi ispirati a fumetti di fantascienza, come lo Zampognaro galattico.

Con *Capriccio italiano* Verde debutta a Settimo Torinese nel 1983 con la Banda Osiris come suonatore di grancassa, nella folle parodia di una sinfonica da camera; anche questo spettacolo, come risulta dalle brochure e dalle fotografie in Archivio, arriverà al Festival Internazionale di Polverigi.

Due fotografie in bianco e nero presenti in Archivio, documentano un altro spettacolo di strada dal titolo *Puntinella e il suo servo Matti*, con Gianfranco Pedullà di Mascarà Teatro³³. Puntinella era un personaggio inventato che univa Pulcinella e Puntila (dal testo di Brecht) e queste azioni teatrali erano seguite da parate con mascheroni come quelli del Bread and Puppet. Pedullà ricorda di aver portato lo spettacolo a Santarcangelo e pensiamo sia stato nell'edizione del 1979.

³¹ Sulla storia del Festival di Polverigi è stato realizzato nel 2024 il docufilm *L'isola del Teatro*, sceneggiatura Velia Papa, regia Eleonora Diana e Velia Papa.

³² Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* cit., p. 141.

³³ La Compagnia Mascarà Teatro nasce nel 1980 a Firenze (in seguito Teatro Popolare d'Arte) con la direzione artistica di Gianfranco Pedullà, regista e storico del teatro.

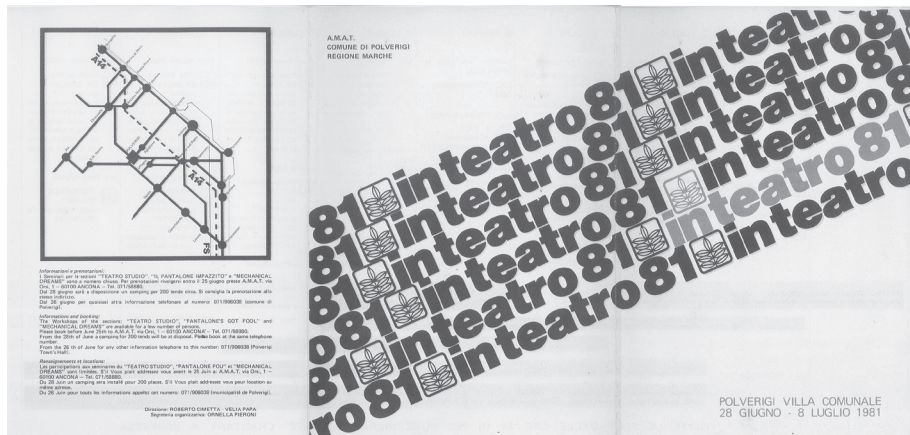


Fig. 8. Locandina del Festival di Polverigi, edizione 1981. Archivio Giacomo Verde.

Nel 1983, anno anche del suo debutto come videomaker, Verde ritorna al Festival di Santarcangelo, da artista solitario, dopo aver chiuso ogni contatto con le formazioni precedenti per quello che definirà nella biografia un «attacco antigruppo»³⁴; la testimonianza della sua presenza è data dal video *Per cattivo tempo*³⁵, ritrovato in Archivio: è un fondale video che doveva essere proiettato in sincrono con una audiocassetta e delle diaproiezioni manovrate direttamente dall'artista per la performance che aveva, appunto, il titolo *Cattivo tempo*. Roberto Bacci era direttore nell'edizione 1983 nello stesso anno in cui Verde era attore in formazione presso il Piccolo teatro di Pontedera da lui diretto. Il riferimento della performance era il fumetto noir di Jacques de Loustal *La notte dell'alligatore*, pubblicato sulla rivista «Metal Hurlant» nel 1982. Il video in archivio non restituisce nulla dello spettacolo, perché mostra immagini generiche di disastri climatici registrati dai telegiornali e dal meteo. Questo nastro testimonierebbe, tuttavia, il primo tentativo di un allineamento alla tendenza di quegli anni: il videoteatro³⁶. Poiché l'artista aveva avuto un problema tecnico,

³⁴ Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* cit., p. 141.

³⁵ In Archivio sono stati trovati tre VHS di *Per cattivo tempo*: una versione lunga (39'09"), che corrisponde al montaggio finale), e due brevi (il girato grezzo diviso in due parti). Il VHS più completo, con frammenti da programmi registrati dalla tv a bassa risoluzione, aveva tracce di muffe e frequenti punti incollati; è stata effettuata una pulizia con alcol isopropilico. Qualche piegatura fisica e distacco di emulsione magnetica hanno determinato frammenti con mancanza di segnale. Il restauro, finanziato col progetto I_PAD, è stato realizzato presso Polimedia (Treviso) da Gabriele Coassin.

³⁶ Si rimanda all'ampia bibliografia sul videoteatro italiano, in particolare: A. Balzola e F. Prono, *La nuova scena elettronica*, Rosenberg & Selliers, Torino 1994. Si veda anche il concept-film

ci fu un'interruzione; forse per questo motivo, il video non fu mai digitalizzato dall'artista: il VHS giunto a noi in pessime condizioni, è l'unica traccia di questo breve e secondario passaggio a Santarcangelo (che non risulta documentato negli Annali del Festival). Il video come creazione a sé viene menzionato dall'autore nel *Repertorio* da lui stilato e inserito nel sito web³⁷.

Verde darà, poi, vita nel 1986 a una nuova formazione, la Banda Magnaetica con il trombettista Frank Nemola e il saxofonista Flavio Bertozzi; il costume di scena è di grande impatto: sono astronauti, *visitors*, acchiappa fantasmi e invadono le strade cittadine creando scompiglio. Erano dotati di zaini multifunzionali, con amplificatori, batteria elettronica, sax e tromba. L'aspetto era molto ironico-tecnologico: occhiali a specchio, capelli scolpiti col gel e colorati, le tute grigie, amplificatori. Le azioni di strada erano piuttosto aggressive, con comunicati di invasioni e pericoli imminenti e le basi musicali realizzate al computer, erano lette da un mini-player Sony. Miravano a fare un teatro che fosse "energetico", di comunicazione diretta, uno spettacolo coinvolgente, tra la composizione musicale e la drammaturgia teatrale.

Incisero un disco dal titolo *Document'azione 86-87*, realizzarono uno spettacolo *Vita in tempo di sport* (con debutto all'ITC Teatro San Lazzaro di Savena) e una performance *Macchin'azione*³⁸, che il trio portava nei teatri e in strada e in cui, come ricorda Verde, c'era sempre molta "adrenalina".

La versione radiofonica di *Vita in tempo di sport* fu prodotta da Carlo Infante per RAI Radio1 Audiobox a partire da una performance live che interagiva con la trasmissione diffusa dalle autoradio delle macchine come in un *drive-in*, nel piazzale davanti al centro sociale La Morara di San Lazzaro di Savena (Bologna).

La Banda Magnaetica partecipò al Festival di Polverigi nell'edizione del 1987 con *Vita in tempo di sport* e nel 1988 con *Macchin'azione*. Sempre con *Macchin'Azione* Verde stavolta con Gabrio Zappelli, sarà al Festival di Volterra Teatro (con la direzione di Renato Niccolini) nel 1989:

Index Pow (1989), a cura di Carlo Infante, un montaggio di estratti di sedici opere afferenti alle varie declinazioni del concetto di videoteatro, mostrate proprio attraverso gli esempi concreti che hanno dato origine al termine.

³⁷ Il sito di Verde ricompone e "asciuga" le sue produzioni nel corso degli anni; così del 1983, anno in cui inizia a creare videoarte, sono elencate solo tre delle sei produzioni (in archivio ne sono rimaste due): *Per cattivo tempo*: VHS/Umatic, 30' – video fondale teatrale – prod. SeStessi video; *Vysitbor 12*: VHS, 10' – per video performance – prod. SeStessi video (assente in Archivio); *Trattamento solare*: VHS, 23' – per video performance – prod. SeStessi video.

³⁸ Di *Macchin'Azione* in Archivio esiste una registrazione integrale dello spettacolo (10 dicembre 1988, ITC Teatro San Lazzaro di Savena, Bologna, 53'53", VHS). Di *Vita in tempo di sport* in Archivio è presente una registrazione video integrale (29 gennaio 1988, ITC Teatro San Lazzaro di Savena, 1h 10', VHS). È stato fatto un intervento di restauro per i VHS a causa dell'audio originario distorto e della presenza di *Sticky Shed Syndrome* o sindrome del nastro coloso.

Nello spazio-tempo reale della strada materializzavamo l'immaginario tecnologico attraverso i nostri tecno-corpi, agitandone i fantasmi e le euforie, il pericolo e il divertimento, l'estraneità e la sconcertante familiarità: costringevamo i luoghi a rivelare le inquietudini che li attraversavano dietro l'apparente tranquillità borghese. Adesso potrei dire che siamo stati il primo gruppo Cyberpunk italiano ma a quei tempi non esisteva ancora questa parola e nemmeno la piena coscienza del proprio agire. Dicevamo di fare "Decontaminazione Acustica", ma era tutto più complesso³⁹.

Lo spettacolo *Vita in tempo di sport* era una vera e propria gara fisica e atletica tra i performer che costruivano, a tempo di record oggetti che poi distruggevano, correvano la staffetta, e infine venivano premiati sul podio. Verde era anche la voce che recitava un *cut up* di frasi prese da giornali sportivi mentre il radiocronista Sandro Ciotti, che si era prestato al gioco, era la voce fuoricampo che commentava le azioni usando non solo il linguaggio sportivo ma anche quello poetico, aggiungendo suoni e rumori di ogni genere degni di una *soirée* futurista o dadaista. Il pubblico veniva coinvolto emotivamente e direttamente (a loro erano indirizzati lanci di oggetti e attrezzi sportivi, trattenuti da una "rete difensiva"). Le esibizioni si svolgevano in spazi non convenzionali: cortili, parcheggi, cantine o ai giardini di Villa Nappi a Polverigi, in una forma ibrida tra concerto, teatro e installazione sonora, che rifletteva lo stile sperimentale e artigianale del collettivo.

Lo spettacolo si articolava inseguendo le fasi dell'evento sportivo, ovvero, c'era la preparazione (l'annuncio con cui gli artisti entravano in teatro dalla platea con un primo brano introduttivo), l'ingresso in campo, poi una sorta di riscaldamento, un brano dedicato ai giocatori, il primo tempo di gioco e l'intervallo. A seguire, la gara musicale, l'uscita dal campo e la conclusione. Nemola e Bertozzi suonavano dal vivo la tromba e il sassofono mentre Verde recitava i testi in una sorta di *protorap*. Lo spettacolo voleva segnalare quanto lo spirito di antagonismo fosse presente nella vita quotidiana. Così racconta nel dettaglio lo spettacolo:

Irrompemmo a sorpresa nella Biblioteca Comunale di Bologna, nei macelli pubblici, in una palestra di body building, in un allevamento di pecore, alla stazione delle corriere. Decidemmo, così, di realizzare uno spettacolo (*Vita in tempo di sport*) in cui tradurre l'energia e l'esperienza fatta in strada. Lo spettacolo era tutto concentrato su delle azioni reali. Noi non recitavamo perché si facevano delle cose vere come suonare, oppure, durante la prima parte, si costruiva un albero di ferro alludendo al lavoro in fabbrica: veniva saldato in tempo reale un albero a cui venivano attaccati dei

³⁹ G. Verde, *Strada-internet*, in E. Quinz, *Digital Performance*, Anomos, Parigi 2001, pp. 120-125, citazione a p. 122.

tubi catodici di televisori come “frutti”. Poi nell’intervallo ci muravamo dei piedi con del gesso a presa rapida (c’è un pezzo centrale dello spettacolo che serviva a far raprendere il gesso) e poi una danza dove, con mazze da baseball, dovevamo rompere il gesso solidificato intorno ai piedi. Poi ancora, una sorta di gara vera che si faceva in scena: gli altri due mi lanciavano delle lattine che io bendato dovevo colpire con la mazza e allo stesso tempo loro dovevano cercare di conficcarmi delle bandierine da segnalazione sulla schiena, come se fossi una specie di toro in una corrida.

Dopodiché durante questo gioco, succedeva che io con la mia mazza da baseball rompevo i tubi catodici, per sbaglio, cioè, lo sapevo, ma si giocava a romperli per sbaglio e dai tubi venivano fuori delle scarpe da ginnastica, delle scarpe dorate come premio che noi cominciamo a mangiare (erano di pan di spagna) e poi gettavamo gli avanzati al pubblico. Cioè, c’era una rete di divisione tra noi e il pubblico a cui tiravamo pallonate, lattine, mazze, scarpe e il pubblico aveva la sensazione che gli potesse arrivare un sacco di roba addosso.

E in effetti se non ci fosse stata la rete gli sarebbe arrivato di tutto. L’ultima parte: dopo aver mangiato questo premio c’era una corsa finale come al ralenti: si correva forte rimanendo però, quasi fermi sul posto, simulando una staffetta e l’ultimo che riceveva la staffetta azionava una sorta di bombola a ossigeno che invece si rivelava un estintore di CO₂, gas compresso, che indirizzavamo addosso agli spettatori, con un vero “effettaccio”. Il pubblico era entusiasta, soprattutto il pubblico giovane: quello “intellettuale”, invece, era perplesso, forse perché concedeva troppo alla spettacolarità. giocava a essere “aggressivo” nei confronti degli spettatori, e poi perché eravamo molto “adrenali”, volevamo far ballare il pubblico. A Polverigi effettivamente la gente, soprattutto i ragazzi stranieri, si erano alzati e ballavano⁴⁰.

La Banda Magnaetica farà interventi anche in programmi televisivi: *Dance-mania* (Rai 3, autunno 1986); *Il sabato dello zecchino* (Rai 1, 6 gennaio 1987); *Lupo solitario* (Italia 1, primavera 1987); *D.O.C.* (di Renzo Arbore, Rai 2, novembre 1987); *Fuori orario* (Rai 3, febbraio 1988)⁴¹.

⁴⁰ Intervista di A.M. Monteverdi a G. Verde, in *Teatri dello sport: discipline sportive e arti sceniche raccontano il contemporaneo*, a cura di A. Calbi, T90edizioni, Milano 2003, pp. 150-156, citazione a p. 153.

⁴¹ Verde aveva proposto ai direttori del Festival di Santarcangelo nel gennaio 2020, una riedizione di uno spettacolo della Banda Magnaetica. L’artista era già malato ma l’idea di nuovi progetti teatrali lo rendeva ancora attivo e creativo. Con Frank Nemola si misero a lavorare a un’ipotesi di performance. Enrico Casagrande, direttore con Motus del Festival, dopo un primo assenso, gli scrisse una mail in cui spiegava che aveva dovuto effettuare dei tagli alle produzioni ospiti, levandolo a Verde l’ultima illusione di ritornare a Santarcangelo, luogo da dove aveva cominciato la sua carriera di artista. Tre mesi dopo, sarebbe scomparso: gli amici trovarono nell’armadio la tuta da Ghostbuster della Banda Magnaetica che è stata, poi, messa in mostra alla Spezia al CAMEC 2022-2023 per la mostra su Verde a cura di A.M. Monteverdi.



Figg. 9-10. La Banda Magnetica. Fotografie di A. Fabri Cossarini.

Verde e il Teatro delle Albe al Festival di Santarcangelo

Per Verde non c'è stato solo il teatro di strada: per la sua sensibilità alla cultura popolare si avvicinò ad altre compagnie teatrali che andavano nella direzione di un nuovo teatro di ricerca. Durante due festival teatrali (a Polverigi e a Sant'Anna Arresi) Verde conobbe sia il Tam Teatromusica di Padova (per il quale dal 1990 al 1995 creerà in seguito, video creazioni teatrali premiate e presentate a festival di videoarte come Invideo di Pisa o U-Tape di Ferrara) e le Albe di Verhaeren, che all'epoca dell'incontro al Festival sardo organizzato da Cada Die Teatro (Sant'Anna Arresi, 1987), stavano allestendo *I brandelli della Cina che abbiamo in testa* e *Confine*. Marco Martinelli ed Ermanna Montanari delle Albe di Ravenna chiamarono Verde a far parte della loro compagnia multiculturale in relazione ad alcuni spettacoli; intervenne sia come attore/musicista che come videomaker, partecipando a iniziative festivaliere e teatrali in Italia e all'estero. Con loro partecipò, infatti, al progetto teatrale di "meticcio teatrale" afro-romagnolo *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988), facendo anche parte della compagnia nel tour in Senegal (*Ravenna-Dakar*, 1990); venne chiamato come attore e suonatore di zampogna per *Siamo asini o pedanti* (1989) e *Lunga vita all'albero* (1990) e per la tournée italiana che toccò i Festival di Polverigi e Santarcangelo, e i teatri in Senegal. Fu il videomaker ufficiale della compagnia in questi anni delle "Albe nere" e per loro creò i video *Ravenna-Dakar* e *Ottica Dakar* (1990), e *Tubab Tubab* (1990)⁴². Il Festival di Santarcangelo accoglierà

⁴² *Tubab Tubab, Lunga vita all'albero*, 1990, 10'43", produzione SeStessi video, Teatro delle

nelle edizioni 1988-1990 tutte le proposte di spettacolo delle Albe di questi anni, compreso il progetto *Ravenna Dakar* a cui partecipò anche Verde insieme con il critico Nico Garrone. Della collaborazione, nata da una reciproca stima e amicizia, rimane un lungo e toccante racconto di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari raccolto nel giugno 2020 da Graziano Graziani nel numero della rivista on line «novantatrepercento» dedicato a Verde a un mese dalla scomparsa:

Giacomo, “Giacomino”, come forse non solo noi all’epoca lo chiamavamo, era un fiume in piena di battute e di immediatezza: sia lui che noi non amavamo le pose da artisti, quel rincorrere la visibilità e il successo a tutti i costi, amavamo invece prendere sul serio le cose sulle quali altri ironizzavano, come la politica, che in quegli anni era passata di moda, e al contempo dileggiare le cose che per altri erano sacre, come i salotti che allora facevano tendenza. Eravamo un po’ alla rovescia: e di Giacomo ci piaceva inoltre la sua versatilità di musicista, la capacità di suonare diversi strumenti, e quel suo tratto meticcio, nascita in provincia di Napoli e formazione a Empoli, che gli permetteva di recitare indifferentemente in dialetto napoletano e in un toscano materico e popolare, possibilità queste per noi assai preziose, visto che sempre abbiamo chiesto agli attori di lavorare sulla loro lingua madre. Imbarcato quindi in *Siamo asini o pedanti?* a Giacomo venne assegnata la figura di Giordano, pastore zampognaro⁴³.

Così Massimo Marino:

Mi sembra di ricordarlo in *Lunga vita all’albero* (1990) scendere nella notte dalla collina di Torriana al Festival di Santarcangelo, suonando la cornamusa. Lui là, in quella storia ambientata tra la resistenza ai francesi in Senegal e la nostra resistenza in Romagna era il Narratore, con un ramo d’albero dietro alla schiena. Era Giordano il

Albe. «*Tubab Tubab* (la città santa dei Murid) è il primo contributo visivo del progetto documentaristico teatrale *Ravenna-Dakar*; contiene frammenti di *Lunga vita all’albero*, spettacolo del Teatro delle Albe di Marco Martinelli e Ermanna Montanari che ha per soggetto la vita di Alinsitowe Diatta – regina “resistente” di una società priva di autorità centrale, i diola, che negli anni Quaranta si ribella ai colonialisti francesi, diventando il simbolo della resistenza a ogni forma di colonialismo. Le riprese sono state realizzate da Verde nel corso del viaggio delle Albe in Senegal nel gennaio-febbraio 1990 per il progetto *Ravenna-Dakar*. È stato presentato al Festival di Santarcangelo nel luglio 1990. La documentazione tratteggia alcuni momenti del viaggio, con angoli di quotidianità cittadina e dei villaggi, momenti tradizionali, contesti paesaggistici tra fiumi e savana, musiche e danze. Il video è stato realizzato in prevalenza con camera a mano e con riprese effettuate da una artigianale camera car. Montaggio di più piani di ripresa (campi lunghi e lunghissimi, dettagli, campi medi, primi piani) panoramiche e carrellate ottiche. Presenza di dissolvenze, sovrapposizioni. Sul piano sonoro si alternano musiche tradizionali, suoni ambientali e parlato», scheda di F.D. D’Amico per il progetto I_PAD.

⁴³ G. Graziani, *La lunga danza di Giacomo Verde*, in «novantatrepercento», giugno 2020, <https://novantatrepercento.it/017-11-la-lunga-danza-di-giacomo-verde> (ultimo accesso 15 settembre 2025).



Figg. 11-12. In alto, fotografia di *Siamo asini o pedanti*, Teatro delle Albe. Archivio Giacomo Verde. A destra, fotografia con dedica che ritrae Verde attore in *Lunga vita all'albero*. Archivio Giacomo Verde. Riproduzione Gronchi FotoArte per I_PAD.

pastore zampognaro in *Siamo asini o pedanti?* (1989) e chiudeva lo spettacolo con un lungo, bellissimo monologo di Marco Martinelli ispirato a Giordano Bruno: «Io, Giordano, pastore zampognaro / vengo dal buio del passato, dalla notte dei tempi / e arrivo a questa luce disarmato / luce senza ombre / luce del mondo a venire / luce nuova, accecante / che mi costringe a tutto vedere / anche se chiudo gli occhi / questa luce me li trapassa / al punto che non so più / se li tengo aperti o se li tengo chiusi / se sto dormendo o se sono sveglio [...]»⁴⁴.

Il progetto Teleracconto a Santarcangelo (1989 e 1991)

È insieme con i GialloMare Minimal Teatro di Renzo Boldrini e Vania Pucci che Verde approda all'invenzione del *Teleracconto*, inserito in un progetto per Teatro ragazzi voluto dalla compagnia alla fine degli anni Ottanta. Era una sorta

⁴⁴ M. Marino, *Addio a un amico*, in «novantatreper cento», giugno 2020, <https://novantatrepercento.it/017-02-addio-a-un-amico> (ultimo accesso 15 settembre 2025).

di teatrino da camera in cui l'attore raccontava fiabe e storie per ragazzi con una telecamera in diretta in "macro", piccoli oggetti e un televisore. Verde realizza e interpreta il suo primo Teleracconto dal titolo *H & G Tv* dalla fiaba *Hansel e Gretel* dei fratelli Grimm, mettendo insieme l'esperienza di attore-narratore e la sua abilità creativa con la videocamera. Il progetto fu presente in due edizioni del Festival di Santarcangelo: 1989 e 1991. La direzione artistica era quella di Antonio Attisani che volle creare intorno a questa felice invenzione di Verde incontri, laboratori e nuovi spettacoli. Santarcangelo diventerà in quegli anni la "Casa del Teleracconto": l'edizione del 1989, oltre a *H & G Tv*, ospitò anche *Lieto il fine* tratto dalla fiaba della *Sirenetta* con la narrazione di Vania Pucci, *Consumazione obbligatoria* e *InColore* con Vania Pucci e Adriana Zamboni e la scenografia di Lucio Diana⁴⁵.

Il Teleracconto fu così spiegato dal suo inventore:

Una telecamera riprende piccole storie di oggetti, animate da un narratore in tempo reale e ben visibile agli spettatori. Un televisore le trasmette in diretta, come se fosse una potente lente di ingrandimento, ingigantendo le piccole azioni fino a dargli un senso estetico e narrativo altrimenti non percettibile. Si racconta una storia o una fiaba. Una storia televisiva che cancella una presunta freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto. Così nasce il teleracconto. Il teleracconto può definirsi come un nuovo genere di narrazione-performance, che coniuga il "micro-teatro" con la televisione, l'attore con il video, lo spazio-tempo reale con "l'irrealtà" elettronica.

Lo spettatore si trova di fronte ad un inedito mondo percettivo che gli permette di giocare la propria attenzione tra lo schermo video e la presenza del narratore, in un continuo confronto di suggestioni tra la storia visiva e la tecnica di narrazione⁴⁶.

La riflessione di Verde andava oltre il gioco teatrale per bambini. Come scrive puntualmente Vincenzo Sansone, l'obiettivo era quello di demistificare i media, criticare la cultura mass mediatica e spodestare il ruolo della televisione nella sua imposizione di temi e contenuti trasmessi per un pubblico inattivo. La demitizzazione delle immagini televisive, in un anno così importante per la politica mondiale e per il ruolo dei media (1989), avviene attraverso il teatro e il gioco:

⁴⁵ Con il progetto I_PAD è stato possibile digitalizzare alcune versioni inedite e integrali di questi Teleracconti grazie agli artisti che hanno lasciato il materiale audiovisivo all'Archivio. Vi rimangono gli oggetti che fanno da protagonisti della favola/tv collocati dentro un contenitore Betacam, fotografati da Valentino Albini e conservati nel Dataverse della Statale di Milano. Il progetto I_PAD ha recuperato due versioni inedite e integrali di *H & G Tv*: Produzione video professionale EtaBeta Roma 1990 e documentazione di qualità media, della performance in casa di amici (1991).

⁴⁶ G. Verde, *Il teleracconto*, in *Scritti sul teleracconto 1989-1992*, ora in AA.VV., *Dossier Teleracconto*, in «Connessioni Remote», 2020, 1, pp. 156 sgg., citazione a p. 253.

Fig. 13. Gli oggetti del teleracconto *Hansel & Gretel* nella custodia originaria. Fotografia di V. Albini. Archivio G. Verde.



Con il teleracconto, sua invenzione tecno-narrativa della fine degli anni Ottanta, Verde ci ha mostrato come lo spazio-tempo dello schermo elettronico sia completamente diverso dallo spazio-tempo dei nostri corpi: il cuore della sua ricerca, in quegli anni, stava proprio nel capire e giocare le differenze e i rapporti possibili tra queste due dimensioni. La sua ridotta spettacolarità e il ricercato fattore di fatiscenza appaiono, inoltre, come uno strappo ideologico dentro la società classista delle immagini hi-tech e sono delle alternative possibili – ieri come oggi – al tecnopolio dominante⁴⁷.

La fortunata invenzione di Verde del Teleracconto viene “adottata” oltre che dai GialloMare Minimal teatro anche dalla compagnia La Piccionaia di Vicenza di Carlo Presotto e Paola Rossi che lo utilizzerà per *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, *Bar Miralago*, *E fu così che la guerra finì*. In occasione del convegno *Performing the Archive. Gli archivi videoteatrali di Giacomo Verde* (Milano, marzo 2025) Carlo Presotto ha riproposto dopo trent’anni *E fu così che la guerra finì*⁴⁸, realizzato con Verde a Sarajevo nel 1995.

Sulla presenza di Verde a Santarcangelo in questi anni Flavia Dalila D’Amico

⁴⁷ V. Sansone, *L’invenzione del Teleracconto e i suoi doppi*, in Monteverdi, D’Amico e Sansone, *Giacomo Verde cit.*, pp. 73-106, citazione a p. 73.

⁴⁸ Cfr. V. Pernice, *Performing the Archive, il convegno su Giacomo Verde e gli archivi teatrali*, in «Immersinscena», 8 aprile 2025, <https://www.immersinscena.org/performing-the-archive-il-convegno-su-giacomo-verde-e-gli-archivi-teatrali> (ultimo accesso 15 settembre 2025).

analizza sia l'installazione presentata da Verde nell'edizione del 1989 (*Telecattedra*) sia il progetto di Tv comunitaria e interattiva *Piazza Virtuale* (1992) che coinvolgeva Dokumenta Kassel e Van Gogh TV. L'installazione *Telecattedra* era la naturale filiazione del Teleracconto e inaugurava, come ricorda Flavia Dalila D'Amico:

[...] un ciclo di lavori sul rapporto tra parola e immagine, tra realtà e rappresentazione televisiva, tanto che lo stesso Giacomo Verde la introduce sul disegno come: «una sorta di primo passo per una nuova alfabetizzazione elettronica dei nostri cinque sensi» (1989). Da un punto di vista tecnico, l'installazione è costituita da un monitor televisivo su di una cattedra che trasmette l'immagine di una noce e la scritta “questa non è una noce”. Accanto, su un altro banchetto, è collocata una telecamera che riprende una noce. In questo semplice allestimento sono condensati differenti circuiti concettuali. L'immediato richiamo a Magritte dato dalla frase, oltre a rimandare allo scarto tra “la cosa” e la sua rappresentazione, centrale nella pittura dell'artista belga, ne triangola ulteriormente il senso, disponendo una parte della scritta sul foglio su cui è collocata la noce e il “non” direttamente sopra il vetro dello schermo, segnato con il rossetto, a sua volta riposto nella parte superiore del monitor accanto a una noce sgusciata. Ci troviamo dunque di fronte a un'immagine elettronica, all'oggetto rappresentato in tale immagine e a una scritta presente in quanto traccia diretta dell'artista su un foglio fisico, ma anche ricodificata elettronicamente sul monitor. Il “non”, scritto direttamente sullo schermo, crea un ulteriore slittamento semantico e percettivo: sul piano fisico, infatti, la noce si trova sul foglio su cui leggiamo “questa è una noce”, mentre su quello elettronico l'artista mette in guardia dal confondere immagine e realtà intervenendo sulla superficie dello schermo. Aggiungiamo inoltre che l'immagine trasmessa sul monitor è pre-registrata, nonostante possa sembrare in presa diretta⁴⁹.

Il progetto *Piazza virtuale*, firmato da Van Gogh TV e da Giacomo Verde, che connetteva Santarcangelo con Kassel, è destinato a rimanere nella storia, una storia fatta di fanzine, di cultura underground e cyberpunk, di hacking, di sperimentazione. Verde sarà per l'ultima volta a Santarcangelo nel 1993 nello spazio della Sangiovesa, con *Saldi – operazione ultrascenica*, dove mescolerà proiezioni, interventi e dialogo col pubblico che era provvisto di una lista da cui scegliere l'argomento di discussione⁵⁰.

Rileggendo i cataloghi dei Festival, osservando le fotografie e ricostruendo

⁴⁹ D'Amico, *Attraversamenti* cit., pp. 51-71, citazione a p. 57.

⁵⁰ Di questa insolita performance ultrascenica abbiamo un'unica testimonianza in forma di intervista con alcune fotografie all'interno di una tesi di laurea, conservata in Archivio, di Pietro Marchiori (Accademia di Brera, 1994). Marchiori fu presente alla performance e fotocopiò il volantino che Verde aveva distribuito con il “menù” delle proposte per il pubblico. Cfr. Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta* cit.

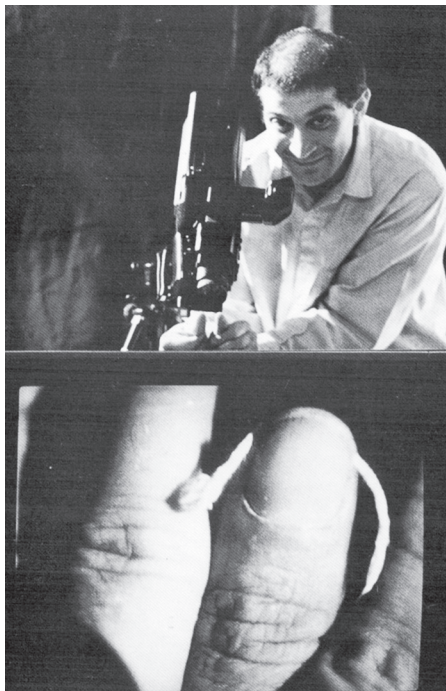


Fig. 14. Giacomo Verde, *Hansel & Gretel TV* a Santarcangelo, 1989. Archivio Giacomo Verde. Fotografia di G. Murador.

le attività performative singole e collettive di Verde tra teatro e video, non si può non essere investiti dall'energia di quell'ormai lontano mondo inventivo e militante degli anni Ottanta e Novanta di cui l'artista napoletano fu uno dei protagonisti, purtroppo mai riconosciuto dalla critica ufficiale. Suo e di uno sparuto gruppo di artisti visionari (come Paolo Rosa, Giorgio Barberio Corsetti e Michele Sambin) il merito di un'instancabile ricerca sul piano delle potenzialità espressive dei media a teatro, a testimoniare che c'è sempre una quarta parete da squarciare e un teatro da inventare⁵¹.

⁵¹ Ringrazio con grande affetto e profonda riconoscenza Renzo Boldrini, Patrizia Filippi, Gianfranco Martinelli, Gianfranco Pedullà, Dario Marconcini, Carlo Infante, Vania Pucci e Carlo Pre-sotto per avermi lasciato frammenti di ricordi del lavoro comune con Giacomo. A questi ho unito i miei, a futura memoria.

Flavia Dalila D'Amico*

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

Mi interessa evidenziare come i contesti cambiano il senso delle cose.
E che se ti vuoi occupare di un aspetto specifico
devi cercare di conoscere il più possibile
quello che c'è prima, dopo e attorno
(Giacomo Verde)¹.

Il presente contributo nasce nell'ambito del progetto PRIN 2022 I_PAD *Italian Performance Archive in Digital* che assume l'archivio dell'artista Giacomo Verde come caso studio a partire dal quale proporre un modello replicabile di archiviazione per produzioni teatrali multimediali². Essendo stata direttamente coinvolta nelle fasi di inventariazione, digitalizzazione e archiviazione dei documenti esaminati mi sono interrogata non solo sulla responsabilità di scegliere *cosa* depositare della storia dell'artista e *come* organizzarlo, ovvero le implicazioni concettuali, teoriche e politiche dibattute nell'alveo delle pratiche e degli studi sull'archivio negli ultimi decenni³, ma soprattutto sull'importanza di restituire valore a tutte quelle memorie "residuali" che, non essendo divenute "fatti", sfuggono all'incedere documentato e documentabile della storia, pur producendo saperi che in qualche modo ne alimentano la comprensione. In particolare, il saggio si sofferma sulla costellazione virtuale che si affastella attorno al materiale eterogeneo lasciatoci da Giacomo Verde in relazione a *Piazza virtuale*, un pro-

* Università Link Campus.

¹ G. Verde, in M. Equizzi, *La resistenza contro i trend tecnologici che colonizzano la creazione artistica. Conversazione con Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», 2021, 3, pp. 224-235, citazione a p. 224.

² Per maggiori approfondimenti si rimanda al sito del progetto: <https://ipadprin.isti.cnr.it> (ultimo accesso 30 settembre 2025).

³ Si rimanda almeno a (in ordine cronologico): A. Azoulay, *Archive*, in «Political Concepts», 2017, 1, www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay (ultimo accesso 30 settembre 2025); J. Singh, *No Archive Will Restore You*, Punctum Books, Montréal 2018; G. Giannachi, *Archiviare tutto, una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021; N.B. Thylstrup *et al.* (eds.), *Uncertain Archives: Critical Keywords for Big Data*, MIT Press, Cambridge 2021; M. Scotini, *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*, Meltemi, Milano 2022; D. Sabatini, *Performing Arts Archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*, Artemide, Roma 2023.

getto di televisione interattiva degli artisti Van Gogh TV⁴ presentato a Documenta IX nel 1992 e trasmesso per una durata di cento giorni. L'operazione del gruppo fu un monumentale esperimento che retrospettivamente potremmo definire di proto-social network⁵, poiché metteva in un dialogo di reciprocità televisione e telespettatori, consentendo di interagire inviando immagini, suoni o testi in diretta tramite telefoni, fax, modem e videotelefoni installati in diverse città. In uno studio di registrazione a Kassel si radunavano tutte le linee coinvolte nel programma in diretta, che prevedeva diversi programmi fruibili mediante una connessione con la televisione pubblica tedesca ZDF e un collegamento radio ai satelliti Olympus dell'Agenzia Spaziale Europea. La Tv era collegata inoltre a eventi tenuti in diversi paesi d'Europa, negli Stati Uniti, in Canada e Giappone, definiti "piazzettas", connessi mediante canali radio e cinque satelliti. La realizzazione delle "piazzettas" italiane, a Milano e a Santarcangelo, avvenne per iniziativa dell'artista Giacomo Verde in cordata con diversi gruppi, tra cui Shake-Decoder⁶. Come si evince dai documenti esaminati, il collegamento italiano ebbe alle spalle una lunga incubazione e un lavoro relazionale stratificato, con esiti e relative testimonianze critiche scarsi.

L'analisi che qui si propone prende le mosse da bozzetti, schemi, corrispondenze, fax e preventivi, appunti che irradiano una nebulosa operativa e affettiva⁷ dell'artista, che eccede il dato registrato e verificabile nel più ampio archivio del festival, pur aggregandovi ulteriori sentieri di senso. La ricostruzione dell'even-

⁴ Van Gogh TV è stato un collettivo fondato nel 1986, frutto di una collaborazione tra artisti e informatici, tra cui Karel Dudsek, Benjamin Heidersberger, Gerard Couty, Salvatore Binasco e Mike Heintz.

⁵ Non a caso la pubblicazione a cura di Tilman Baumgärtel e Julian Weinert realizzata in occasione dei vent'anni dall'operazione prende il titolo di *Van Gogh TV's "Piazza virtuale": The Invention of Social Media at Documenta IX in 1992*, edito da transcript Verlag, Bielefeld 2021.

⁶ Nel fax di presentazione del progetto inviato da Giacomo Verde ad Antonio Attisani il 9 febbraio 1992 si evince che i gruppi e gli artisti inizialmente contattati e coinvolti nel progetto furono: Correnti Magnetiche di Milano, Giovanotti Mondano Meccanici di Firenze, Cybercore di Bologna, Giallo Mare-prog. Teleracconto di Empoli, Studio Azzurro di Milano, Shake Decoder di Milano. Cfr. I-PAD, Archivio digitale di Giacomo Verde. Per consultazione scrivere a ipadgiacomoverde@gmail.com.

⁷ Con il termine "affettivo" si fa riferimento in particolare agli studi e le pratiche transfemministe in relazione all'archivio che pongono attenzione sulle esperienze incarnate e intime di chi fa ricerca, come oggetto e metodo. Cfr. D. Marchante "Genderhacker", *Transcyborgllera. Hackerare l'archivio da una prospettiva transfemminista e queer*, in C. Cossutta et al., *Smagliature digitali, corpi, generi e tecnologie*, Agenzia X, Milano 2018, pp. 155-166; L. Egaña Rojas, *Metodologías subnormales*, Seminario Gramsci, 13 novembre 2012, La Cappella, Barcelona: https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf (ultimo accesso 30 settembre 2025); C. Hemmings, *Considering Emma Goldman: Feminist Political Ambivalence and the Imaginative Archive*, Duke University Press, Durham 2018.

to, perseguita combinando le proposte preventivate da Giacomo Verde alla sua versione concretamente realizzata nel 1992, si nutre sia delle riflessioni che assumono la performance come lente attraverso cui guardare l'azione di riscrittura combinatoria, sfuggente ed eccedente delle plurime temporalità incorporate in un deposito di documenti digitalmente mediato⁸, sia di quelle che rimarcano la natura spettrale dell'archivio⁹, ovvero quella produzione di senso e saperi che straborda dalla logica binaria del presente-assente. È infatti anche dagli spiragli in cui trapela la soggettività dell'artista, i toni utilizzati, la frustrazione per le difficoltà a portare avanti il progetto, la tenacia con cui trasforma, rivede e riadatta di volta in volta la proposta che cresce l'attrazione e l'attenzione per un evento non del tutto accaduto o mal riuscito del 1992. Tale attrazione consente non solo di far emergere la complessità di un esperimento che ha conquistato solo i margini della storia del Festival di Santarcangelo, ma di far zampillare dalle fessure silenti delle sue tracce in potenza narrazioni differenti di quel "centro" poco occupato. Gli scambi, i carteggi, i bozzetti di quanto non è successo risultano infatti utili a riacciordare alcune note, in apparenza stonate, della pluralità artistica e teorica che in quegli anni si riversava negli spazi di Santarcangelo. Riportare in luce le tracce sommerse di *Piazza virtuale* ci è utile quindi, non solo a ricostruire la profondità di una "storia" appena accennata nel catalogo del Festival, ma anche a fornirci la possibilità di sussurrare un controcanto del clima culturale in cui prese forma, anche grazie alla tensione emotiva depositata nei carteggi privati tra Giacomo Verde e gli artisti coinvolti.

Come scrive lo storico Carlo Greppi: «un protagonista della storia "torna in vita" in una sorta di *spin off* della cosiddetta "grande Storia" perché interpreta, al di là delle sue intenzioni, il ruolo di portavoce di uno sguardo, di un problema, di una comunità, perché ha qualcosa da dire a noi, oggi»¹⁰. Dal 1979 al 1993 il percorso artistico di Giacomo Verde dialoga con la storia del Festival di Santarcangelo come in una sorta di vaso comunicante¹¹. Si potrebbe dire che l'uno illumina le zone d'ombra dell'altra e viceversa.

Giacomo Verde incontra la piazza di Santarcangelo alla fine degli anni Settanta con il teatro e le azioni di strada, che per una lunga fase rappresentarono

⁸ Cfr. Sabatini, *Performing Arts Archives* cit.; S. Osthoff, *Performing the Archive. The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, New York-Desdren 2009; R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York-London 2011.

⁹ Cfr. J. Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana* [1995], Filema, Napoli 1996.

¹⁰ C. Greppi, *Storie che non fanno la Storia*, Laterza, Roma-Bari 2024, p. 15.

¹¹ Si fa qui riferimento alle edizioni che corrispondono alle seguenti direzioni: dal 1978 al 1983 Roberto Bacci, Antonio Attisani, Ferruccio Merisi; dal 1984 al 1988 Roberto Bacci; dal 1989 al 1993 Antonio Attisani.

l'anima distintiva del Festival¹², per arrivare nel 1989 a presentare pratiche ibride tra narrazione e sperimentazione tecnologica, come l'installazione *Tele-cattedra* o il progetto *Teleracconto*, una ricerca che l'artista definirà arte "ultrascenica"¹³. Questo passaggio corrisponde a un cambio di direzione e di prospettiva del Festival: dalla forte vocazione alle pratiche del teatro di strada e ai gruppi di Terzo Teatro caratterizzante la direzione di Roberto Bacci, all'apertura verso diverse generazioni, geografie, linguaggi multidisciplinari, nelle edizioni curate da Antonio Attisani dal 1989 al 1993¹⁴, ed è proprio nell'ambito di quest'ultima direzione che si inserisce l'esperimento *Piazza virtuale*.

Piazza virtuale: una tv interattiva globale

Nei suoi cento giorni di trasmissione *Piazza virtuale* ricevette fino a venticinque mila chiamate e oggi rimane uno dei progetti di televisione interattiva più complessi mai realizzati, premiato nel 1993 con il Media Art Prize del Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe (ZKM) e con una menzione d'onore al Prix Ars Electronica. Nonostante questi riconoscimenti, il progetto non ha goduto di una fortunata riflessione teorica, tantomeno per i suoi esiti italiani. Il carattere telematico ed estemporaneo del progetto ha disseminato poche tracce documentali dell'esperienza, rendendo forse difficile una sua problematizzazione a posteriori, soprattutto per chi non ebbe la possibilità di connettersi in diretta. Solo nel 2022, in occasione dei trent'anni dalla sua realizzazione, è stato dedicato a *Piazza virtuale* un volume collegato a un sito online, realizzato su iniziativa degli stessi Van Gogh TV che, decidendo di digitalizzare il proprio archivio, hanno proposto una ricerca all'Institut für Mediengestaltung della Hochschule di Mainz e alla Rheinische Friedrichs Wilhelms Universität di Bonn,

¹² Non a caso la manifestazione inaugura nel 1971 con il nome di Festival Internazionale del Teatro in Piazza, con la direzione artistica di Piero Patino, in carica fino al 1977.

¹³ Cfr. G. Verde, *Anni Ottanta. Frantumando generi*, in «Connessioni Remote», 2020, 1, pp. 67-83.

¹⁴ Scrive la studiosa Roberta Ferraresi: «Le prime edizioni guidate da Antonio Attisani – che condurrà la manifestazione fino al '93 – sono composte all'insegna della "solitarietà", formula mutuata da Hölderlin al fine d'illuminare il forte dato di autonomia espresso da tanta parte della scena contemporanea rispetto alle categorie critiche correnti, al fine d'accogliere artisti, linguaggi, generazioni, culture differenti, del teatro e non solo. L'effetto è quello di una cangiante molteplicità, e buona parte della critica non esiterà a segnalare qui un irrimediabile punto di non ritorno rispetto alla tradizione – anche politica – della manifestazione; tanto più che – come segnalano in molti – nel 1990 il Festival rinuncerà anche alla dimensione della piazza, concretamente e concettualmente convertita in cantiere». R. Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta. Tracce di cyberpunk in teatro*, in «Connessioni Remote», 2021, 2, pp. 344-368, citazione a p. 348.

per renderlo accessibile in occasione della mostra alla Künstlerhaus Bethanien di Berlino¹⁵. La digitalizzazione e organizzazione del materiale ha così rimesso in circolo i documenti audiovisivi dell'epoca, consentendoci di intrecciare diverse informazioni. Grazie alla digitalizzazione dei due archivi, di Van Gogh TV e di Giacomo Verde, è oggi possibile riflettere su un evento unico nel suo genere che, come scrive lo studioso Tilman Baumgärtel, curatore del volume, fu uno dei primi esperimenti sul *cyberspazio*:

From the perspective of the electronic mass media, the projects of Van Gogh TV and *Piazza virtuale* in particular occupy a unique place in the historical trajectory of television in the Federal Republic of Germany, in which democracy and participation played an important role from the 1970s onwards. From the perspective of the new online media, *Piazza virtuale* was a first step into the newly discovered “cyberspace” [...]. *Piazza virtuale* was also an attempt to introduce performance art with audience participation into the mass medium of television¹⁶.

Jan Hoet, allora direttore artistico di Documenta, scriveva in una lettera all'Hamburg Cultural Authority per la richiesta di supporto all'iniziativa: «This experimental television broadcast is a unique challenge for *Documenta* to connect to modern interactive electronic media and to show the possibilities of a different television – as a medium that can be used by everyone»¹⁷. Anche se in altri scambi con Van Gogh TV il direttore specificava che il progetto non fosse ritenuto parte artistica di Documenta, ma elemento di corredo al programma¹⁸. Questo spiegherebbe perché *Piazza virtuale* non sia presente con un approfondimento nel catalogo della manifestazione di Kassel di quell'anno e, in parte, la mancata fortuna nella letteratura degli anni a seguire¹⁹.

Dai materiali del gruppo si scopre con sorpresa che il titolo, *Piazza virtuale*, è da imputarsi all'incontro di Van Gogh TV proprio con il Festival di Santarcangelo, l'anno prima, nel 1991²⁰. Attraversare una piazza italiana fece infatti

¹⁵ Cfr. T. Baumgärtel and J. Weinert, *Van Gogh TV's "Piazza virtuale": The Invention of Social Media at documenta IX in 1992*, transcript Verlag, Bielefeld 2021, p. 12.

¹⁶ Ivi, p. 15.

¹⁷ Lettera da Jan Hoet all'Autorità culturale di Amburgo del 24 gennaio 1992, ivi, p. 86.

¹⁸ Lettera a Rolf Lobeck, professore di Comunicazione visiva presso la Gesamthochschule di Kassel, ivi, p. 89.

¹⁹ Ivi, p. 96.

²⁰ Salvatore Binasco, tra i fondatori di Van Gogh TV, nel 1991 curava un seminario dal titolo *Inter-azione: Interattività*. Come scrive Roberta Ferraresi, il seminario si inseriva in una serie di incontri sulla sperimentazione tecnologia, uno spazio dedicato al rapporto tra teatro indipendente a rete Cybernet, tra cui: «Interazione nei programmi di ricerca delle realtà virtuali, Interattività, teatro e media, La contaminazione e la trasgressione nelle forme d'arte e comunicative, Politica della comunicazione, sessioni rispettivamente curate da Shake Decoder, D. De Kerckhove (al tem-

nascere l'idea al gruppo di trasferire l'interazione sociale che prende vita nello spazio pubblico al mezzo elettronico della televisione, «dal quadrato della piazza a quello del monitor»²¹. Nel passaggio da un flusso di scambi analogici a una comunicazione virtuale, il progetto mirava a circuitare la voce monodirezionale e gerarchica del mezzo televisivo per convertirla in una pluralità di voci, disseminate in differenti contesti pubblici e culturali. L'obiettivo era quello di democraticizzare i saperi tecnologici e gli immaginari legati alla televisione, mettendo in pratica la famosa richiesta di Bertolt Brecht di trasformare i consumatori di contenuti mediatici in produttori²². Desiderio non dissimile da quello reclamato dal cinema militante degli anni Sessanta che, con l'operaismo, ripensava marxianamente le forze produttive nell'intreccio capitalistico di tecnica, classe e potere²³. Fervore comune all'ondata video attivista degli anni Settanta che, grazie alle possibilità offerte dal VTR (videotape Recorder), occupava dal basso la produzione comunicativa e informativa «senza chiedere permesso»²⁴. Spinta propulsiva radicata negli ambienti telematici²⁵ e contro-culturali *cyberpunk* degli anni Ottanta, di cui si nutrivano tanto i Van Gogh TV quanto Giacomo Verde. Scrive Franco Berardi Bifo:

Cyberpunk è un'interrogazione radicale sulle tecnologie virtuali all'opera nella società contemporanea. Con Cyberpunk si intende propriamente una tendenza della letteratura di fantascienza (William Gibson, autore di *Neuromance*, di *Burning Chrome*, *Count Zero* e *Monalisa Overdrive*, Bruce Sterling, autore di *Scismatrix*, e qualche altro scrittore californiano). Ma si può estendere questo concetto a una tribù

po della formalizzazione della sua ipotesi neuro-culturale «dall'alfabeto a internet» incentrata sulla nascita della scrittura e del teatro nella Grecia Classica, T. Tozzi, K. Maech (che presenterà la sua nuova opera su W. Borroughs)». Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta* cit., p. 356, nota 26.

²¹ Baumgärtel and Weinert, *Van Gogh TV's "Piazza virtuale"* cit., p. 71.

²² Cfr. B. Brecht, *Discorso sulla funzione della radio*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte* (1933), Meltemi, Milano 2019.

²³ Cfr. R. Panzieri, *Plusvalore e pianificazione. Appunti di lettura del Capitale*, in «Quaderni rossi», luglio 1964, 4, pp. 257-288.

²⁴ R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973. Il volume, presentato da Faenza come un manuale per l'azione, non da leggere, ma da usare, è chiosato dalla postfazione di Pio Baldelli e Goffredo Fofi, i quali pongono l'accento sull'importanza etica di saper controllare i mezzi di comunicazione.

²⁵ Sin dalla fine degli anni Ottanta, parallelamente allo sviluppo delle reti telematiche, la riflessione critica sull'utilizzo delle tecnologie è alimentata anche all'interno delle BBS (Bulletin Boards System) che si basavano sullo scambio di messaggi inviati via modem e computer, nell'ambito di diverse aree tematiche di discussione. Ward Christensen e Randy Suess creano la prima BBS nel 1978, chiamata allora CBBS. I computer di una rete telematica amatoriale erano collegati via linea telefonica attraverso il modem e andavano a formare i "nodi" della rete di tante BBS collegate fra loro. Per un approfondimento sulle BBS e le reti telematiche amatoriali, cfr. AA.VV., *Digital Guerrilla. Guida all'uso alternativo di computer, modem e reti telematiche*, Cyberspace, Torino 1995.

poetico-elettronica molto più vasta: la tribù portatrice della mutazione psicocognitiva correlata all'invasione del nostro sistema psichico da parte di un'infosfera non più simbolico-persuasiva, ma piuttosto configurazionale e pervasiva²⁶.

Il progetto affonda quindi le radici in un terreno di esperienze eterogenee, per orizzonti teorico-politici ed esiti, accomunate dalla rivendicazione dell'auto-emancipazione delle comunità sottorappresentate dai media ufficiali attraverso l'autogestione dei mezzi tecnologici, nell'ottica di sfidare le regole di comunicazione imposte dai sistemi egemonici e ridefinirne i rapporti di forza. La discontinuità introdotta dalla prospettiva *cyberpunk* rispetto alle esperienze sopracitate è, come ricorda Antonio Caronia, l'adozione della fantascienza, anziché del materialismo marxista, come lente attraverso cui osservare e agitare le trasformazioni postfordiste delle società²⁷. Fiction e immaginari inconsueti si innestano in assoluta continuità alle dimensioni e condizioni materiali dei processi sociali, divenendo strumenti per eccellenza di decodifica delle mutazioni tecno-antropologiche connesse alle ricerche sulle realtà virtuali e le reti telematiche.

Tuttavia, bisogna considerare che, rispetto all'ondata sovversiva degli anni Ottanta che con attitudine punk opponeva al monopolio capitalista la creazione di un autonomo circuito produttivo e distributivo per l'informazione, i media e le arti, la caduta del Muro di Berlino portava con sé l'avanzata del neoliberalismo e un mutato scenario sociopolitico. Già nel 1990, sul quinto numero di «Decoder», la principale rivista italiana dedicata al *cyberpunk* e curata dagli stessi Shake-Decoder coinvolti nella realizzazione di *Piazza virtuale* nei nodi italiani di Milano e Santarcangelo, si legge:

Noi figli della telematica, della robotica, della bioinformatica non abbiamo perso ancora sovversive e antisociali abitudini: pensare e agire. Le trasformazioni intorno a noi ci stanno cambiando nella vita, sul lavoro e nelle relazioni... noi ne siamo coscienti, non lo sottovalutiamo, lo viviamo fino in fondo: ecco perché dall'interno di questo intrico di circuiti, servocomandi, interrupt e subroutine noi ci vediamo chiaro²⁸.

Piazza virtuale, infatti, pur generata dalle anime antagoniste del gruppo Van Gogh TV, faceva il suo ingresso in uno dei principali festival di arte contemporanea, Documenta, con l'appoggio di un'emittente televisiva nazionale, l'istituto educativo del Ministero degli affari sociali dell'Assia e diverse aziende tecnolo-

²⁶ F. Berardi Bifo, *Skizomedia. Trent'anni di mediattivismo*, Derive e Approdi, Roma 2006, p. 58.

²⁷ Cfr. A. Caronia, *L'inconscio della macchina e altri scritti*, a cura di L. Borrelli e F. Malagnini, Pulp magazine, Milano 2023, p. 5.

²⁸ G. Mezza, U.V.L.S.I., *Intelligenza artificiale, Demenza naturale*, in «Decoder», 1990, 5, p. 20.

giche²⁹. Sul versante italiano, un aspetto interessante che emerge dai carteggi di Giacomo Verde è la richiesta di sponsor, con l'appoggio del Festival di Santarcangelo³⁰, ad aziende di produzione tecnologica come Commodore, IBM, Olivetti, Fraccarro Radioindustrie, ma anche all'emittente televisiva nazionale Rai, singole trasmissioni televisive³¹, studiosi e giornalisti, dipartimenti universitari e istituti di cultura. L'approccio sistemico e interdisciplinare dell'artista invitava alla ricerca, artistica e tecnologica, sponsor tecnici e apparati di produzione di pensiero³². Un simile approccio potrebbe apparentemente stridere sia con le riflessioni sull'autogestione mutate dall'ambiente *cyberpunk*, che con quelle di un Festival che fino a qualche anno prima era definito di "Teatro in Piazza". Tuttavia, riflette il cambiamento di tempi sopra menzionato: l'imperante ascesa del modello economico neoliberale nel mondo occidentale comprese nuove pratiche di organizzazione del lavoro e tecniche di gestione della cosa pubblica, come la privatizzazione della proprietà statale, la deregolamentazione dell'economia, la liberalizzazione dei mercati finanziari. La carenza di finanziamenti pubblici

²⁹ Durante i 100 giorni di Documenta, *Piazza virtuale* veniva trasmesso due volte al giorno sul canale satellitare 3 della ZDF e una volta dopo mezzanotte dai satelliti Olympus. I segnali Olympus potevano essere ricevuti solo da chi possedesse un'antenna parabolica e visesse nell'area di copertura. Il canale 3Sat era, ed è tuttora, una stazione culturale pubblica che all'epoca utilizzava lo slogan "Anders fernsehen" (Un altro tipo di televisione). A partire da gennaio si tennero tre incontri tra Ponton e il gruppo di lavoro della Gesamthochschule di Kassel presso lo Jugendhof sul monte Dörnberg, vicino a Kassel, per discutere del progetto televisivo comune. Lo Jugendhof era un istituto educativo del Ministero degli Affari Sociali dell'Assia, dove negli anni Settanta venivano realizzati progetti di cinema politico. Tra gli sponsor figuravano le aziende Dataconyst e Deutsche Telekom e l'Autorità culturale di Amburgo. Cfr. Baumgärtel, Weinert, *Van Gogh TV's "Piazza virtuale"* cit., p. 85.

³⁰ Il fax inviato da Giacomo Verde il 12 marzo a Sandra Pennoni, responsabile per la ricerca sponsor, sottolinea: «l'interesse che la direzione artistica dimostra sulla ricerca dei linguaggi e la costituzione di un gruppo interdisciplinare di operatori per la realizzazione del progetto telematico *Piazza virtuale* nell'intento di sperimentare nuovi modelli di comunicazione per i media di massa impiegati fino a quel momento a scopo persuasivo». Cfr. I-PAD, Archivio digitale di Giacomo Verde. Per consultazione scrivere a ipadgiacomoverde@gmail.com.

³¹ In una lettera scritta al computer da Giacomo Verde, datata aprile 1992 e destinata a Massimo Bertolaccini, l'artista propone di trasmettere una parte del programma di *Piazza virtuale* all'interno del palinsesto di VideoMusic.

³² Nel fax inviato da Giacomo Verde il 9 febbraio 1992 ad Antonio Attisani si legge della volontà di coinvolgere anche: Sandra Pennoni ed Emanuela Pierucci, ricerca e rapporti con sponsor; Nico Garrone per Rai 3; Domenico Parisi, Dipartimento di Psicologia del CNR di Pisa; Marco Gazzano e Gaetano Stucchi per Rai-Sat; Flavia D'Andreamatteo, Università di Roma / Progetti CEE; Andrea Succi, allestimento piazza. Gli sponsor individuati: Commodore, fornitore di tre computer Amiga 3000; Philips, Panasonic, Sip, VTA, Telespazio, Steet e Coop da cui l'artista si dice in attesa di risposta. Altri sponsor da contattare: Enel, Sipra, IBM, Olivetti, Apple, Seleo, Alitalia, Goethe Institut, Benetton, Stefanel, Azienda Centraline telefoniche.

alla cultura rese sempre più frequente la collaborazione con iniziative private per il sostegno di manifestazioni artistiche.

Del resto, il progetto preventivato da Giacomo Verde in Italia avrebbe richiesto non solo importanti finanziamenti, ma una complessa architettura di soggetti e attività, difficilmente realizzabili con le scarse possibilità del Festival di Santarcangelo. In un fax ad Antonio Attisani del 9 febbraio 1992, l'artista proponeva per tutta la durata del Festival l'installazione di un trasmettitore satellitare a Piazza Ganganelli a Santarcangelo e una centralina telefonica per fare in modo che i telespettatori da casa potessero fruire degli accadimenti del Festival e interagire con lo schermo. L'artista prefigurava un palinsesto con una performance interattiva ogni sera, un collegamento ogni ora con Kassel (a sua volta collegata con le altre città nel mondo) e con altre città italiane coinvolte grazie alla collaborazione di altri gruppi e persone. Una super Piazza telematica, creata attraverso il circuito TV-cavo telefonico. Scriveva Giacomo Verde:

Lo schermo video (in piazza e nelle case) è composto da cinque finestre componibili. Ogni telespettatore, da casa con telefono e dalla piazza con i video-computer-set, potrà accedere ad una delle 5 finestre, rompendo lo schema monodirezionale della televisione. [...] Finora non è stato possibile realizzare questo esperimento a causa della mancanza di alcuni programmi per computer e, soprattutto, perché l'industria di comunicazione, si è prevalentemente preoccupata di spettacolarizzare la TV monodirezionale, piuttosto che approfondire le potenzialità bidirezionali³³.

È bene sottolineare che, rispetto all'apparato televisivo italiano, solo due anni prima, nel 1990, la cosiddetta "legge Mammi"³⁴ sanciva la possibilità di un sistema misto a carattere pubblico e privato, ovvero il quadro normativo che consentiva ai canali di Silvio Berlusconi di accedere alle frequenze su scala nazionale. Anche sul piano internazionale iniziavano a proliferare stazioni radiotelevisive private e TV via cavo. Insinuarsi tra i cablaggi eterei del flusso catodico significava in quel momento, in Italia e altrove, sfidare un duopolio verticistico di potere-controllo e comunicazione per generare nuovi immaginari che, come in un circuito chiuso, avrebbero a loro volta riconfigurato le relazioni materiali e sociali. Tanto i Van Gogh TV quanto Giacomo Verde erano consapevoli che ribaltare le logiche di funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa per riequilibrare i rapporti di classe non potesse essere un'operazione da svolgersi fuori, contro o aldilà delle stesse regole capitaliste che ne alimentavano le possibilità. Il processo di ricombinazione delle forze in campo nell'agire sociale

³³ Fax inviato il 9 febbraio 1992 da Giacomo Verde ad Antonio Attisani. Cfr. I-PAD, Archivio digitale di Giacomo Verde. Per consultazione scrivere a ipadgiacomoverde@gmail.com.

³⁴ Legge 6 agosto 1990, n. 223.

non avviene, come suggerisce Antonio Caronia, in una situazione di liberazione dell'umanità dai vincoli del bisogno e del dominio, ma è guidato dalle strategie, dai prodotti e dai flussi dell'industria culturale, avviata a diventare il comparto produttivo più importante di questo capitalismo nuovo³⁵.

Rivedere gli orizzonti di Santarcangelo Festival

Il rapporto tra artisti e industrie tecnologiche nell'ambito delle *media art* è di lunga data³⁶, meno frequente invece nell'ambito teatrale, ma coerente con il quadro della rinnovata direzione del Festival di Santarcangelo. Nel 1989, con molte polemiche³⁷, la direzione era infatti passata da Roberto Bacci al trio Antonio Attisani, Giorgio Sebastiano Brizio, Daniele Brolli che inaugura un'edizione dal titolo emblematico "Rivedere l'orizzonte", presentata come un'urgenza di cambiamento e allargamento di quei confini che nelle annate precedenti avevano circoscritto le pratiche teatrali. Scriveva nel catalogo del 1989 Antonio Attisani:

Questa è una strana edizione del festival, perché Santarcangelo sta cambiando, vuole essere un centro di cultura teatrale, ovvero un teatro pubblico che lavora assieme alle compagnie e agli artisti indipendenti, e che investe gran parte delle sue energie nella diffusione del teatro [...]. Vorremmo affermare che la ricerca non è una specialità da giovincelli né una categoria di sovvenzioni, ma un lavoro che coinvolge artisti di generazioni e orientamenti diversi, non uniti ma semmai vicini nel tentativo di riposizionare il teatro nell'universo dei media e di aggiornare il suo statuto linguistico affinché sia in grado di dialogare con il mondo di oggi. Si parla di nuovo impegno, noi preferiamo pensare, più semplicemente, a un teatro necessario per chi lo fa e chi lo fruisce³⁸.

³⁵ A. Caronia, in *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica e tecnologie*, a cura di G. Verde, BFS Edizioni, Pisa 2007, pp. 9-10.

³⁶ Si pensi all'evento del 1966 *Nine Evenings* ideato e organizzato da Billy Klüver, ingegnere della compagnia Bell Telephone Laboratories (attuale Nokia) e l'artista Robert Rauschenberg. L'evento presso l'Armory di New York era stato concepito come un esperimento aperto tra artisti (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg), e oltre trenta ingegneri dei Bell Laboratories di New York. E per restare in Italia al rapporto tra l'artista Umberto Bignardi e l'Olivetti. Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra artisti e aziende si rimanda a F.D. D'Amico, *Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica*, in «Sciami Ricerche», 2019, 5, pp. 28-54.

³⁷ Si rimanda a A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Celid, Torino 2018, pp. 155-181.

³⁸ Editoriale del catalogo di Santarcangelo Festival 1989 dal titolo *Rivedere l'orizzonte*: <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/1989> (ultimo accesso 30 settembre 2025).

L'approccio interdisciplinare e sperimentale proposto da Giacomo Verde, in sinergia con le industrie di produzione tecnologica dell'epoca, sposa quindi l'intenzione del Festival di sostenere la ricerca artistica ad ampio respiro, nell'ottica di «riposizionare il teatro nell'universo dei media»³⁹. Non è un caso che il filosofo Antonio Caronia annoveri la manifestazione romagnola come uno tra i luoghi cruciali italiani nella teorizzazione e il confronto sul *cyberpunk*⁴⁰. Tuttavia, scorrendo il catalogo del 1992 dal titolo *Teatro per bande e predatori solitari*, sorprende che tutta la complessità di *Piazza virtuale* sia riassunta in un piccolo riquadro di poche righe a margine di una pagina dedicata ai seminari, che recita:

è attivata all'informagiovani una "sala interattiva" che permette di collegarsi via telefono, fax e modem alle trasmissioni della TV interattiva "Piazza virtuale" dei Van Gogh TV, che trasmette da Kassel via satellite. Ci sono inoltre due installazioni interattive di Giacomo Verde e Sabine Reiff su Amiga 3000 e un CDTV della Commodore a disposizione del pubblico. I collegamenti con "Piazza virtuale" sono possibili dalle 11.00 alle 12.00 e dalle 24.00 alle 7.00⁴¹.

Non solo dello stratificato impianto con relativo palinsesto inviato a febbraio da Verde ad Attisani resta poco, ma risulta nulla la presenza dell'artista in quanto curatore della "piazzetta" italiana e scarsa la descrizione della dimensione (fanta)scientifico-politica del progetto di Van Gogh TV. Sono gli scambi personali dell'artista a consentirci di ricostruire le parti mancanti di questa narrazione, poiché poche o nulle sono le testimonianze nell'archivio del Festival. Proprio grazie ai rapporti di sponsorship con le aziende, deduciamo infatti dalle relazioni inviate loro a consuntivo da Giacomo Verde che solo alcune tra quelle contattate accettarono di collaborare, (Commodore, Dataconsyst, Fracarro Radioindustrie e Tecne), non tanto come catalizzatori di sperimentazione, quanto tramite il mero prestito delle attrezzature. Questo probabilmente fu uno dei motivi principali per cui l'evento ebbe proporzioni ridotte. A fronte della dotazione tecnologica, a mancare fu il supporto al processo, le ore di riunione, di lavoro preliminare, la retribuzione di tutte le persone coinvolte, sia da parte delle aziende, che del festival che disponeva di risorse esigue⁴².

Già in un fax datato 13 aprile 1992 destinato a Nicoletta Toniutti, referente di Commodore italiana spa, Giacomo Verde comunicava lo spostamento dell'e-

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Per maggiori approfondimenti cfr. A. Caronia, *Inchiesta sul cyberpunk in Italia*, in «Virtual», 1993, 1, pp. 48-51.

⁴¹ Catalogo di Santarcangelo Festival 1992, dal titolo *Teatro per bande e predatori solitari*, p. 7.

⁴² Cfr. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)* cit., p. 160.

vento da Piazza Ganganelli a una “Sala Interattiva”, mentre nella relazione consuntiva l’artista informava della mancata attivazione di nodi in altre città italiane e delle dimensioni meno complesse rispetto a quelle preventivate. Benché le poche righe presenti nel catalogo non siano esaustive di come il Festival interagì con Kassel, occupano la stessa pagina di un altro riquadro con il titolo *Il gioco della comunicazione, proposta di un laboratorio sperimentale permanente sull’interazione*, a cura di Shake-Decoder. Che dice:

La comunicazione è un gioco alla base dei rapporti umani, basato su continui feedback, rimandi reciproci, nascondimenti, improvvise intuizioni ed empatie. In realtà la versione data dai grandi media del “gioco della comunicazione” semplifica, azzerandone, tutte le specificità, la ricchezza del vissuto comunicativo quotidiano. Al contempo il media elettronico ha per certi versi alterato in misura profonda il reticolo comportamentale umano. Ne ha ampliato ed esteso la corporeità, modificandone irreversibilmente le caratteristiche. Voler ritornare al “puro corpo” appare quindi una nostalgica chimera. L’unica strada percorribile sembra essere quella della nuova carne elettronica e con essa l’individuazione delle sue possibilità. Anche il teatro, espressione della grande scoperta dell’epoca della scrittura fonetica, soffre in questa crisi del “Moderno” e necessita di interpretare il reale, nelle sue più varie articolazioni. L’interattività, intesa come progetto che distrugge definitivamente tutte le barriere autoritarie esistenti tra medium e pubblico, tra attore e spettatore, si configura perciò come l’unica scommessa adeguata all’epoca della rivoluzione elettronica. Consci della complessità che quest’ordine di problema comporta, un gruppo di operatori e artisti della comunicazione ha deciso di affrontarne i vari aspetti, sia dal punto di vista teorico, che più concretamente pratico. In questo senso si propone la costituzione di un laboratorio permanente sul tema dell’interazione, che approfondisca tutti i temi in questione [...]. La consapevolezza della necessità di un lavoro sperimentale di questo tenore è nata anche a seguito dell’esperienza elaborata negli anni passati al festival Santarcangelo dalla cooperativa Shake Decoder, la quale con il progetto Tutta la tecnologia al popolo aveva inteso concretizzare la possibilità di far interagire la gente, usando tecnologie a basso costo e di facile reperibilità e fornendo una prima alfabetizzazione generale. Nella stessa direzione aveva anche mirato il “Teleracconto” dimostrando la possibilità di creare un livello comunicativo moderno e di alto livello con una strumentazione tecnologicamente avanzata ed economica al tempo stesso. Inoltre i rapporti con Van Gogh TV da Amburgo, peraltro presenti con un seminario durante la scorsa edizione del festival, e le loro esperienze di TV Interattiva sono serviti come elemento di catalizzazione e di fresca spinta propulsiva che ha portato al contatto e alla possibilità di collaborazione e lavoro comune gruppi diversi. Il laboratorio dovrà avere l’obiettivo di presentare i risultati ottenuti nel corso della ricerca in eventi pubblici, che dovranno sfociare nell’edizione Santarcangelo ’93, ma che potranno avere altri momenti di verifica in altre situazioni/spazi/tempi. Al lavoro preparatorio hanno partecipato Shake-Decoder, Correnti Magnetiche, Gia-

come Verde, Teleracconto, Giovanotti Mondani Meccanici, Studi Entropia, Studio Azzurro, Cybercore, I-Node e RAM connection⁴³.

Dal contenuto si evince, per i temi e le personalità citate, la connessione con il riquadro di *Piazza virtuale*, anche se non si coglie l'aspetto cruciale, ovvero che proprio nell'ambito di quel laboratorio si avvia il collegamento con Kassel. Il testo infatti è lo stesso inviato tramite fax il 13 aprile 1992 ad Antonio Attisani da Shake-Decoder, in cui è presente un ulteriore paragrafo, assente nel catalogo, che informa della presentazione del progetto *Piazza virtuale* con annesso workshop interattivo. In una relazione inviata il 16 settembre 1992 da Giacomo Verde alla società Dataconsyst, l'artista informa che l'11 e il 12 luglio presso il Festival dei Teatri d'Europa di Santarcangelo di Romagna una parabola Fracarro captava il segnale proveniente da Kassel mediante satellite ASTRA sul canale 3Sat, diverse televisioni all'interno rimandavano il segnale per il pubblico. Vi erano tre installazioni multimediali realizzati con Amiga 3000 Commodore. Quest'ultimo connesso a modem Dataconsyst consentiva il collegamento tramite linea telefonica a Kassel e il dialogo in chat-line tra quattro persone. L'artista inoltre aggiunge che a tale collegamento, avvenuto durante la notte, se ne fosse aggiunto un altro durante il giorno nell'ambito di un seminario con relatori quali Katy Huffman, direttrice artistica del Festival di Linz, Austria, Mike Heintz di Van Gogh TV, Gomma di Shake-Decoder, Fabio Malagnini di Studio Entropia, ovvero le stesse personalità coinvolte nel laboratorio "Il gioco della comunicazione". È tuttavia dall'archivio del gruppo Van Gogh TV che otteniamo un'ulteriore conferma che il "Workshop Interattivo" presente nei due fax e nella pagina del catalogo di Santarcangelo fu quello in collegamento con Kassel, con il tema *Do You Love Money?*. Sul sito degli artisti è presente anche un video, di scarsa qualità, in cui è possibile apprendere i toni entusiastici e il clima caotico che caratterizzarono l'evento. Altra informazione importante dedotta incrociando i dati disseminati negli archivi delle parti coinvolte è che le attività più performative, quelle proposte dall'artista al direttore del Festival nel primo fax di febbraio, vennero invece realizzate qualche settimana prima nell'ambito di una "Festa Interattiva" con collegamento dal Centro sociale Cox 18 di Milano, organizzata e autofinanziata da Shake-Decoder.

Come ricostruisce la studiosa Roberta Ferraresi, il gruppo fondatore della rivista «Decoder» viene coinvolto a Santarcangelo fin dal 1989 inizialmente nella squadra tecnica e dal 1990 con la curatela di due seminari dedicati ai graffiti e al *cyberpunk*⁴⁴. Le riflessioni sull'uso critico ed espressivo delle tecnologie, le for-

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta* cit., p. 356.

me alternative di produzione, la connessione con gli spazi occupati e autogestiti come il Cox di Milano, si erano dunque fatte strada negli orizzonti del Festival che Antonio Attisani, dapprima con Giorgio Sebastiano Brizio, Daniele Brolli e successivamente da solo, andava riposizionando. Si pensi che è proprio nel 1990 che arriva la Mutoid Waste Company fondando Mutonia, destinata a restare a Santarcangelo fino al 2025⁴⁵. Se da una parte il coinvolgimento di queste realtà arricchì di nuove prospettive i dibattiti che fino a quel momento avevano abitato il Festival, che mutuava dalle arti elettroniche alcuni nodi salienti – la collaborazione con le aziende, il *cyberspazio*, le realtà virtuali, l'interattività – è altrettanto vero che le stesse realtà si nutrono delle proposte politiche alimentate nell'ambito della manifestazione romagnola, prima fra tutte la tensione verso l'internazionalizzazione. Il laboratorio proposto da Shake-Decoder, connesso con Kassel nell'estate del 1992, riassume inoltre alcune delle parole chiavi introdotte da Attisani. La proposta di un'attività "permanente" è infatti sintomatica di un percorso di ripensamento della forma-festival che, da vetrina estemporanea, si andava configurando come un bacino di sperimentazione e sostegno della produzione indipendente a lungo termine. Nel catalogo del 1990 che inaugura il triennio dal titolo "lavoro d'arte comune" Attisani scriveva:

Al suo ventesimo anno di vita il Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo ha subito una trasformazione decisiva, diventando un organismo teatrale che svolge una attività permanente. Santarcangelo dei Teatri d'Europa – questo il nome assunto per significare la pluralità dei riferimenti e la necessità di una verifica critica della prospettiva europea – è un teatro pubblico (in quanto costituito da un consorzio di enti locali) che, favorito dalla sua povertà, vuole percorrere una strada nuova, proponendosi di non diventare l'ennesimo carrozzone che assicura stabilità soltanto al funzionariato culturale. Il sogno è quello di un teatro che consenta agli artisti di non consumarsi nelle anticamere del potere e di concentrarsi sulla verifica decisiva della scena, di un teatro che non si curi di reclutare e sedurre un pubblico sempre più demotivato ma che sviluppi l'arte dello spettatore. Il sogno, cioè l'impegno politico e morale⁴⁶.

Quella che l'allora direttore andava formulando era una proposta di politica culturale che si impegnava a sostenere «tutte le realtà teatrali non riconducibili alle grandi istituzioni pubbliche o al teatro privato, un teatro indipendente che chiedeva di essere riconosciuto nella sua pluralità di manifestazioni»⁴⁷. "Permanente", dunque, era la prospettiva che si prefiggeva il Festival, che nel concre-

⁴⁵ Nel 2025 è stata notificata alla compagnia la nota ufficiale di sfratto da parte dei proprietari del terreno dove era stata costruita Mutonia negli anni Novanta.

⁴⁶ Editoriale del catalogo di Santarcangelo Festival 1990, dal titolo *Lavoro d'arte comune*.

⁴⁷ Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)* cit., p. 161.

to si traduceva con il trasferimento di Attisani nella cittadina romagnola tutto l'anno, la produzione di un progetto speciale triennale a vocazione territoriale assegnato al duo Remondi e Caporossi⁴⁸, la costruzione di una sede teatrale votata alla ricerca indipendente (oggi purtroppo divenuta un supermercato)⁴⁹, la commistione di linguaggi e geografie culturali altamente diverse tra loro⁵⁰. “Permanente” era in sostanza un approccio alla creazione artistica, che includeva la possibilità del fallimento e dell'errore, ma che Attisani non ebbe modo di realizzare interamente.

Se *Piazza virtuale*, infatti, non riscosse attenzione critica è forse anche perché fu priva, in Italia come a Kassel, di una ricerca di lunga durata che consentisse di tramutare la mera presentazione di un'innovazione tecnologica in mutazione culturale ed espressiva. Come evidenzia lo studioso Tilman Baumgärtel i risultati tangibili delle interazioni con i programmi di *Piazza virtuale* si traducevano in conversazioni imbarazzate, spesso limitate al semplice «Hello! Can you hear me?»⁵¹. La video documentazione sul sito del gruppo relativa al workshop interattivo svoltosi a Santarcangelo denota del resto un contesto confuso, da cui si evince una partecipazione impacciata e divertita. La sola possibilità di interagire con una tecnologia di recente produzione non garantisce di per sé la costruzione di significati condivisi, che richiedono piuttosto familiarità con il mezzo e negoziazioni collettive, che nella lunga durata ricadono in cambiamenti comportamentali, relazionali e sociali. Oggi abbiamo appena la percezione delle mutazioni politiche, economiche e antropologiche apportate dalla diffusione capillare e pervasiva dei social network ed è forse da questa prospettiva che siamo tentati di rileggere come ingenua l'utopia libertaria promulgata dall'esperimento dei Van Gogh TV. Eppure, in quella fase, agli albori dello sviluppo della Rete, la partita era ancora aperta e il finale non scontato. Potremmo dire che nel 1992 Van Gogh TV avanzava previsioni tecnologiche sul futuro della televisione e della Rete, concretizzando il pensiero rizomatico teorizzato da Deleuze e Guattari⁵² con lo

⁴⁸ Come scrive Attisani: «La previsione era di creare uno spettacolo all'anno con la partecipazione di una ventina di giovani professionisti, impegnandoli (ovviamente con un congruo salario) per tre-quattro mesi l'anno (il bilancio dettagliato del festival e del Progetto speciale era pubblicato sul nostro giornaleto). Il progetto intitolato “A passo d'uomo” era accompagnato da un album pieno di idee e di disegni che presentava in dettaglio la prima creazione, *Coro*». Ivi, p. 162.

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 156.

⁵⁰ Lo stesso anno di *Piazza virtuale*, per citare solo alcuni nomi, figuravano nel programma una compagnia di monaci tibetani, il Théâtre du Shaman, il Théâtre du Radeau e il Théâtre Ballatum dalla Francia. Dall'Italia Memè Perlini, Tam Teatromusica, Sista Bramini, Famiglia Sfuggita di Catania e Franco Scaldati.

⁵¹ Baumgärtel e Weinert, *Van Gogh TV's “Piazza virtuale”* cit., p. 128.

⁵² Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia* (1980), Castelvecchi, Roma 2000.

sviluppo di un modello di comunicazione acentrico, diffuso tra linee telefoniche e cablaggi satellitari. Sebbene non raggiunse appieno le potenzialità ipotizzate in partenza, *Piazza virtuale* diviene oggi una traccia emblematica dell'humus contro-culturale alle soglie della globalizzazione, che reclamava una partecipazione orizzontale del tutto diversa dall'interazione odierna sui social network. Mentre questi ultimi restano piattaforme di scambio di proprietà di colossi tecnologici che monetizzano sulle stesse interazioni degli utenti, Van Gogh TV e in generale le riflessioni *cyberpunk* alla fine del millennio, stressavano l'importanza dell'autogestione dei mezzi, non solo dei contenuti. Del resto, l'abbattimento di steccati disciplinari, unito a un sostegno a lunga gettata dei processi artistici che Attisani promulgava in quegli anni, sono promesse ancora attese sia nel comparto delle arti performative che in quello delle arti multimediali italiane, che faticano a trovare un bacino di supporto per la sperimentazione linguistica e la ricerca non mirata alla creazione di pacchetti conclusi, vendibili e replicabili.

La rilettura di documenti d'archivio, proprio in virtù della loro ricombinabilità, consente di aprire nel passato varchi di ispirazione per rileggere, se non costruire, il presente. La possibilità di guardare al passato secondo traiettorie dinamiche, plurime e coesistenti, sembra essere una delle caratteristiche genealogiche dell'archivio, inteso sia come principio organizzativo, che come contenitore di documenti che «non scompaiono solo per casuali accidentalità esterne, ma si compongono gli uni con gli altri secondo molteplici rapporti»⁵³, quindi un sistema di pratiche da «raccordare e montare tra loro in modi sempre diversi»⁵⁴, in virtù dell'ordine non discorsivo che vi soggiace. Il presente è solo una delle molteplici strade a cui gli eventi qui ricostruiti avrebbero potuto portare. Sotto questa luce, la rilettura dei materiali relativi alla realizzazione incompiuta di *Piazza virtuale*, oltre a consegnarci una cartografia relazionale, emotiva e imprenditoriale di Giacomo Verde, ci sussurra un controcanto della storia del festival di Santarcangelo nelle edizioni dirette da Antonio Attisani e dei venti culturali di quella stagione artistica italiana e internazionale che non diverge da quella conosciuta, semmai la complica, moltiplicando gli assemblaggi imprevisi del passato ed evocando sviluppi di futuri non ancora battuti.

⁵³ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), Rizzoli, Milano 2006, p. 173.

⁵⁴ Ivi, p. 197.

Le autrici e gli autori

FABIO ACCA è Professore Associato presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione dell'Università degli Studi di Torino, dove insegna Teatro sociale e Pedagogie del Teatro; è curatore, critico e studioso di arti performative. Dal 2001 al 2022 ha svolto attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo (ora delle Arti) dell'Università di Bologna. Ha curato progetti nazionali e internazionali, pubblicato articoli, saggi, monografie e miscellanee in un orizzonte di interessi centrato principalmente sugli aspetti storici e sociali del Nuovo Teatro e della Nuova Danza in Italia, sulle implicazioni performative della *popular music* e sul rapporto tra teatro, performance e produzione fonografica in Italia. Dal 2014 è co-direttore artistico di TIR Danza, organismo di produzione della danza riconosciuto e finanziato dal MIC.

CECILIA CARPONI è Assegnista di ricerca presso l'Università di Verona e insegna Antropologia del teatro alla Sapienza Università di Roma, dove ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2018, in co-tutela con l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Nel 2023 è stata Associate Research Fellow alla Columbia University di New York. Si occupa prevalentemente di storia del teatro, con particolare attenzione alla trasmissione dei saperi performativi nel Novecento. Ha curato diversi volumi di *applied theatre*: con Andrea Porcheddu, *La malattia che cura il teatro* (Dino Audino 2020) e *Incroci. Esperienze di teatro per una comunità interculturale* (CuePress 2022); con IAC – Centro Arti Integrate, *Matera Città Aperta* (CuePress 2021). Tra le sue ultime pubblicazioni, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete* (Bulzoni 2023) e l'edizione critica *Teatro: la riscoperta dello stile* dello stesso Saint-Denis (RomaTrE-press 2025).

FRANCESCA CECCONI è Assegnista di ricerca in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Verona. È dottore di ricerca in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo, dottorato conseguito presso l'Università di Verona con una ricerca sul teatro di figura di Nino Pozzo, burattinaio veronese del Novecento. I suoi ambiti di ricerca sono il teatro di figura, il teatro dei robot e degli automi, radio, televisione e nuovi media. Dal 2019 è docente di Teatro di Figura presso l'Accademia di Belle Arti di Verona. Tra le sue pubblicazioni, *The Legacy of Commedia dell'arte in Nino Pozzo's Puppetry*, in S. Coelsch-Foisner and L. Nais (eds.), *In the Beginning were Puppets: Towards a Poetics of Puppetry* (Wissenschaft und Kunst 2023); *Influenze del teatro di figura internazionale nel Teatro Immagine di Mario Ricci*, in S. Brunetti, M. Cristini e P. Eckersall (a cura di), *Il Nuovo*

Teatro e l'Avanguardia teatrale. Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981), (Edizioni di Pagina 2024); *Un gravoso equilibrio di carte. «Il castello» di Franz Kafka secondo i burattini di Otello Sarzi* (Seb27 2025) e la monografia *Il teatro di figura. Storie e tecniche* (Dino Audino 2025).

MONICA CRISTINI è Ricercatrice presso l'Università di Verona, principal investigator del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals* – Estella, finanziato da NextGenerationEU Program – PNRR Young Researcher – MSCA. Dal 2019 al 2022 è stata Marie Skłodowska Curie Fellow con il progetto *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures* – MariBet. I suoi principali ambiti di ricerca sono la pedagogia dell'attore, la riforma teatrale del primo Novecento e l'Avanguardia teatrale occidentale degli anni Sessanta e Settanta. Si è occupata del teatro di Rudolf Steiner, della pratica pedagogica di Michael Chekhov, di Edward Gordon Craig (*Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del Teatro*, Lithos 2022) e del fantastico nel teatro contemporaneo. Tra le ultime pubblicazioni, *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975* (Routledge 2023) e *Uno spettacolo per un caffè. Il teatro La Mama negli anni dell'Avanguardia* (Il Rio 2024).

FLAVIA DALILA D'AMICO è Assegnista di ricerca presso l'Università degli studi Link di Roma, dove insegna Teatro multimediale e scenografia digitale e Arti Elettroniche e digitali; Dottore di Ricerca in Musica e Spettacolo presso Sapienza Università di Roma (2017), con una tesi volta a indagare la relazione tra le disabilità e il teatro, confluita in parte nella monografia *Lost in Translation. Le disabilità in scena* (Bulzoni 2021). I suoi interessi di ricerca si rivolgono alle intersezioni tra corpi, soggettività politiche e tecnologie nell'ambito delle arti dal vivo. Cura la residenza artistica di ORBITA/SPELLBOUND Centro Nazionale di Produzione della Danza “Creazioni Accessibili” volta a favorire la sperimentazione estetica di strategie di accessibilità per diversi gruppi sociali, in particolare la comunità cieca e ipovedente, e collabora con l'artista Chiara Bersani come responsabile alla comunicazione e degli aspetti legati all'accessibilità dei suoi lavori.

PETER ECKERSALL è Sidney E. Cohn Professor in Theatre presso il Graduate Center della City University di New York e vicedirettore del Marvin Carlson Theatre Center. Le sue aree di ricerca includono il teatro giapponese, la drammaturgia, la performance contemporanea, la politica e le arti, la performance e i media. Tra le sue pubblicazioni, *The Routledge Companion to Theatre and Politics* (curato con H. Grehan, Routledge 2019); *Okada Toshiki and Japanese Theatre* (curato con B. Geilhorn, A. Regelsberger and C. Poulton, Performance Research Books 2021); *(Asian) Dramaturgy Network: Sensing Complexity, Tracing and Doing* (curato con C. Rajendran 2023) e *Dramaturgy to Make Visible: The Legacies of New Dramaturgy for Politics and Performance in Our Times* (Routledge 2024). È drammaturgo residente del gruppo teatrale Not Yet It's Difficult (Melbourne). Tra le sue recenti drammaturgie figurano *Everything Starts from a Dot* (Sachiyo Takahashi, LaMaMa) e *Phantom Sun/Northern Drift* (Alexis Destoop, Beursschouwburg, Biennale di Riga).

CARLO FANELLI è Professore Associato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Insegna Drammaturgia e Organizzazione ed economia dello spettacolo, Istituzioni di fotografia e Istituzioni di cinema al CdS Triennale in Comunica-

zione e DAMS; Teorie del teatro e della performance e Filmologia, alla Laurea Magistrale in Linguaggi della comunicazione e dello spettacolo. Nello stesso Ateneo è componente del Dottorato in Studi Umanistici. È stato Visiting professor presso la Sorbonne Université di Parigi. Si occupa di cultura teatrale italiana del Cinquecento ed è autore di studi sulla *Calandria* di Bibbiena, sulla relazione tra retorica e drammaturgia nel Rinascimento e sul teatro di Ruzante. Ha scritto numerosi saggi sul teatro gesuitico, sugli autori teatrali dell'epoca e dell'entourage accademico di Bernardino Telesio e sulla *Poetica* di Tommaso Campanella. A queste ricerche incrocia una ricerca sulla ridefinizione del teatro contemporaneo come teatro vivente, ambito nel quale è autore di saggi su Romeo Castellucci, Teatro Valdoca, Motus e altri.

ROBERTA FERRARESI è Professoressa Associata in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari, dove fa parte della Commissione ricerca, dirige diversi progetti e insegna presso vari Corsi di Studio della Facoltà di Studi umanistici. È componente del Comitato scientifico di Ormete e di Mimesis Journal Books, nonché del Comitato editoriale delle riviste «Stratagemmi» e «Mimesis Journal». I suoi temi di ricerca riguardano il ripensamento delle arti performative nel Novecento e nel contemporaneo, la storia e gli sviluppi degli studi e della critica, la storiografia teatrale, anche nelle sue intersezioni con il web. Parallelamente al percorso accademico, da sempre coltiva un'operatività attiva nella scena contemporanea, occupandosi di formazione, di critica e di politiche culturali in collaborazione con alcune realtà teatrali italiane.

GIULIA GOVI CAVANI è Dottoranda in Storia dell'Arte e dello Spettacolo presso l'Università di Parma con una tesi sul Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (FITU); è curatrice di una mostra virtuale in fieri dedicata al FITU. Ha pubblicato *A good old text always is a blank for new thing. L'Inferno televisivo di Peter Greenaway e Tom Phillips* per la rivista scientifica «Ricerche di S/Confine» (2022) e ha curato gli apparati tecnici del volume *Taroni-Cividin. Performance, Video, Expanded Cinema (1977-1984)*, a cura di J. Malvezzi e F. Pitrolo (Silvana Editoriale 2023).

EMELINE JOUVE è Professoressa Associata di Studi americani all'Università Toulouse-Jean Jaurès. La sua ricerca si concentra sul teatro d'Avanguardia statunitense. È autrice di *Susan Glaspell's Poetics and Politics of Rebellion* (University of Iowa Press 2017); *Avignon 68 & le Living Theatre. Mémoires d'une révolution* (Deuxième Epoque 2018); *Paradise Now en Paradis: histoire du Living Theatre à Avignon et après (1968/2018)* (Classiques Garnier 2022; Routledge 2026) e *Un siècle d'avant-garde étasunienne* (Deuxième Epoque 2025). È caporedattrice della rivista «Miranda.org» e co-caporedattrice della collana teatrale «Nouvelles Scènes/Anglais». È presidente della International Susan Glaspell Society e della RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains); coordinatrice del progetto ANR *American Contemporary Theater in France – ACTiF*. Dal 2023 è vicepresidente degli Affari Culturali dell'Università Toulouse-Jean Jaurès in Francia.

ANNELIS KUHLMANN è Professoressa Associata presso il Dipartimento di Musicologia e Drammaturgia della Scuola di Cultura e Comunicazione dell'Università di Aarhus, in Danimarca; drammaturga, filologa e studiosa di teatro. Ha pubblicato numerosi articoli sulle performance transfrontaliere come patrimonio culturale e teatrale a partire dagli

anni Novanta ed è co-direttrice della rivista «Grønlands Teaterhistorie – på vej». Tra le pubblicazioni recenti, *Hamlet and Its Danish Double. The Historical Performance as Medium for a Utopian Monarchy: A Crooked Mirror of the Local Political Realities* («Nordic Theatre Studies» 2022); *Bartering and Cross-Border Embodied Performances*, in *Performing Memory: Corporeality, Visuality, and Mobility after 1968* (a cura di R. Dieter e L. Passerini, Berghahn Books 2023); *Strawberry Fields (Not) Forever? «Iceberg Reflections» on Performing Greenland* («Critical Stages» 2024).

XAVIER LEMOINE è Professore Associato di Studi culturali statunitensi, teatro e performance all'Università Gustave Eiffel (Parigi) e membro del gruppo di ricerca LISAA (Littératures, Savoirs et Arts). La sua ricerca si concentra sulle rappresentazioni *queer* primariamente nel teatro e nella performance contemporanei. È stato assistente alla regia (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Jeune Théâtre National e Théâtre du Soleil) e traduttore per la Maison Antoine Vitez. Ha co-curato il volume *Understanding Blackness Through Performance: Contemporary Arts and the Representation of Identity* (Palgrave Macmillan 2013). Tra le sue ultime pubblicazioni, *Undoing Naked Truths: Nudity on Stage* («RFEA» 2022); *Performing Gender, Sexual and Racial Dynamics on the US Stage* («Coup de Théâtre» 2023); *Theatre and the City* («Journal of Contemporary Drama in English» 2023). È redattore capo della rivista «Quaderna», responsabile della pubblicazione della rivista anglofona di teatro e performance «Coup de Théâtre» (RADAC) e responsabile scientifico del programma quadriennale di ricerca ANR (2024-2028) American Contemporary Theater in France (ACTiF).

ELEONORA LUCIANI è Assegnista presso l'Università di Roma Tor Vergata all'interno del progetto PRIN *Il teatro dei festival tra locale e globale*. Sta concludendo un dottorato presso l'Università degli Studi dell'Aquila con una tesi dal titolo *L'altro Ottocento di Fanny Sadowski. Percorsi, repertorio, mestiere di una prima attrice*. Tra le sue pubblicazioni, «Io sono due volte io». *Azione poetica, creazione scenica: un'indagine sul Teatro Valdoca* («Arabeschi» 2021); *Fanny Sadowski: i primi anni e la scelta di Napoli* («Arti dello spettacolo/Performing arts» 2022). Fa parte della redazione di «merdre!», supplemento online della rivista «Teatro e Storia», ed è coordinatrice del progetto di ricerca *Visionario* presso l'Università degli Studi dell'Aquila.

LAURA MARIANI, già Professoressa Associata, titolare della cattedra di Storia dell'attore all'Università di Bologna, che ora tiene a contratto. Si è formata soprattutto come storica orale e storica delle donne. Ha pubblicato saggi su Sarah Bernhardt, Colette, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Leo de Berardinis, Ermanna Montanari, Pina Patti Cuticchio, Elio De Capitani e sul cinema di Marco Martinelli. È una delle fondatrici della Società italiana delle storiche e dell'Associazione Orlando che gestisce il Centro di documentazione delle donne di Bologna. Ha vinto il Premio Vittime e Martiri di Sant'Anna di Stazzema con il suo primo libro, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948* (De Donato 1982) e il premio Gisa Giani con la monografia *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse* (Viella 2024) oltre al Premio Ivo Chiesa – Museo Biblioteca dell'Attore 2024.

ANNA MARIA MONTEVERDI è Professoressa Associata di Storia del Teatro presso l'Università Statale di Milano, Dipartimento Beni Culturali e Ambientali, esperta di Digital

Performance. Già docente all'Accademia di Belle Arti di Lecce, Macerata e Brera, ha insegnato a contratto presso il DAMS di Bologna, di Imperia e al CMT di Pisa. È autrice di *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage* (Meltemi Editore 2018); *Leggere uno spettacolo multimediale* (Dino Audino 2020); *Scenografe* (Dino Audino 2022), che ripercorre la storia della scenografia femminile dall'Ottocento a oggi; *Giacomo Verde: Attraversamenti tra teatro e video* (con D. D'Amico e V. Sansone, Milano University Press 2022). È curatrice della mostra *Giacomo Verde: Liberare l'artista dall'arte* (La Spezia, CAMeC 2022-2023); Principal Investigator del progetto *I_PAD* (Prin 2022-2025) per la digitalizzazione dell'Archivio Giacomo Verde e direttrice della rivista universitaria «Connessioni Remote».

DONATELLA ORECCHIA è Professoressa Ordinaria in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". È coordinatrice del dottorato in Beni culturali, Formazione e Territorio e del centro interuniversitario per la Memoria delle arti performative (MAP). I suoi principali ambiti di ricerca sono la teoria e la critica teatrale contemporanea, la storia e la teoria della recitazione e dell'attore otto e novecentesco, il teatro di ricerca italiano e le fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo. Dirige il progetto *Ormete* con Livia Cavaglieri, dirige il portale di archiviazione di fonti orali per lo spettacolo "Patrimonio orale" e il Centro di ricerca Interateneo per la Memoria delle Arti performative. Fra le sue pubblicazioni, *La prima Duse* (Artemide 2007); *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento* (Accademia University Press 2012); *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (con L. Cavaglieri, Accademia University Press 2018) e *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Viaggio nei primi venti anni* (Mimesis 2020).

FRANCO PERRELLI, già Professore Ordinario di Discipline dello Spettacolo nelle Università di Torino e di Bari, ha vinto nel 2009 il Premio Pirandello per la saggistica con il volume *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook* (Laterza 2007) e, nel 2014, lo Strindbergspris della Società Strindberg di Stoccolma. Ha pubblicato *Le origini del teatro moderno* (Laterza 2016); nel 2018, un saggio sulla rivista «Il Dramma» di Lucio Ridenti (Edizioni di Pagina) e, nel 2024, un Meridiano Mondadori dedicato ai Drammi borghesi di Ibsen e una storia del Teatro scandinavo da Carocci. Per Carbonio, ha tradotto, nel 2025, la prima edizione italiana dei Libri blu di Strindberg. Per CuePress, ha curato opere di Kaj Munk e Jon Fosse ed è d'imminente pubblicazione la monografia *Strindberg: l'esperienza del superuomo*. Presiede attualmente il Comitato Scientifico del LAFLIS dell'Odin Teatret.

LAURA PIAZZA è Assegnista di ricerca in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino. Si è laureata e ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Catania. Il suo principale campo d'indagine è il teatro italiano tra Otto e Novecento, indagato in ottica storico-interpretativa e attraverso la ricerca d'archivio, con una particolare attenzione ai temi dell'attore, del teatro all'aperto e di regia. È autrice dei volumi *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Il Melangolo 2012, Premio Mario Luzi-Università di Urbino "Carlo Bo" 2015) e *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Titivillus 2018). Ha recentemente curato e introdotto la raccolta di testi di Febo Mari

Vita comica. Lettere e scritti inediti (Kaplan 2024). Suoi studi sono pubblicati in volumi e nelle principali riviste di settore nazionali e internazionali.

CATERINA PICCIONE è Ricercatrice in Discipline dello Spettacolo al Dipartimento delle Arti, Università di Bologna. I suoi studi riguardano per lo più il teatro e la danza del Novecento, con particolare attenzione alle questioni della corporeità e della rappresentazione. Si occupa inoltre di estetica teatrale del Settecento. È autrice delle monografie *Autoritratto senza organi. Scrittura e corpo-teatro di Antonin Artaud* (Guida 2020); *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani* (Edizioni di Pagina 2022); *Non pensare a niente. Carmelo Bene e l'abbandono del soggetto* (Mimesis 2022); *Martha Graham* (Carocci 2024).

MARIA CHIARA PROVENZANO è Ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filosofici della Università Pegaso, dove insegna Spettacolo e culture visuali e Drammaturgia. Si interessa di filologia dei testi teatrali, teatro del Novecento, archivi dello spettacolo, teatro sociale e di comunità, performance digitale e di formazione dei pubblici. Il suo lavoro intreccia la ricerca accademica con la progettazione culturale e la curatela di archivi teatrali, in una prospettiva che attraversa i territori del teatro, della drammaturgia e delle arti visive, intrecciando metodologie umanistiche e tecnologie digitali. Ha pubblicato le monografie *Rosso di San Secondo. Il drammaturgo della vita moderna* (Bonanno 2020) e *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie* (Titivillus 2024). Ha curato i volumi *Frankenstein progeny. Perturbazioni etiche ed estetiche nello spettacolo contemporaneo* (Unisalento University Press 2019); *Cross the Gap. Attraversamenti nei teatri del possibile con Factory Compagnia Transadriatica* (CuePress 2020) e *Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini* (con F. Ceraolo e A. Frattali, CuePress 2025).

PAOLO PUPPA, accademico olimpico e già Professore Ordinario di Storia dello spettacolo all'Università di Venezia nonché direttore del dipartimento delle arti, ha alle spalle volumi su Pirandello, Fo, Rosso di San Secondo, Ibsen, D'Annunzio, Goldoni, Storie della messinscena e della drammaturgia, monografie su attori come Baseggio, su registi come Brook e sul monologo. Co-dirige la rivista «Archivio d'Annunzio», come coeditor, ha diretto *The History of the Italian Theatre* (2006), *Encyclopedia of the Italian Literature* (2007) e *Differences on stage* (2013). Tra le pubblicazioni, si ricordano la monografia *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro* (Bulzoni 2021); *La Serenissima in scena: Da Goldoni a Paolini* (ETS 2014), la raccolta di copioni *Il teatro della pandemia* (2021) e il romanzo *Patologie: controllare su Google* (Argo 2025). Come commediografo, ha all'attivo molti testi teatrali, tra cui *La collina di Euridice* (premio Pirandello '96) e *Zio mio* (premio Bignami-Riccione '99). Nel 2019 ha ricevuto il premio per la critica teatrale intitolato a Rosso di San Secondo, Marionetta d'argento, e nel 2021 il Premio Carmine Giannella per l'opera complessiva di storico del teatro e di drammaturgo.

PAOLO QUAZZOLO è Professore Associato di Storia del Teatro presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste ed è stato delegato del Rettore quale coordinatore del Sistema Museale d'Ateneo. Si è occupato di iconografia del teatro, di Ibsen e del teatro tra Otto e Novecento, della nascita della regia, delle dinamiche del teatro nella società delle masse, della nascita e sviluppo del Teatri Stabili in Italia, dell'utilizzo

di tecniche di espressione artistica e teatrale in riabilitazione. Collabora alla redazione dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni. Dirige un gruppo di ricerca che si occupa dello studio delle narrazioni e degli aspetti performativi in rapporto allo spazio urbano. In collaborazione con il Dipartimento di Scienze mediche, chirurgiche e della salute dell'Università di Trieste, lavora a una ricerca genetica sull'Iconodiagnostica, disciplina che applica la diagnostica medica allo studio delle opere d'arte per ricercare sintomi e segni clinici nei personaggi raffigurati. È responsabile nazionale di un PRIN-PNRR 2022 assieme alle Università Federico II di Napoli e di Palermo per una ricerca dal titolo *Open Air Theatres in Italy*.

ANNALISA SACCHI è Professoressa Ordinaria di Estetica del teatro presso l'Università Iuav di Venezia, dove dal 2017 dirige il corso di laurea magistrale in Teatro e Arti performative. Sempre a Venezia, dirige il centro di ricerca PerLa: Performance Epistemologies Research Lab. È stata Principal Investigator del progetto ERC – Starting Grant *In praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* – INCOMMON. Ha fatto parte del progetto europeo Creative Europe PTM. *Pass the MIC! Decolonizing education through arts*. Dirige le collane editoriali “Estetica e Politica della Performance” presso Bulzoni Editore (con A. Jovicevic), “INCOMMON” presso Marsilio Editore e “Performance +” (con P. Di Matteo) presso Sossella Editore. Tra le ultime pubblicazioni, *La performance della memoria* (curato con F. Bortoletti, Baskerville 2018); *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* (curato con I. Caleo e P. Di Matteo, Bruno Editore 2021) – vincitore Books&Others, ICA Milano, 2023; la monografia *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)* (Marsilio 2024).

MATTEO TAMBORRINO è Assegnista di ricerca in Discipline dello spettacolo all'Università di Torino e professore a contratto presso gli atenei di Bari e Roma “Tor Vergata”. Le sue indagini riguardano principalmente il teatro di ricerca italiano, l'arte degli attori yiddish, le figure femminili del Siglo de Oro, le dinamiche di distribuzione dello spettacolo dal vivo e le estetiche del *trash*. È membro delle segreterie editoriali delle riviste «Culture Teatrali» e «Mimesis Journal»; fa inoltre parte della redazione web della CUT – Consulta Universitaria del Teatro ed è curatore di una serie del progetto *ORMETE – Oralità Memoria Teatro*. Al di fuori del mondo accademico, è giornalista pubblicitaria e collabora con l'Ufficio Stampa di Fondazione Piemonte dal Vivo.

