

Eleonora Luciani

## A proposito del Sessantotto al Festival dei Due Mondi



### Abstract

Il contributo propone una ricostruzione storico-critica del triennio 1967–1969 al Festival dei Due Mondi, interrogando il rapporto tra la manifestazione e il contesto politico e culturale della fine degli anni Sessanta. Il Sessantotto non è assunto come categoria interpretativa data, ma come problema storiografico, volto a valutare l'incidenza delle trasformazioni del periodo sulle scelte di programmazione, sulle strategie economiche e sulle modalità di organizzazione e autorappresentazione del festival. Attraverso l'analisi di cataloghi, documenti amministrativi, rassegna stampa e testimonianze orali, il saggio mette in luce la coesistenza di continuità istituzionali e tensioni emergenti, in particolare sul piano dei linguaggi scenici, dei corpi e degli spazi di fruizione. Ne emerge l'immagine di un festival dotato di una propria temporalità e di una relativa autonomia rispetto alle dinamiche della contestazione, in cui il Sessantotto non assume il valore di una rottura fondativa ma viene rielaborato, nella memoria cittadina, entro la specifica periodizzazione della "città-festival".

This article offers a historical-critical reconstruction of the Festival dei Due Mondi in the years 1967–1969, examining its relationship with the political and cultural transformations of the late 1960s. Rather than treating "1968" as a self-evident interpretative framework, it approaches it as a historiographical problem, assessing how far the period's changes affected the festival's programming, economic strategies, and modes of organisation and institutional self-representation. Drawing on catalogues, administrative records, contemporary press coverage, and oral testimonies, the article highlights the coexistence of institutional continuity and emerging tensions, particularly in relation to scenic practices, bodies, and spaces of reception. The festival is thus understood as an event with its own temporality and a relative autonomy from political contestation, capable of registering processes of renewal without incorporating them in a structurally transformative way. Finally, the article argues that, within local memory, 1968 does not function as a founding rupture for the festival, but is reconfigured through a specific "festival-city" periodisation.



### Premessa

Queste pagine propongono una prima ricostruzione storica degli ultimi anni Sessanta al Festival dei Due Mondi: quali scelte di programmazione, quali strategie di gestione economica, e più in generale quali modalità di produzione culturale, di rappresentazione simbolica e di relazione con il contesto sociale e politico. L'intento è

quello di ragionare sul rapporto fra l'evento e il suo racconto, mettendo in luce non solo la dinamica degli accadimenti, ma anche i processi di trasmissione attraverso cui si è costituita l'eredità culturale immateriale del festival.

A tal proposito va fatta una premessa. L'arco cronologico qui preso in considerazione è il triennio 1967-1969, e ci obbliga a fare i conti con certi regimi d'attesa, quelle configurazioni interpretative che orientano in anticipo ciò che riteniamo significativo di un determinato passato (Traverso 2006, 2016). Le nostre aspettative su questi anni, filtrate da griglie storiografiche ben consolidate, possono spingerci a leggere il festival solo, o soprattutto, attraverso una certa immagine di quello che riconosciamo come "il Sessantotto". Rischiamo quindi di cercare al Due Mondi tracce di conflittualità o di trasformazione, e tralasciare il resto. Nonostante la forza e la legittimità di queste attese però, non va dimenticato che i festival sono anche entità culturali autonome, la loro identità può coincidere con le narrazioni maggioritarie del periodo in cui si iscrivono, oppure no.

Non si vuole qui credere che i festival siano impermeabili alle trasformazioni del tempo, tutt'altro, ma non va ignorata la loro configurazione liminale (Hauptfleisch et al. 2007, Turner 1989), in grado di generare un ordine temporale specifico che persiste e si auto-riproduce anche quando il contesto circostante sembra suggerire altre direzioni. Se la liminalità festivaliera è una categoria strutturale, non è per questo necessariamente omologa alla liminalità politica, sociale o generazionale: si tratta di regimi di eccezionalità che possono intersecarsi, ma non per questo coincidono, né si determinano reciprocamente.

Leggere questi anni anche attraverso la lente della metamorfosi è in ogni caso necessario oltre che inevitabile. Non possiamo ignorare che la fine degli anni Sessanta plasmi più di una generazione di giovani – classe sociale vitale per i festival – e che ne trasformi le idee, i bisogni, le lotte (tra gli altri McLuhan 1967, Wolfe 2013, Colarinzi 2019). Insieme a tutto il sistema artistico e culturale anche il teatro cambia radicalmente, rifonda i suoi linguaggi, mette in discussione i suoi luoghi, le sue pratiche, la sua stessa ontologia (tra gli altri De Marinis 1987, Valentini 2015, eds Orecchia & Sylos Calò 2022, Sacchi 2024).

Se volessimo cercare indicatori di questo panorama all'interno del programma di un festival come quello di Spoleto non rimarremmo comunque troppo delusi. Per il teatro basti citare la presenza di Jerzy Grotowski nel 1967 con la prima italiana de *Il Principe Costante*, o quella di Luca Ronconi nel 1969 con *l'Orlando Furioso* nel cortile della chiesa di San Nicolò, ma anche certe esperienze dei giovani collettivi riconducibili al cosiddetto Sessantotto Teatrale (Ferraresi 2023) che partecipano al festival dai margini, rigorosamente fuori programma e fuori orario.

Alcuni di questi episodi sono stati folgoranti per chi li ha vissuti, certi spettacoli sono stati riconosciuti come centrali nella tradizione teatrale novecentesca<sup>1</sup>, altri, seppur meno blasonati, sono casi ancora più eccezionali quando li si pensa in relazione al contesto. C'è da domandarsi, però, in che modo e in che misura questi momenti, fondamentali per la storia del teatro, abbiano inciso realmente sulla configurazione istituzionale del festival. È vero, grazie alle sue risorse economiche e alle sue reti internazionali il Festival dei Due Mondi è stato capace di intercettare alcune tra le esperienze più innovative del periodo, ma è stato disposto a integrarle in modo strutturale nella propria identità? E se così non fosse, cosa ha reso comunque possibili certi eventi? E quanto hanno inciso sugli equilibri estetici e politici del festival?

Si aggiunge poi un'ultima questione. La distinzione tra ciò che un'istituzione registra e ciò che un'esperienza lascia nei soggetti che l'hanno attraversata. Cosa ricorda la città di Spoleto<sup>2</sup> del 1968, ma soprattutto, in che modo integra il ricordo di questo periodo quando e se abbinato al festival?

Le memorie, individuali e collettive, sono i luoghi non fisici in cui gli eventi persistono, e quindi mutano: entrano in gioco gli affetti, le percezioni della spazialità urbana, i percorsi personali (Portelli 2017). In una comunità coinvolta annualmente in un'esperienza immersiva come il festival, il ricordo del Sessantotto non si costituisce unicamente attraverso le narrazioni pubbliche nazionali o personali, ma si plasma anche all'interno della specifica ecologia della manifestazione. Ne risulta una memoria stratificata, in cui il Sessantotto "del festival" e il Sessantotto "del mondo" si intrecciano, dando luogo a configurazioni plurali e, talvolta, divergenti.

Per cogliere la specificità di questa manifestazione nel triennio considerato abbiamo quindi scelto di integrare l'inquadramento macro-storico con un'attenzione alle dinamiche interne dell'evento, interrogarci sì sulle deviazioni intraprese dal festival in relazione alle tensioni che lo attraversano, ma facendo luce anche su tutte quelle continuità che conserva, nonostante tutto.

---

<sup>1</sup> Proprio *Il Principe Costante* di Grotowski e *l'Orlando Furioso* di Ronconi (con l'inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano del 1947 e il Convegno di Ivrea del 1967) sono tra gli «episodi fondativi di una memoria condivisa da una comunità o un'intera società» che Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri vogliono immaginare come possibili «luoghi della memoria» del teatro (Cavaglieri & Orecchia 2018, p. XII).

<sup>2</sup> L'ascolto di testimoni legati alla città di Spoleto è stato adottato, per il caso del Festival dei Due Mondi, come scelta metodologica mirata. Assumere la memoria locale come campo di osservazione privilegiato ha permesso di cogliere non solo ciò che il festival ha prodotto sul piano artistico e istituzionale, ma anche le modificazioni – talvolta lente, ambivalenti o non intenzionali – che ha generato nel contesto urbano e nelle narrazioni attraverso cui la comunità ha costruito e rielaborato nel tempo un'immagine di sé.

## I Due Mondi e il mondo

Nel maggio del 1967, a Stoccolma, Bertrand Russell, Jean-Paul Sartre e Vladimir Dedijer dirigono la prima sessione dell'International war crimes tribunal per denunciare i crimini di guerra compiuti dagli Stati Uniti d'America in Vietnam. A ottobre dello stesso anno la marcia sul Pentagono porta più di centomila manifestanti a Washington, l'ondata di proteste contro l'imperialismo americano assume una capillarità tale che, a novembre, persino città come Spoleto, Terni e Perugia si tingono di rosso e azzurro, i colori del Fronte di Liberazione Nazionale Vietnamita (Bonucci 1967).

Leggendo il catalogo<sup>3</sup> 1967 del Festival dei Due Mondi ci arriva un'immagine molto diversa. Sfogliandolo si possono ripercorrere i dieci anni di successi appena trascorsi grazie ai racconti di intellettuali, direttori d'orchestra o giornalisti autorevoli; ognuno a suo modo parla della magia del festival, capace di portare ognuno «Alone with art»<sup>4</sup>. Nelle pagine d'apertura la consueta serie di inserzioni delimita il raggio d'azione del Due Mondi: c'è il più moderno jet privato, le novità discografiche di musica da camera o la nuovissima Fiat 124 Sport Spider. Segue poi, a tutta pagina, la fotografia di un uomo in poltrona, accerchiato da fotografi e giornalisti: «la maggior parte degli uomini che reggono le sorti del mondo porta orologi rolex», dice la scritta. Più in basso non si manca di precisare di chi si parla: «famiglie regnanti, uomini politici, importanti capi militari» (*Decimo Festival dei Due Mondi*, 1967, p.16). [Fig. 1]

Due storie dello stesso anno che non potrebbero essere più distanti ma, comunque, in contatto. Perché è proprio contro quegli uomini in Rolex – simboli del potere economico, del privilegio e dell'autorità occidentale – che ci si muoveva globalmente già da qualche anno. Alla lotta contro la violenza coloniale si affiancava la critica sempre più esplicita (Fanon 1961, Marcuse 1965) all'idea di un'arte autonoma, disinteressata, universalmente valida, erede di un umanesimo liberale che nel secondo dopoguerra aveva concepito la cultura come spazio etico separato dalla contingenza storica e dal conflitto, come luogo di salvezza individuale e di neutralità (Trilling 1951, Nabokov 1973). È invece proprio su questo presupposto che, dieci anni prima, era nato il Festival dei Due Mondi (Zinni 2020, Taddeo 2020), un'istituzione che nella promessa di lasciare lo spettatore “solo di fronte all'arte” rischiava anche di sottrarlo alla storia.

---

<sup>3</sup> I cataloghi del Festival dei Due Mondi sono disponibili presso la Biblioteca Giosuè Carducci di Spoleto. La loro versione digitale, invece, è consultabile nella Fondazione Casa Menotti, in piazza del Duomo a Spoleto.

<sup>4</sup> 'Alone with art' o 'Soli di fronte all'arte' è il titolo di un contributo di William Weaver – noto traduttore e saggista statunitense, studioso della lingua d'opera – pubblicato nel catalogo 1967 e dedicato alla sezione Musica del festival (*Decimo Festival dei Due Mondi*, 1967, pp. 79-58).

**LA MAGGIOR PARTE DEGLI UOMINI CHE REGGONO LE SORTI DEL MONDO PORTA OROLOGI ROLEX**

I loro volti e le loro voci ci sono già familiari. Non è possibile rivelare i loro nomi, né descrivere i loro tratti, perché essi sono membri di famiglie regnanti, uomini politici, importanti capi militari. Vi invitiamo però ad osservare attentamente le prossime fotografie che vedrete di loro; constaterete che quasi tutti portano un orologio, ed è estremamente probabile che si tratti di un Rolex.

Noi siamo fieri dei servizi che i cronometri Rolex hanno reso a moltissime eminenti personalità che, da parte loro, hanno espresso una grande meraviglia e ammirazione per la straordinaria precisione degli orologi Rolex.

Rolex "Datejust". La precisione del suo movimento è dimostrata dal fatto che ogni Rolex "Datejust" ottiene un Certificato Ufficiale rilasciato dall'Ufficio Svizzero di Controllo, con il giudizio "Risultati particolarmente buoni". La cassa Oyster, resistente all'acqua, protegge il meccanismo da tutti i pericoli. Il "rotor" Perpetual assicura il ricaricamento automatico e mantiene la molla a tensione costante; ne deriva una precisione ancora maggiore. La data appare sul quadrante ingrandita due volte e mezzo dalla lente brevettata "Cyclops".

Una fagga nella storia della misura del tempo

Il Rolex Oyster Perpetual assomma i tre trionfi della Rolex. Nel 1910 ottenne il suo primo Certificato Ufficiale di Funzionamento per il cronometro da polso. Alla fine del 1961 aveva fabbricato circa 500.000 cronometri da polso ufficialmente controllati. Nel 1926 inventò la cassa Oyster, la prima nel mondo che effettivamente resistesse all'acqua, alla polvere, al sudore. Nel 1931 introdusse il ricaricatore automatico « rotor » che assicura il ricaricamento dell'orologio ad ogni movimento del polso.

**CRONOMETRO  
ROLEX  
CON SIGILLO ROSSO**

**ROLEX**  
IL PRINCIPE  
DEGLI OROLOGI

CONCESSIONARIO ESCLUSIVO DI VENDITA PER PERUGIA E PROVINCIA  
**Gioielleria BIAGINI - Via G. Calderini 13**

Fig. 1: *Decimo Festival dei Due Mondi*, 1967, p. 16.

I cataloghi sono documenti particolarmente interessanti per leggere i festival, non tanto perché possono contenere informazioni dettagliate, ma piuttosto per la loro capacità di restituire il regime di visibilità che la manifestazione sceglie di attribuirsi in un dato momento storico.

In questo caso viene fuori un'identità coerente e conciliante, quella di un festival che riconferma la sua estetica cosmopolita capace di combinare i residui simbolici della "Dolce Vita" con certi segni di modernità, cercando con il passato non una vera

rottura, ma una specie di continuità trasformativa. Nel 1967 il Due Mondi si auto-definisce attraverso la sua immutata capacità di produrre un'esperienza artistica eccellente, aggiornata, ma separata e autosufficiente, in qualche misura impermeabile a qualsivoglia conflitto.

In realtà, almeno un grande cambiamento sta consumando il festival già da qualche anno. Il catalogo ne parla appena, ma sui giornali dell'epoca, e ancor più sui documenti amministrativi, è un tema centrale: già nel 1965 la manifestazione ha un debito di 97 milioni di lire<sup>5</sup>. Iniziano gli anni del risparmio, il festival si accorcia, prima di una, poi di due settimane, e la minaccia di una chiusura si prospetta più forte a ogni edizione.

La crescita del Due Mondi durante le prime edizioni è indiscutibile: Spoleto ha progressivamente rimodellato la propria struttura urbana ed economica attorno all'evento; gli spettacoli registrano un costante incremento degli incassi; il governo italiano quadruplica il proprio sostegno finanziario; nasce una Fondazione Festival spoletina<sup>6</sup>. Ma non basta per mantenere in vita un evento da 260 milioni di lire annui. I principali finanziatori della prima edizione (fondazioni private e governative statunitensi che coprivano oltre l'80% del budget) avevano progressivamente ridotto il loro contributo fino a una diminuzione complessiva di circa 130 milioni di lire<sup>7</sup>. A questo si aggiungeva l'aumento generalizzato dei prezzi – delle masse orchestrali e corali in particolar modo – che rendeva sempre più complesso sostenere la scala produttiva che il festival aveva raggiunto nel suo primo decennio.

Semberebbe il momento adatto per un ripensamento strutturale, per adeguare la programmazione ai nuovi mezzi economici, alle trasformazioni politiche in corso, alle esigenze di una nuova generazione di pubblico. Ma il festival aveva ormai accumulato un capitale simbolico troppo grande per essere ignorato, e arretrare avrebbe significato mettere in discussione l'intero dispositivo e ripartire da zero. Si sceglie invece di andare avanti. L'obiettivo, si scrive chiaramente in un report dell'Azienda di promozione turistica locale, è «il ripiano delle passività e la prosecuzione della manifestazione senza alcuna interruzione», e soprattutto «senza alterare la fisionomia e l'indirizzo del Festival»<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Una cifra vertiginosa che tuttavia non sembra troppo alta se si guarda all'investimento fatto negli anni precedenti, che ammonta a circa 1.925.264.937 L. Cfr. Sezione Archivio di Stato Spoleto, B. 3646 Cat XIV, Affari diversi, Classe 9, Fasc. 11, anno 1962; sottofasc. Fondazione Festival dei Due Mondi.

<sup>6</sup> La Fondazione Festival dei Due Mondi nasce nel 1962 con l'obiettivo di garantire la continuità del festival e di attribuirgli una personalità giuridica stabile. La sua costituzione è promossa da un Comitato Cittadino, presieduto dal Sindaco e composto da rappresentanti delle principali istituzioni locali, in accordo con Gian Carlo Menotti. La Fondazione si configura fin dall'origine come uno strumento di mediazione tra iniziativa artistica, governance locale e sostenibilità istituzionale. Cfr. Sezione Archivio di Stato Spoleto, B. 3646, Cat XIV, Affari diversi, Classe 9, Fasc. 11, 1962.

<sup>7</sup> Cfr. il report dal titolo *Il Festival dei Due Mondi a Spoleto. Consuntivo e dati statistici delle nove edizioni*. Sezione Archivio di Stato Spoleto, B.88, Cat XIV, Carteggio amministrativo, T/H, 1966.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Giancarlo del Re fa forse riferimento a questi momenti di crisi nel catalogo 1967 quando ricorda una frase di Gian Carlo Menotti: «disse che gli sembrava di aver giocato imprudentemente con una bacchetta magica: “ora tutto mi balla intorno e, anche se volessi, non potrei più fermare il prodigio”» (Del Re 1967, pp. 112-124).

Menotti è forse quello che Max Weber chiamerebbe un “mago genuino” (Weber 2018): inventando il festival produce un evento eccezionale, ma come può durare un atto che fonda la sua efficacia proprio nel suo essere unico? Per Weber è la definizione di potere carismatico, che proprio perché basato sull’eccezionalità è per sua natura instabile e destinato a scomparire o a trasformarsi (Adair-Toteff 2024). La dichiarazione di Menotti registra proprio questo passaggio, il potere non scompare ma si trasferisce al festival, che continua a operare autonomamente, dipendente non più solo dal carisma del suo fondatore ma dalla stabilità delle condizioni materiali e organizzative che ne consentono la ripetizione.

È questo fatto a rendere particolarmente determinante per la nostra analisi la crisi finanziaria: mantenere un prodigio richiede condizioni economiche stabili, in assenza di queste la ritualità entra in tensione con la realtà storica. Quello che accade in questi anni al festival, quindi, non riguarda unicamente le trasformazioni del Sessantotto, ma la frattura tra ambizione culturale, vincoli economici e contesto sociopolitico.

### **Dietro la programmazione artistica: risparmio, investimento, intromissioni**

Alla fine degli anni Sessanta Menotti firma ben cinque regie operistiche nel giro di quattro edizioni<sup>9</sup>, una soluzione che riduce l’ingaggio di registi esterni e risponde a evidenti esigenze di contenimento dei costi. L’opera, con il balletto e la musica sinfonica, è la sezione del festival che garantisce più ritorni, simbolici ed economici: attira più pubblico pagante, anche internazionale, ma soprattutto consolida l’immagine del Due Mondi come spazio di eccellenza e di prestigio agli occhi dei finanziatori più generosi.

La decima edizione si apre con il *Don Giovanni* di Mozart, l’opera totale per eccellenza del canone occidentale. La regia è di Menotti e le scene sono di Henry Moore<sup>10</sup>. È una scelta che può valere come caso paradigmatico di una più ampia logica curatoriale: il *Don Giovanni* assicurava alla manifestazione un posto nella linea più riconosciuta della storia europea dell’opera, Moore aggiungeva un vocabolario visivo contemporaneo, e americano, del tutto imprevisto.

---

<sup>9</sup> Si tratta di *Pelléas et Mélisande*, musica di Claude Debussy su libretto di Maurice Maeterlinck (1966); *Don Giovanni*, musica di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte (1967); *Tristan und Isolde*, musica e libretto di Richard Wagner (1968); *The Saint of Bleeker Street* (1968) e *The Medium* (1969) entrambe opere originali di Gian Carlo Menotti.

<sup>10</sup> Moore era già stato protagonista della mostra *Sculture nella città* del 1962, uno degli episodi più significativi del rapporto tra Spoleto e l’arte contemporanea (Manni & Bianchi 2022).

È una cifra estetica di questo festival quella di integrare la modernità nel dispositivo classico senza trasformarla in un gesto di rottura, piuttosto muovendo verso una volontà di scoperta e di distinzione culturale. Si tratta di un sistema che si ripete specialmente nelle serate inaugurali, quelle alle quali è affidato il compito di comunicare l'immagine pubblica, destinate a sedimentarsi nella memoria critica. Per il *Tristano e Isotta* di Wagner nel 1968 Menotti sceglie una regia giudicata dalla critica spregiudicata e smaliziata per la sua carica erotica (Dallamano 1968)<sup>11</sup>, ma profondamente nostalgica verso le più romantiche atmosfere wagneriane con il suo realismo narrativo, pittorico, e la ricca scenografia di Pier Luigi Samaritani in diretta polemica con il più riconosciuto il modello estetico bayreuthiano. Anche *La santa di Becker Street* e *La Medium*, opere originali di Menotti proposte al festival rispettivamente nel 1968 e nel 1969, si muovono su un simile bilanciamento, in questo caso tra i codici del dramma e del melodramma operistico europeo e le ambientazioni contemporanee d'oltre oceano. Persino il più contestato *L'Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini nel 1969, con la regia di Patrice Chéreau, nonostante scompigli la tradizione lirica con l'espedito del teatro nel teatro, rassicura gli animi per la classicissima esecuzione musicale di Thomas Schippers: «insomma una novità, con un'opera vecchia. E questo è il punto importante dello spettacolo, e del suo successo» (Valente 1969), chiude lapidario un articolo de *L'Unità*.

Il Festival dei Due Mondi era nato per essere un ponte, non solo tra Europa e USA, ma anche tra classico e moderno, tra le opere consacrate dalla storia e quelle che allora si affacciavano alla ribalta della notorietà. Il tutto sempre rimanendo però, scrive Italo Bacci, «al di fuori degli ambienti accademici ma anche da quelli virulentemente protestatari» (Bacci 1968). È una posizione che emerge chiaramente in un'intervista a Menotti del 1968:

[...] gli chiedono: «Che cosa vuol fare del suo festival: arte, avanguardia o cultura?». Risponde: «non fatemi tante domande, se no finite per dare fuoco a tutto. Abbasso la cultura, abbasso l'avanguardia, godiamoci l'arte. Questo non è uno spettacolo per i critici. È un festival fatto in casa, con pochi soldi. Un festival per la gente. Un festival per l'uomo» (Bergagna 1968).

Presentare il Festival dei Due Mondi, dopo dieci anni di successi, come un evento «fatto in casa» non è soltanto un vezzo retorico, anzi, la dimensione domestica sembra piuttosto una strategia. Non è un caso che diversi abitanti di Spoleto ricordino, pur

---

<sup>11</sup> Basti pensare che la soprano Clara Barlow fece il suo ingresso in una trasparente camicia da notte, la platea, impressionata, restò ancor più sbalordita al secondo atto, quando una pioggia di profumo francese inondò la sala – un esperimento cinetico-olfattivo straordinario per l'epoca, pensato per caricare di estrema sensualità la notte in giardino dei due amanti.

senza collocarlo con precisione, uno stesso episodio emblematico: Menotti che offre come pulpito agli operai in protesta il balcone della propria casa in Piazza Duomo, lo stesso luogo dove era solito ospitare i suoi esclusivi ricevimenti mondani. Il gesto è efficace, e per questo viene ricordato, ma non nasconde la sua natura ambivalente: Menotti (e quindi il festival) è amico delle istanze sociali più concrete, ma non sente di doverle assumere come obiettivo culturale o come asse programmatico della manifestazione. Non si può dire che il conflitto – sociale, culturale, artistico – sia del tutto invisibile, ma non è mai inglobato né tematizzato in modo strutturale, resta ai margini di un progetto che continua a definirsi attraverso altre priorità.

Eppure, se Menotti può sottrarsi alla domanda dei giovani e dei giornalisti, il festival non può sottrarsi alle dinamiche storiche che lo attraversano. Se il clima generale del secondo dopoguerra aveva alimentato in Menotti una visione umanistica non conflittuale, alla fine degli anni Sessanta il suo stesso festival finisce per spingerlo oltre quella postura. La tensione alla scoperta, l'apertura curiosa verso forme e linguaggi eterogenei, imprimono alla manifestazione un movimento che a volte eccede i pur validi tentativi di "neutralità" del suo curatore. È proprio la portata della rete internazionale che Menotti attiva a inscrivere il festival dentro un sistema culturale che sta mostrando con crescente evidenza come ogni gesto artistico sia situato, storicamente e politicamente<sup>12</sup>.

Forse anche per questo nel programma, vicino a scelte più evidentemente istituzionali, compaiono certe altre presenze che ci sembrano, in confronto, perlomeno dissonanti. Non è facile, però, ricostruire le logiche dietro quest'ultimo tipo di partecipazioni<sup>13</sup>. Rispondono a un bisogno esplorativo? Sono convinti investimenti culturali? Sono operazioni di rischio-calcolo, concessioni? Negli stessi anni ci sono poi le proposte cosiddette off, pochi gruppi di giovanissimi esclusi dal programma e tollerati nelle cantine o in spazi improvvisati all'aperto. Proprio perché non richiesti né integrati dalla struttura festivaliera, questi casi introducono fin da subito una

---

<sup>12</sup> In un contributo che affronta il 1968 all'interno della forma-festival, non si può non richiamare il moto di contestazione esplosivo al Festival di Avignone nello stesso anno, capeggiato da Jean-Jacques Lebel e dal Living Theatre contro il fondatore e direttore Jean Vilar. Annalisa Sacchi ha recentemente letto quell'episodio come il momento in cui si consuma il «conflitto tra due istanze culturali che sino a quel momento erano parse convivere e intrecciarsi». Lo scontro, osserva Sacchi, non riguarda soltanto una divergenza estetica, ma 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 impreveduti». In questa prospettiva, la crisi avignonese del luglio 1968 diventa un «termine di riferimento obbligato» per comprendere le «due maggiori e opposte tendenze che continuano a insistere» nella storia dei festival europei tra anni Sessanta e Settanta» (Sacchi 2026, pp. 51-63).

<sup>13</sup> L'analisi è limitata a causa dell'impossibilità di accedere a una parte rilevante della documentazione amministrativa del Festival dei Due Mondi, in particolare alle carte contrattuali e agli accordi con gli artisti, la cui collocazione archivistica risulta ad oggi incerta. Si veda, in merito, la tabella *La rete degli archivi* posta in chiusura di questo Dossier.

dimensione implicitamente politica, una presa di parola che nasce dalla marginalità dello spazio che occupano. Ma anche in questo caso ci sarebbe da domandarsi: perché scegliere proprio Spoleto? O, al contrario, perché tanti altri e altre invece lo hanno evitato? È vero che, come ci ha raccontato Carla Tatò, «Spoleto festival grandioso» non interessava<sup>14</sup>? Oppure che, come ci ha suggerito un testimone spoletino, Sandro Frontalini, in quel contesto un'avanguardia più radicale sarebbe sembrata «una sorta di scheggia [...] non inserita nel contesto»<sup>15</sup>?

L'eterogeneità della programmazione rende impossibile in questa sede una ricognizione sistematica, che ci ripromettiamo di proseguire altrove. Ma può essere interessante iniziare a interrogare ciò che questa pluralità – per quanto selezionata, controllata o incidentalmente accolta – produce nel contesto spoletino.

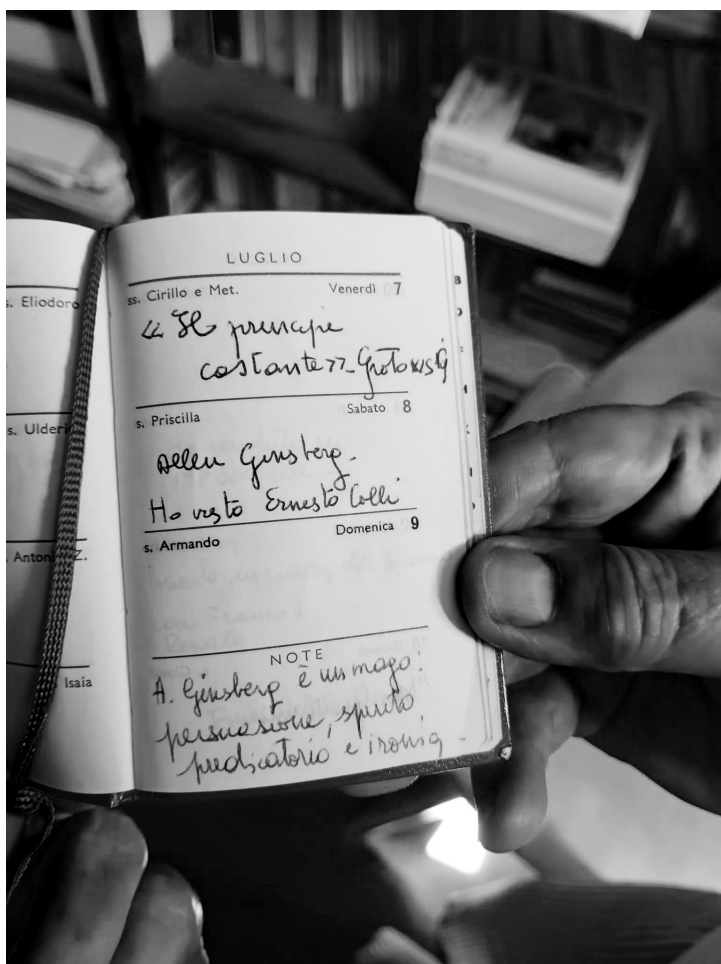


Fig. 2: Pagina dell'agenda 1967 di Laura Mariani. Fotografia scattata da Rodolfo Sacchettini il 27 giugno 2025.

<sup>14</sup> *Intervista a Tatò Carla*, di Morganti Arianna, Luciani Eleonora, Donatella Orecchia, Sacchettini Rodolfo, Roma, Università di Roma Tor Vergata, il 11/06/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-15m), consultata in URL: <https://www.patrimoniaale.ormete.net/interview/intervista-a-tato-carla/>, (26/1/2026), Minutaggio 00:13:14 – 00:13:16.

<sup>15</sup> *Intervista a Frontalini Sandro*, di Luciani Eleonora, Spoleto, Palazzo Mauri, il 23/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14l), consultata in URL: <https://www.patrimoniaale.ormete.net/interview/intervista-a-frontalini-sandro/>, Minutaggio 00:22:51 – 00:22:54.

## Corpi e Spazi

Quella in foto [Fig.2] è una pagina dell'agenda 1967 di Laura Mariani, storica del teatro, femminista, nata e cresciuta a Spoleto. Sono appunti rapidi, compressi nello spazio minimo di un'agenda settimanale, scritti quando Mariani aveva appena ventun anni. La nota, però, è dell'amica Anna Leonardi<sup>16</sup>, con la quale Mariani condivide la giovinezza, le giornate del festival e le aspettative sul futuro. È un dettaglio materiale significativo. Le due si inviano lettere, scrivono l'una sull'agenda dell'altra, e così costruiscono una memoria a due voci, fatta di sovrapposizioni, rimandi, complicità: una memoria in cui il festival diventa il filtro attraverso cui, per la prima volta, un mondo nuovo si rende visibile, dicibile, pensabile.

Ginsberg e Grotowski non popolano solo l'agenda di una giovane spettatrice, ma anche la rassegna stampa dell'epoca e la memoria collettiva della città. Per noi sono due casi utili ad approfondire almeno due delle principali linee di trasformazione che ci sembra abbiano attraversato il festival e la città di Spoleto alla fine degli anni Sessanta: la riconsiderazione dei corpi e quella degli spazi.

La storia di Allen Ginsberg<sup>17</sup> è nota. Il poeta venne denunciato per aver letto in pubblico versi considerati osceni dalla raccolta *Who to be kind with*. Fernanda Pivano, traduttrice presente in scena, racconta la vicenda nei suoi *Diari*.

Un appuntato carabiniere per alleviare la noia del servizio d'ordine nell'atrio del teatro aveva sfogliato un fascicolo e aveva visto le parole «uccello, piacere preso in bocca e in culo» [...] e, appena finito il reading, aveva fatto arrestare il poeta nel bar Tric Trac in piazza del Duomo (Pivano 2008, p. 470).

Non è chiaro se il testo tradotto circolasse per iniziativa del festival o meno, ma l'invito a Ginsberg era stato comunque un rischio per Menotti. Già negli Stati Uniti i suoi versi avevano causato seri problemi all'editore per l'uscita di *Howl and Other Poems*<sup>18</sup>, e qualche anno prima Elio Vittorini aveva dovuto censurare quasi interamente la prima edizione italiana di *Jukebox all'idrogeno* (Armano 2014).

---

<sup>16</sup> *Intervista a Leonardi Anna*, di Sacchettini Rodolfo, Spoleto, il 24/10/2024 e integrazione telefonica il 30/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14q), consultata in URL: <https://patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-leonardi-anna/>, (26/01/2026). Di questa intervista ha scritto Rodolfo Sacchettini nel suo saggio in questo Dossier.

<sup>17</sup> Allen Ginsberg si esibisce a Spoleto nel 1967 in una sezione relativamente giovane del festival, *Poeti di Persona*, nata nel 1965. Pur non introducendo una pratica nuova nel contesto italiano, l'iniziativa del Festival dei Due Mondi trasferisce la poesia orale da ambiti d'avanguardia a una cornice istituzionale e internazionale, modificandone scala, pubblico e modalità di ricezione.

<sup>18</sup> La pubblicazione di *Howl and Other Poems* (1956) portò a un celebre processo per oscenità contro l'editore Lawrence Ferlinghetti, conclusosi nel 1957 con l'assoluzione. La sentenza costituì un precedente centrale per la libertà di espressione negli Stati Uniti e contribuì alla legittimazione culturale della Beat Generation (Ginsberg 1966)

La sera stessa dell'accaduto Menotti rilascia dichiarazioni in favore del poeta, tutta la città e la stampa si schierano parimenti. Nonostante i versi fossero «audaci, iconoclasti e distruttori», si ripeteva che nessuno tra il pubblico si fosse offeso, all'uscita dal teatro gli sguardi si posavano piuttosto a «commentare, malignare, ammirare, la splendida ragazzina in minigonna» (Vitaliano 1967), figlia del miliardario che aveva donato al festival un miliardo di dollari.

Tra le persone intervistate a Spoleto nessuno ha saputo dirci qualcosa in merito ai versi di *Who to be kind with*, che professavano la vulnerabilità dei corpi e un desiderio spesso non normato. Ma anche i quotidiani dell'epoca liquidano la poesia, dimostrando piuttosto una morbosa attenzione per l'aspetto dell'autore: i lunghi capelli, il sudore, la barba, gli abiti. Il pensiero scritto sull'agenda di Mariani da Leonardi segna infatti la fascinazione per quello che ai loro occhi è un 'mago', e quindi una figura ultraterrena, ipnotica, che persuade. È un'impressione che restituisce con precisione l'effetto prodotto da Ginsberg a Spoleto: non tanto un testo, ma una presenza, un corpo che occupa uno spazio e ne ridefinisce i confini.

Qualche giorno prima del caso Ginsberg, in una sala del secondo piano del Teatro Nuovo, era andato in scena *Il principe Costante* di Jerzy Grotowski. Solo ottanta spettatori ammessi, due sole repliche. Una giovane «s'era così turbata che voleva uscire» racconta un giornalista, ma le porte chiuse a chiave subito dopo l'inizio dello spettacolo glielo avevano impedito, erano arrivati persino i pompieri (Del Re 1967).

«Dottor Grotowski: è francamente difficile assistere da due metri di distanza al martirio di un attore», lamentava il cronista Gian Franco Venè in un'intervista rilasciata dal regista. Ma la proposta, spiegava Grotowski, si fondava proprio sul rinnovamento di una vicinanza, quella tra «attore e spettatore». «Per esempio», spiegava «io so che lo spettatore, più l'attore gli è vicino, più resiste, più si irrigidisce. E viceversa. Ma in ogni caso lo spettatore deve vedere tutto dell'attore: come respira, come suda. Sentire, ecco, sentire che è davvero un essere vivente» (Venè 1967).

De *Il Principe Costante* [ci ha parlato Laura Mariani](#)

Io mi ricordo il ring, io che mi piego sulle corde del ring [...] e il corpo di Cieślak. [...] non era uno spettacolo [...] era un corpo a corpo, fra te che guardavi, che stavi lì, fra il tuo corpo e il suo. Io un'emozione così non l'ho mai più provata. [...] Io ne ho visti tanti di spettacoli belli [...] ho visto Pinocchio di Carmelo Bene, l'Antigone del Living [...], la Classe Morta, [...] ma questa impressione, che lo spettacolo era nel rapporto fra due corpi, io quell'impressione lì non l'ho mai più provata. E quel corpo, per cui, non lo so, è come se... io non so come funziona la nostra mente, no? Però ci sono evidentemente in questo labirinto, in questo caos [...] mentale di

ottant'anni di vita, è come se ci fossero dei punti per cui il corpo di Cieślak c'è qua dentro, s'è incistato<sup>19</sup>.

La testimonianza di Mariani è preziosa per il punto da cui parla. È una storica del teatro, ha incontrato molti degli spettacoli che oggi consideriamo fondativi del secondo Novecento, ma è stata anche una ragazza di ventun anni che ha visto *Il Principe Costante* al Festival dei Due mondi, a Spoleto, nella sua città. Questa doppia posizione, tra competenza professionale e coinvolgimento biografico, aiuta a spostare il fuoco. Non si tratta soltanto di domandarsi quale posto abbiano occupato nella storia del teatro o della cultura certi eventi apparsi nei festival, ma anche di capire che cosa abbiano significato lì, in quel momento, per chi li ha attraversati.

In un contesto simile allora – con le sue aspettative, le sue gerarchie, i suoi codici di comportamento, la sua idea di eleganza e di bellezza – Ginsberg e Grotowski non arrivano semplicemente come proposte artistiche che noi possiamo limitarci a collocare in una storia più ampia, ma anche come esperienze che, per chi vive il festival come prima apertura sul mondo, producono uno spostamento differente. Se è vero che una delle scosse che più condizionano la fine degli anni Sessanta riguarda la scoperta e la prossimità dei corpi, al Due Mondi questa scossa si fa sentire con particolare intensità perché entra in attrito con un ordine già sedimentato.

Grotowski e Ginsberg non sono gli unici ad agire in questa direzione al festival. Si pensi alla presenza di Yvonne Rainer, esponente centrale del Judson Dance Theater, ai gruppi dell'Off-Off Broadway newyorkese, come La MaMa Experimental Theatre Club di Ellen Stewart o l'Open Theater di Joseph Chaikin, o ancora al coreografo Rudi van Dantzig con il suo *Monument for a Dead Boy*, oggi riconosciuto come uno dei fondamenti nella storia della rappresentazione omosessuale nella danza contemporanea<sup>20</sup>. In modi diversi, e con intensità differenti, tutti questi lavori mettevano in gioco un'altra idea di corpo rispetto a quella cui aderiva simbolicamente il festival: non più soltanto veicoli di rappresentazione, ma luoghi di tensione, di conflitto, di ridefinizione delle autorità, dei generi, delle sessualità. E non si tratta unicamente di ciò che questi corpi “dicono”, ma di come mettono in crisi le aspettative

---

<sup>19</sup> *Intervista a Mariani Laura, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo*, Bologna, casa di Laura Mariani, il 27/06/2025, Progetto “Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-14r), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-mariani-laura/>, (26/01/2026). Minutaggio 00:33:47 – 00:36:02. Rimando al primo estratto audio.

<sup>20</sup> Tutti gli artisti citati si esibiscono al Teatrino delle Sette, nelle edizioni successive chiamato Teatrino delle Sei e oggi, dopo la sua morte, intitolato a Luca Ronconi. Si tratta di uno degli spazi più sperimentali del Festival dei Due Mondi, tradizionalmente deputato all'accoglienza di linguaggi emergenti, pratiche di ricerca e forme sceniche non ancora pienamente legittimate nei circuiti istituzionali maggiori. Nel 1967 vi si esibiscono Yvonne Rainer, nell'ambito della rassegna Concerti di Danza, e il gruppo La MaMa Experimental Theatre Club di Ellen Stewart con *Tom Paine* di Paul Foster; nel 1968 l'Open Theater, diretto da Joseph Chaikin, con due prime italiane, *Interview* e *Keep Tightly Closed*.

che li precedono, di come occupano lo spazio, quello della scena – con le sue distanze, le sue gerarchie, le sue frontalità – e quello pubblico.

Si muovono su una linea comune le presenze off. Nel 1967, dentro una buia e umida cantina del centro, Giancarlo Celli proponeva una specie di «antifestival» con il suo Gruppo Dioniso (Ferraresi 2023). Nel 1968 l'Arts Laboratory di Londra e il romano Space Re(V)action si esibivano a turno alla Spoletosfera<sup>21</sup>, rigorosamente fuori programma e in orari notturni. Elementi isolati, si scrive, presto avrebbero capito che a Spoleto «non spirava aria propizia per loro» (Magi 1968). In parte è vero, l'esperienza off spoletina, che va di certo meglio approfondita, non proseguirà a lungo in queste modalità e risulta piuttosto circoscritta; ma quello che qui ci sembra importante riconoscere all'azione di questi gruppi è l'inedita possibilità che concedono al pubblico del Due Mondi: lasciare «le abbaglianti luci dei teatri» e «partecipa[re] al rito. Diventa[re] attore» (Magi 1967). Lo spettacolo del gruppo Dioniso non poteva iniziare, né finire, senza l'intervento degli spettatori, non più solo osservatori distanziati e ben vestiti, ma parte di un campo percettivo circolante, esposti al respiro, alla sudorazione, alla vulnerabilità di chi pratica.

È forse questo lo sfondo cui allude Piero Magi quando lamenta che il quadro notturno era mutato «non più ingenua chiassosa sarabanda – la notte del festival s'è fatta intellettuale» (Magi 1967). Su quegli anni agisce un'atmosfera fatta di sensibilità emergenti, non ancora stabilizzate istituzionalmente, che si manifestano ai Due Mondi più che nei programmi compiuti nelle forme di vita. Certe presenze – esterne o interne, volutamente liminari o semplicemente non allineate – finiscono per condividere con il festival più ufficiale i tempi, le soglie, le intensità; questo produce effetti tangibili e, spesso, fuori controllo: muta la disposizione affettiva, cresce la domanda di partecipazione, si trasforma il rapporto con il proprio corpo e con lo spazio sociale.

## Quale Sessantotto?

Quando abbiamo chiesto pareri a proposito del Sessantotto a Spoleto, le persone intervistate, tutte spoletine di nascita o d'adozione, hanno dato risposte piuttosto convergenti. Ricordano il periodo degli hippies<sup>22</sup>, alcune frizioni, qualche protesta, in

---

<sup>21</sup> La Spoletosfera è una struttura a cupola geodetica progettata dall'architetto e designer statunitense Richard Buckminster Fuller (1895-1983), donata alla città di Spoleto nel 1967 in occasione del decimo Festival dei Due Mondi. Si tratta di una costruzione leggera e stabile basata su una rete di elementi triangolari, esempio della celebre geometria brevettata da Fuller. Nonostante le iniziali critiche della comunità, nel tempo la struttura è divenuta parte integrante del paesaggio urbano spoletino, collocata nell'area verde tra Viale Matteotti e Viale Martiri della Resistenza, dove ha ospitato eventi, installazioni e performance.

<sup>22</sup> *Intervista a Gradassi Giovanna, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo*, Hotel Aurora, Spoleto, il 04/07/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14b), consultata in URL: <https://patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-gradassi-giovanna/>, (26/01/2026).

certi casi anche prese di posizione personali, ma ne parlano sempre come di momenti circoscritti che non modificarono l'impianto del festival.

La rassegna stampa del periodo sembra restituire un panorama simile. C'è infatti un solo episodio che riconduce il festival a un clima di contestazione politica più esplicita. Il 27 giugno 1968, durante la serata inaugurale dell'undicesima edizione, i muri di Spoleto vennero ricoperti di scritte: «Torna a casa yankee»; «Go home Menotti»; «Festival fascista»; «Festival come nazismo»; «USA uguale SS» (*La Nazione*, 1968). La mattina seguente venne messo a fuoco il portone del Teatrino delle Sette. Diverse testate commentarono l'accaduto attribuendone la responsabilità agli artisti off di quell'anno, «una sessantina di capelloni giunti con un pullman» (*Il Tempo*, 1968).

Probabilmente non esiste un legame diretto tra la contestazione di ignoti e le attività dell'Arts Laboratory o dello Space Re(V)action, i due fenomeni condividono piuttosto l'effetto, quello di aver incrinato la superficie rituale del festival e messo in discussione i suoi codici impliciti. In entrambi i casi, però, si tratta di scarti che non producono una vera traiettoria futura. Le contestazioni di questo tipo non torneranno altre volte con la stessa evidenza, e anche le esperienze off saranno episodi destinati a esaurirsi già nelle edizioni successive.

Una delle risposte più articolate a proposito del Sessantotto a Spoleto è stata quella di Bruno Toscano, storico dell'arte e fratello di Giovanni Toscano, il sindaco che nel 1958 sostenne la nascita del Due Mondi. Toscano colloca proprio nel Sessantotto la percezione collettiva che il festival avesse iniziato a cambiare fisionomia, scollandosi progressivamente dalla cittadinanza<sup>23</sup>. Lui stesso ricorda di essere stato tra quei giovani che esprimevano malcontento per certe modalità del Due Mondi, non tanto a proposito delle sue scelte di programmazione quanto più del suo ruolo nella vita culturale di Spoleto.

Anche in ragione del clima politico e dell'imminente istituzione delle regioni, tra il 1967 e il 1969 la cronaca locale dedica un'attenzione crescente al rapporto tra la città e il festival. Gli articoli insistono sul confronto tra un modello di sviluppo centrato prevalentemente sul turismo culturale e la richiesta di un più ampio investimento industriale e infrastrutturale; sul rapporto, non sempre pacificato, tra le esigenze della manifestazione e quelle della comunità locale; ma soprattutto sull'idea che il Due Mondi dovesse assumere una funzione di ridefinizione cittadina non più solo limitata

---

<sup>23</sup> *Intervista a Toscano Bruno, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo*, Spoleto, casa di Bruno Toscano, il 03/07/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14a) consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-toscano-bruno/>, (26/01/2026).

ai giorni della rassegna, ma capace di incidere in modo continuativo sugli assetti sociali ed economici della città<sup>24</sup>.

Eppure, neanche questo tipo di frizioni occupano una vera posizione centrale nella memoria collettiva spoletina a proposito del festival. Persino nel caso di Bruno Toscano, che quando rievoca un momento di tensione esplicita – durante un incontro pubblico di Menotti con la città – non colloca il baricentro del suo ricordo sulle istanze di protesta per le quali lui stesso si era fatto avanti, ma si sofferma sulla capacità comunicativa e affabulatoria di Menotti, sul modo in cui «questo uomo di teatro» era riuscito in quell'occasione a riorganizzare la scena a suo favore e a placare gli animi<sup>25</sup>.

Il riferimento al ruolo di mediazione esercitato da Menotti nei momenti di crisi ricorre nella maggior parte delle testimonianze raccolte<sup>26</sup> ed è spesso accompagnato da un'altra tendenza: far slittare la conversazione verso un altro tempo e un altro nodo critico. Si tratta della fine degli anni Novanta, quando la governance locale entra apertamente in conflitto con la famiglia Menotti, in particolare con la direzione di Francis Menotti, lasciatagli in eredità dal padre adottivo dopo la sua morte<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Non è un caso che proprio in quegli anni la Fondazione Festival Spoletina – allora impegnata nella ricerca di fondi per sostenere il mito del festival nella sua forma più originaria – persegua attraverso lettere ufficiali una nuova progettualità per alcuni complessi monumentali: la Rocca Albornoziana, San Nicolò, il Teatro Romano. Nel 1967 richiede infatti un finanziamento americano ad hoc, ma precisa che quei luoghi saranno concessi poi al festival «a condizione che se ne studi non solo il finanziamento dei lavori, ma soprattutto il loro valido inserimento nell'economia cittadina attraverso iniziative permanenti e non limitate a certi periodi dell'anno». Il testo della lettera – inviata alla Festival Foundation Inc di New York dal commissario straordinario del comune di Spoleto Armando Martissa, dal presidente dell'allora azienda di Turismo di Spoleto Romolo Dominici e dal presidente dell'Ente Rocca Luigi Antonini – è stata pubblicata nel 1967, 'Il festival ha anche bisogno di alcuni complessi monumentali', *La Nazione*, 9 luglio. Tutta la stampa locale, in particolare quella del 1967, fa più volte riferimento alle tensioni tra città e festival. Rimandiamo ai riferimenti bibliografici per una selezione di articoli in merito.

<sup>25</sup> *Intervista a Toscano Bruno, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo*, cit. Rimando al secondo link audio.

<sup>26</sup> Oltre a Bruno Toscano, ne hanno parlato, tra gli altri, Sandro Frontalini, cfr. *Intervista a Sandro Frontalini, di Luciani Eleonora*, Spoleto, cit., e Mario Arcangeli, cfr. *Intervista ad Arcangeli Mario, di Luciani Eleonora*, Mastro Raphaël, Via dei Duchi 7, Spoleto, il 23/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14h), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-ad-arcangeli-mario/>, (26/01/2026). Più in generale, della relazione tra la città di Spoleto e la figura di Menotti, così come delle sue qualità di mediatore, abbiamo scritto altrove (Orecchia, Luciani & Ferraresi 2026, in particolare pp. 95-105), e ne scrive anche Rodolfo Sacchetti in questo Dossier.

<sup>27</sup> Dopo la morte di Gian Carlo Menotti, avvenuta il 1° febbraio 2007, il Festival dei Due Mondi entra in una fase di forte conflitto istituzionale. Nel 2008 la Fondazione Festival dei Due Mondi assume direttamente l'organizzazione del festival e nomina una nuova direzione artistica, segnando una discontinuità esplicita con la precedente gestione legata alla famiglia Menotti. Francis Menotti contesta questa svolta e avvia un'azione legale contro la Fondazione, rivendicando il diritto all'uso della denominazione "Festival dei Due Mondi". Il contenzioso giudiziario, avviato presso il Tribunale di Firenze, riguarda in modo specifico la titolarità e l'uso del nome/marchio del festival. Nel 2008 il tribunale respinge il ricorso presentato da Francis Menotti, consentendo alla Fondazione di proseguire l'organizzazione della LI° edizione del festival. La vicenda contribuisce a produrre, sul piano pubblico e simbolico, l'immagine di una frattura profonda tra due diverse legittimazioni del festival: quella storica, riconducibile al fondatore, e quella istituzionale, fondata sul nuovo assetto fondazionale e ministeriale.

L'impressione è che questa soglia più recente, più dolorosa e più destabilizzante, abbia la forza di riorganizzare retroattivamente il senso dei conflitti precedenti, ridimensionando anche quelli degli anni Sessanta e spostando altrove l'equilibrio del racconto.

Quando la memoria di un festival viene interrogata a partire dagli abitanti della sua città possono emergere con maggiore evidenza i confini identitari della manifestazione, il suo essere esperienza liminale. Ci sembra infatti che per coloro che hanno abitato Spoleto durante tutti gli anni del festival, la periodizzazione da noi proposta come momento di soglia critica (1967-1969) risulti valida solo in parte. Il Festival dei Due Mondi non si è mai definito attraverso i modi e i simboli della contestazione, per questo motivo l'urgenza del racconto dei testimoni spoletini non lo comprende, e si colloca altrove, dove percepisce una vera discontinuità: alla morte del fondatore. È quella la rottura che ridefinisce le emozioni associate al passato, riorganizza il senso degli eventi e ridistribuisce il peso nel racconto.

Vivere in una città-festival può determinare nella memoria un regime temporale non ancorato unicamente alla storia generale o a quella personale, ma anche alla vita stessa della manifestazione. A Spoleto questo significa una scansione alternativa del tempo: prima e dopo Menotti. È significativo, infatti, che quando è Laura Mariani a parlarci del suo Sessantotto emerge invece un periodo ricco di manifestazioni, scontri, violenze e impegno politico; ma non è il festival lo sfondo di questi ricordi. Nel 1968 Mariani lascia la sua città natale e, per lungo tempo, anche il Due Mondi. Maturata lontano da Spoleto per oltre cinquant'anni, nella sua memoria non si deposita il ricordo di quella frattura successiva, legata alla morte di Menotti, che segna invece la memoria cittadina. Ci racconta, piuttosto, che quando torna a Spoleto nel 1975, e la confronta con le piazze di Roma, Milano o Perugia, l'energia del Sessantotto le appare smorzata, presente sì come eco, ma priva di quella intensità conflittuale che altrove aveva assunto forma strutturante<sup>28</sup>.

Ma di quale Sessantotto parliamo? E quale vogliamo conoscere? Quello che riconosciamo collettivamente come "il Sessantotto" ha una sua presenza al Due Mondi, ma non si configura come momento di conflitto fondativo. Questo non significa che le contestazioni non abbiano avuto luogo, che nuove estetiche e sensibilità non abbiano attraversato il regime del Festival, né tantomeno che certi segnali siano stati irrilevanti. Significa piuttosto che, nel processo di riorganizzazione della memoria, questi elementi non hanno assunto la forma di una rottura e non sono diventati l'evento attraverso cui leggere retrospettivamente l'esperienza complessiva del Due Mondi.

---

<sup>28</sup> *Intervista a Mariani Laura, di Luciani Eleonora e Sacchetti Rodolfo*, cit. Minutaggio 01:23:59 – 01-27-00.

È proprio questo il tipo di asimmetrie che possono rendere il festival un osservatorio particolarmente efficace per interrogare i processi storici. Non perché li rifletta sempre in modo diretto o completo, ma perché ne mette alla prova la tenuta, ne altera i regimi temporali, le periodizzazioni, e ridistribuisce il peso della memoria.

### **L'autrice**

Eleonora Luciani è PhD in Discipline dello Spettacolo, e fa parte dell'unità di Roma del [PRIN 2022 Theatre Festivals between Local and Global](#). Si occupa di storia del teatro italiano – con un'attenzione particolare alla storia delle attrici, ai nessi tra pratiche artistiche, discorsi critici e processi di costruzione dell'identità femminile – e dello studio dei festival teatrali del Novecento, indagati attraverso un approccio integrato che combina fonti d'archivio e storia orale. È autrice di diversi saggi, tra cui: '«Io sono due volte io». Azione poetica, creazione scenica: un'indagine sul Teatro Valdoca' (*Arabeschi*, 2021) e 'Fanny Sadowski: i primi anni e la scelta di Napoli' (*Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 2022). La sua tesi di dottorato, *L'altro Ottocento di Fanny Sadowski. Percorsi, repertorio mestiere di una prima attrice* (2024) è attualmente in corso di pubblicazione nella collana "Voci di scena" di Tab Edizioni.

lucianieleonora95@gmail.com

### **Riferimenti bibliografici**

'Anche i contestatori d'assalto in scena al Festival dei Due Mondi' 1968, *Il Tempo*, 28 giugno.

'Chiusa la parentesi del festival riemergono i problemi cittadini' 1967, *Il Messaggero*, 27 luglio.

'Difficili rapporti tra la città e il Festival dei Due Mondi' 1967, *Il Messaggero*, 7 luglio.

'I Monumenti e le esigenze del festival' 1967, *Il Messaggero*, 11 luglio.

'Il Festival dei Due Mondi elemento determinante per il turismo Spoletino' 1967, *Il Messaggero*, 16 aprile.

'Il festival ha anche bisogno di alcuni complessi monumentali' 1967, *La Nazione*, 9 luglio.

'Gli Spoletini difenderanno il Festival dei Due Mondi' 1968, *La Nazione*, 28 giugno.

'Spoleto deve prendere delle iniziative e non soltanto subirle' 1967, *Il Messaggero*, 28 giugno.

Adair-Toteff, C 2024, 'Il carisma di Max Weber', *Rivista Trimestrale di Scienza dell'Amministrazione. Studi di teoria e ricerca sociale*, 3s/2024.

Armano, A. 2014, *Maledizioni. Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Rizzoli, Milano 2014.

Bacci, I 1968, 'Spoleto: due mondi a confronto', *Il Tempo*, 27 giugno.

Bergagna, L 1968, 'Menotti sogna una città felice dove la gente viva con gli artisti', *La Stampa*, 15 luglio.

Beronio, D, Tafuri, C 2018, *Ivrea 50. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967–2017*, AkropolisLibri, Genova.

Bonucci, E 1967, 'Terni operaia dice basta alla guerra!', *L'Unità*, 25 novembre.

Ricerche di S/Confine, Dossier 10 (2026) - [www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info) - ISSN: 2038-8411 - CC BY-NC-ND 4.0

Cavaglieri, L & Orecchia, D 2018, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino.

Colarinzi, S 2019, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Laterza, Roma-Bari.

Cristini, M, Frattali A (eds.) 2026, *I festival teatrali nel Novecento Intersezioni, dialoghi e incontri (1950-1990)*, Edizioni di pagina, Bari.

Dallamano, P 1968, 'Senza enfasi Tristano e Isotta', *Paese Sera*, 28 giugno.

De Marinis, M 1987, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

*Decimo Festival Dei due Mondi. Tenth Festival of Two Worlds* 1967, Panetto & Petrelli, Spoleto.

Del Re, G 1967, 'Risposta', *Decimo Festival dei Due Mondi*, Panetto & Petrelli, Spoleto, pp 112-124.

Del Re, G 1967, 'Uno spettacolo sconvolgente', *Il Messaggero*, 2 luglio.

Fabbroni, D 2017, *Il Sessantotto. Magie, Veleni e Intantesimi SPA*, Solfanelli, Chieti.

Fanon, F 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.

Ferraresi, R 2023, 'Dioniso altrove. Gian Carlo Celli oltre il Sessantotto teatrale', *Acting Archives Reviews*, anno XIII, n. 25, maggio.

Ginsberg, A 1966, *Urlo e altri poemi*, trad. a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori.

*Intervista ad Arcangeli Mario*, di Luciani Eleonora, Mastro Raphaël, Via dei Duchi 7, Spoleto, il 23/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14h), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-ad-arcangeli-mario/>, (26/01/2026).

*Intervista a Frontalini Sandro*, di Luciani Eleonora, Spoleto, Palazzo Mauri, il 23/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14i), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-frontalini-sandro/>, (26/01/2026).

*Intervista a Gradassi Giovanna*, di Luciani Eleonora e Sacchettini Rodolfo, Hotel Aurora, Spoleto, il 04/07/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14b), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-gradassi-giovanna/>, (26/01/2026).

*Intervista a Leonardi Anna*, di Sacchettini Rodolfo, Spoleto, il 24/10/2024 e integrazione telefonica il 30/10/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14q), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-leonardi-anna/>, (26/01/2026).

*Intervista a Mariani Laura*, di Luciani Eleonora e Sacchettini Rodolfo, Bologna, casa di Laura Mariani, il 27/06/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-14r), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-mariani-laura/>, (26/01/2026).

*Intervista a Tatò Carla*, di Morganti Arianna, Luciani Eleonora, Donatella Orecchia, Sacchettini Rodolfo, Roma, Università di Roma Tor Vergata, il 11/06/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-15m), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-tatò-carla/>, (26/01/2026).

*Intervista a Toscano Bruno*, di Luciani Eleonora e Sacchettini Rodolfo, Spoleto, casa di Bruno Toscano, il 03/07/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione

Ormete (ORMT-14a) consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-toscano-bruno/>, (26/01/2026).

Magi, P 1967, 'L'Avanguardia a Spoleto. Teatro in caverna', *La Nazione*, 5 luglio.

Magi, P 1967, 'Le Notti di Spoleto', *La Nazione*, 14 luglio.

Magi, P 1968, 'Lo "Show" dei capelloni con arrivo dei carabinieri', *La Nazione*, 3 luglio.

Manni, AC & Bianchi, P (eds.) 2022, *Spoletto 1962. Il quinto Festival dei Due Mondi. Sculture nella città, una Fondazione Italiana, diplomazia e politica*, Nuova Eliografica, Spoleto.

McLuhan, M 1967, *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano.

Melucci, A 1982, *L'invenzione del presente. Movimenti, identità, bisogni collettivi*, Il Mulino, Bologna.

Nabokov, V 1973, *Strong Opinions*, McGraw-Hill, New York.

Orecchia, D, Luciani, E & Ferraresi R 2026, *Studiare i festival: fonti e metodi. Una ricerca sul campo fra giacimenti documentali e memorie orali*, in Cristini M, Frattali A (eds.) 2026, pp. 89-113.

Orecchia, D & Sylos Calò, C (eds.) 2022, 'Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969', *Arabeschi*, n. 19.

Portelli, A 2017, *Storie orali: racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma.

Sacchi, A 2024, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio, Venezia.

Sacchi, A 2026, 'All Tomorrow's Parties. Corpi, comunità, dissipazioni nei festival della performance tra gli anni Sessanta e i Settanta', in Cristini M, Frattali A (eds.) 2026, pp. 51- 63.

Taddeo, G 2020, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "Miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello.

Traverso, E 2016, *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Feltrinelli, Milano.

Traverso, E 2024, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Altreconomia, Milano.

Trilling, L 1951, *The liberal imagination: essays on literature and society*, Secker and Warburg, London.

Turner, V 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal, NewYork.

Valente, E 1969, 'Ucciso il ciarpame ma non Rossini', *L'Unità*, 4 luglio.

Valentini, V 2015, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma.

Venè, GF 1968, 'Il Piacere della Crudeltà', *L'Europeo*, 13 luglio.

Visone, D 2010, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano.

Vitaliano, G 1967, 'L'Urlo per oscenità', *L'Europeo*, 28 luglio.

Weaver, W 1967, 'Alone with art/Soli di fronte all'arte', *Decimo Festival dei Due Mondi*, Panetto & Petrelli, Spoleto, pp. 79-58.

Weber, M 2018, *Economia e società, Dominio*, Donzelli, Roma.

Wolfe, T 2013, *Il decennio dell'io*, Castelvechi, Roma, 2013.