



Rodolfo Sacchetti, Tommaso Zaccheo

## Storia e teatro negli anni Cinquanta: una premessa



La sezione dedicata agli anni Cinquanta è introdotta da una premessa di contesto, che ricostruisce il quadro geopolitico, culturale e teatrale entro cui nascono il FITU e il Festival dei Due Mondi, mettendo a fuoco le condizioni storiche che rendono possibile l'emergere del festival come forma.



Gli anni Cinquanta del XX secolo sembrano essere segnati tanto da un fenomeno di generale assestamento geopolitico quanto da profonde trasformazioni sociopolitiche e culturali. Le considerazioni che saranno qui svolte hanno la sola funzione di riassumere parte dei contesti nei quali inserire i primi anni (1953-1958) del Festival internazionale del teatro universitario (FITU) e la nascita del Festival dei Due Mondi di Spoleto (1958).

La decade nella quale nascono questi festival da una parte segna il passaggio dall'immediato dopoguerra a una nuova fase, inaugurata dall'affermazione decisiva di un conflitto "freddo" tra blocco statunitense e blocco sovietico. D'altra parte, gli anni Cinquanta sono contraddistinti da due eventi che hanno entrambi luogo nel 1956 – definito da Luciano Canfora «l'anno spartiacque» –, ovvero il brutale intervento dell'Unione Sovietica a Budapest e le rivelazioni di Krusciov che segnano la fine, per molti traumatica, del mito di Stalin. Al contempo, però, la crisi del canale di Suez mette un freno all'egemonia coloniale francese ed inglese sul sud del Mondo e apre un processo di decolonizzazione in quel «Terzo Mondo» (la definizione è coniata nel 1952 da Alfred Sauvy) che si innesta nel conflitto indiretto che si è ormai instaurato tra il Primo (USA) e il Secondo (URSS e Repubblica popolare di Cina). La decade è ugualmente caratterizzata dai tentativi successivi di far nascere un'unità europea per superare le contrapposizioni nazionalistiche che avevano condotto il mondo alla catastrofe, in un quadro che vede il modello liberale e capitalistico proporsi come

egemonico. Dal punto di vista socioculturale appare bensì grande, analizzata retrospettivamente, la volontà di emergere delle classi subalterne alla quale le classi dirigenti dei paesi del Primo Mondo rispondono con modelli di sviluppo improntati anche a uno sperimentalismo socialdemocratico e non solo a un conservatorismo iperliberista. La diffusione di un mezzo di comunicazione di massa come la televisione sta, infine, per cambiare in profondità la cultura in paesi che, come l'Italia, hanno ancora un elevato tasso di analfabetismo.

Riflettere sulla complessità dei modi di operare degli individui, dei gruppi e delle istituzioni che hanno fatto teatro in Europa dopo il 1945 significa occuparsi di un contesto nel quale gli artisti, spesso registi e direttori dei nascenti enti di servizio pubblico, cercano di proporre nuovi repertori, prendendo progressivamente coscienza dell'impossibilità di recuperare i modi di produrre teatro precedenti alla Seconda guerra mondiale. Da questo punto di vista emblematico è il caso di tre paesi come Italia, Francia e Germania.

In Francia, la generazione di artisti nata con l'esempio della vitalità, anche linguistica e sperimentale, degli anni Venti e Trenta (*l'entre-deux-guerres*), poi formatasi nelle organizzazioni giovanili dello Stato di Vichy, nel corso del secondo dopoguerra sogna modelli teorici e pratici per un teatro radicalmente *contro* i modelli imposti dalla cultura fascista europea, in un processo che mira a recuperare il meglio della tradizione scenica e del repertorio drammatico nazionale. Paradigmatica, anche perché ricca di contraddizioni, la parabola di Jean Vilar, fondatore nel 1947 di un festival, quello di Avignone, tanto elitario e internazionale nei suoi inizi quanto legato alla provincia francese: un'eresia per il modello nazionalista proprio del vichysmo e una sfida lanciata al centralismo strutturale d'Oltralpe (*Paris, c'est la France...* ma la Francia non è Parigi). Si pensi, anche, alla nascita tra il 1946 e il 1952 dei primi Centre dramatiques nationaux (CDN) voluti dalla funzionaria Jeanne Laurent, ovvero alle prime cinque compagnie stabili e itineranti in altrettante zone della provincia francese. Allo stesso tempo, sulla *rive gauche* di Parigi, in teatri così piccoli da essere definiti da *poche*, un nuovo linguaggio teatrale nasce grazie alle sperimentazioni drammatiche di Arthur Adamov, Jean Genet, Eugène Ionesco (ma andrebbero ricordati anche Henri Pichette, Maurice Clavel, il controverso Thierry Maulnier...). Questi autori nuovi trovano nella pratica di giovani attori e registi (quali Roger Blin o Jean-Marie Serreau) la forza e il modo di proporre un linguaggio teatrale altrettanto nuovo.

Nella Germania divisa in zone di occupazione sotto la responsabilità delle forze alleate, tagliata in due dal Muro di Berlino nel 1961, sembra maturare in primo luogo la necessità di pensare a un teatro che abbia la forza di spazzare via il ricordo dell'uso che il Terzo Reich ha fatto della cultura tedesca. Le forme di teatro epico alle quali, ad esempio, Bertolt Brecht cerca di dare corpo dal 1949 (dopo aver fondato con l'attrice

Helene Weigel la troupe del Berliner Ensemble e aver avuto la possibilità di stabilirsi nella RDT) rispondono anche e in primo luogo alla necessità di fornire, attraverso la scena, nuovi strumenti per un nuovo repertorio nazionale e un nuovo modo di interpretare quello del passato. Un ragionamento parallelo dovrebbe essere fatto indagando il percorso di Erwin Piscator ad Ovest, nel contesto della Germania Federale, senza dimenticare che nei primi anni del dopoguerra le potenze alleate che occupano la Germania dettano modelli culturali e politici con l'obiettivo dichiarato di de-nazificare la cultura germanica. Lo storico Ian Kershaw non a caso analizza il tentativo nel 1951 degli eredi di Wagner di ridare una nuova vita al festival di Bayreuth come emblematico del desiderio di rifondare una cultura tedesca oltre gli orrori del nazismo.

In Italia, infine, quella che Claudio Meldolesi ha definito *La generazione dei registi* sembra – in maniera non del tutto dissimile da ciò che accade in Francia – elaborare su un piano pratico i progetti culturali nati partecipando alla vita dei Gruppi universitari fascisti (GUF), maturati vivendo in modo profondo la cesura culturale e umana prodotta dalla caduta del Fascismo e in alcuni casi partecipando attivamente alla Resistenza. In questo quadro, la nascita di Istituzioni teatrali "stabili" nell'Italia del dopoguerra, a partire dal Piccolo Teatro di Milano (1947), cerca di assorbire le nuove sperimentazioni sceniche di una giovane generazione di artisti, registi in particolare, in strutture teatrali pubbliche altrettanto nuove. Il caso italiano, nella sua specificità complessa e proteiforme, è paradigmatico della volontà di cercare in autori, pratiche o tradizioni straniere la linfa per sostenere dei progetti di riforma radicati sul territorio nazionale, talvolta nati proprio in virtù della complessità dei contesti locali o di tradizioni teatrali che si vogliono superare per fondare nuovi modi di operare nel teatro.

Questo quadro panoramico, certo soltanto abbozzato, può essere utile per mettere a fuoco i contesti multipli nei quali nasce e si sviluppa un festival costitutivamente internazionale quale il FITU. La vitalità contraddittoria del Mondo e del Teatro degli anni Cinquanta è insomma il terreno che permette lo sviluppo di un festival studentesco che, come vedremo, si inserisce in processi transnazionali complessi, è un prodotto della futura classe dirigente italiana, parmense in particolare, ed è sostenuto dalla classe dirigente nazionale. Il FITU si rivolge, tuttavia, sia alla gioventù locale, nella sua totalità, che alla gioventù europea al di qua e al di là della "cortina di ferro"; ed è un festival che si nutre del desiderio concreto di scambiare culture teatrali a livello globale. Così questo festival riuscirà nello scopo dichiarato fin dalla sua nascita di fondare una tradizione universitaria teatrale autonoma. Proprio in relazione a questa specificità va sottolineato come il FITU nasce e si sviluppa nel contesto della rinascita dell'associazionismo universitario oltre e contro il modello imposto precedentemente dal fascismo. Il festival dei giovani di Parma è inserito in

questa dinamica specifica, da ricordare perché la sua fortuna sostiene gli sforzi dell'Associazione universitaria parmense (AUP) di ottenere spazio e riconoscimento in seno alla complessa dialettica tra i vari gruppi politici degli studenti universitari italiani. Benché questa caratteristica non vada taciuta, il FITU si propone in primo luogo, e in modo sempre più sostanziale, di dialogare con le realtà nazionali del teatro professionale con la speranza, che diventerà obiettivo dichiarato, di aggiungere al dibattito sul teatro negli anni Cinquanta il punto di vista specifico che il teatro universitario italiano ed europeo sta in quegli anni elaborando.

La complessità dei processi che caratterizzano il secondo dopoguerra e la prima decade del secondo Novecento sono centrali per comprendere anche la nascita del Festival dei Due Mondi di Spoleto, un festival profondamente internazionale, a partire dalla sua costituzione, iscritta in dinamiche specificamente locali oltreché internazionali. La provincia dell'Italia centrale, segnata al contempo da voglia di riscatto, nel clima della ricostruzione, e dalla rincorsa affannosa verso una modernità, ancora difficile da raggiungere, è nel corso di questa decade protagonista di fenomeni economici, sociali e culturali di estrema importanza. L'abbandono delle campagne e la nascita dei poli industriali dell'Italia del nord riconfigurano gli obiettivi di molti territori, costretti a interrogarsi profondamente su quali strategie adottare e quali vocazioni assecondare. Il Festival di Spoleto nasce nel 1958, ma i primi contatti sono di due anni precedenti. Gian Carlo Menotti, emigrato negli Stati Uniti da giovanissimo per intraprendere la carriera musicale, vuole restituire qualcosa alla sua madre patria e decide di impegnarsi nella fondazione e costituzione di un Festival che non ha precedenti nell'Italia degli anni Cinquanta. Le maggiori istituzioni di carattere musicale impegnate nell'organizzazione di festival, come la Biennale di Venezia e il Maggio Musicale fiorentino, erano nate su iniziativa del regime e hanno caratteristiche radicalmente differenti. Menotti si ispira piuttosto a esperienze internazionali, come il Festival di Salisburgo, che ha un'incidenza fortissima sulla vita della cittadina austriaca. La dimensione, ancor più ristretta, di Spoleto permette all'iniziativa culturale di avere un impatto radicale sul territorio in termini economici, sociali e culturali. Menotti costruisce un Festival a trazione musicale, ma fin da subito in realtà vuole dar vita a un "festival delle arti" e anche in questo senso trasmette un marcato senso di apertura, di scambio, di connessioni. Prima la musica, poi la danza, poi il teatro e l'arte visiva – ma in alcune edizioni l'arte visiva ha sicuramente maggior rilievo del teatro – e poi la poesia letta dal vivo e anche il cinema. La musica, la danza e l'arte visiva sono i linguaggi privilegiati per superare le barriere linguistiche e affacciarsi a un pubblico internazionale. Nel pieno della Guerra Fredda, il Festival dei Due Mondi ha un nome che sembra una provocazione: i mondi sono due, ma sono Italia e Usa. L'impatto enorme degli Stati Uniti nell'Italia del dopoguerra, attraverso il piano Marshall, trova in

questo episodio specifico una nuova forma di espressione. Finita “la caccia alle streghe”, terminato il maccartismo, la politica statunitense cerca di mostrarsi liberale, progressista, innovativa. Valori quali la libertà individuale (sul fronte sessuale soprattutto), la ricchezza e con essi la bellezza, hanno ricadute straordinarie. Lo sviluppo vorrebbe andare a braccetto con il progresso. A Spoleto arriva la miglior cultura americana degli anni Cinquanta. Non una ventata di novità, ma un uragano.

Le fonti orali diventano essenziali per ricostruire la percezione dei Festival. Programmazione artistica, ospitalità, materiali comunicativi parlano chiaro, ma le fonti orali permettono in questo caso specifico di comprendere con maggior puntualità la ricezione dell’iniziativa. La possibilità di confrontare i documenti d’archivio con le fonti orali consente ovviamente di verificare la verità o meno di un’informazione, ma non è stato questo l’obiettivo. Piuttosto il confronto ha permesso di far dialogare “fatti” e “finzioni” (Lavocat 2016) o per meglio dire “fatti” e “rappresentazioni”. Non perché la ricezione o la percezione della comunità di Spoleto e in generale del pubblico del Festival abbia falsificato la storia, al contrario perché queste hanno contribuito ad alimentarla, dimostrando il potere trasformativo della rappresentazione (oggi diremmo “narrazione” o “storytelling”).

La mitopoiesi del Festival dei Due Mondi, soprattutto nei suoi primissimi anni, ha la particolarità notevole di raccontare tanto dell’Italia del “miracolo economico”, anticipando i “favolosi” anni Sessanta. Un discorso parallelo si sviluppa per il FITU, poiché anche in questo caso le fonti archivistiche, locali, nazionali e internazionali, dialogano prima di tutto tra loro, data l’importanza e l’abbondanza, e sono poi incrociate con le voci di chi ha vissuto e fatto vivere il Festival e il Centro Universitario Teatrale (CUT) di Parma.

### **Riferimenti bibliografici**

Canfora, L 2008, *1956. L’anno spartiacque*, Sellerio, Palermo.

Kershaw, I 2022, *L’Europa nel vortice. Dal 1950 a oggi*, Laterza, Roma-Bari.

Lavocat, F 2016, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Éditions du Seuil, Paris.