



Roberta Gandolfi

«Folklore vero e falso»? L'ultima stagione del FITU (1973-1975)



Abstract

Il contributo attraversa l'ultima stagione del FITU (dal 1973 al 1975) concentrandosi sull'orizzonte che la caratterizza: le tre rassegne si svolsero all'insegna del popolare, declinato e inteso come «etno-impegno», secondo una felice espressione di uno dei promotori del festival, il regista parmense Gigi Dall'Aglio. Intrecciando fonti d'archivio e testimonianze orali si esamina l'ultimo FITU come dispositivo culturale, nel suo essere territorio performativo di quel «dibattito sul folklore» che caratterizzò in Italia la stagione dei movimenti – e globalmente l'epoca postcoloniale – investendo più ambiti dell'elaborazione artistica. Gli studi di caso si declinano oltre i confini nazionali, fra le due sponde del Mediterraneo. Questi sono anche gli anni del passaggio di molte realtà di teatro studentesco al professionismo, tramite un nuovo ente giuridico, quello delle cooperative, che il FITU chiama a raccolta nel suo ultimo convegno: le pagine finali del saggio discutono come l'orizzonte del popolare si intrecci con il riassetto politico e organizzativo del sistema teatrale italiano, con l'invenzione di nuovi circuiti e con le politiche del decentramento.

The contribution covers the last season of the FITU (from 1973 to 1975), focusing on its defining feature: the three festivals were held under the banner of popular culture, interpreted and understood as «ethno-commitment», according to a felicitous expression coined by one of the festival's promoters, the Parma-based director Gigi Dall'Aglio. By interweaving archival and oral sources, the latest FITU is examined as a cultural device, i.e. the site where the «debate on folklore» – a prominent theme in the postcolonial world – took theatrical features. The case studies extend beyond national borders, spanning both sides of the Mediterranean. These were the years when many student theater groups made the transition to professionalism, adopting the new legal form of *cooperative teatrali*; FITU's latest edition brought them together in a conference, as the contribution's final pages recall, explaining how the horizon of popular culture intertwined with the invention of new circuits and the policies of decentralization.





Fig. 1: Pieghevole del XIX FITU (1973),
Archivio storico dell'Università di Parma.

L'edizione del 1973 intanto, oltre tre rari film di Bertolt Brecht, allineava 15 spettacoli tra cui possiamo rinvenire come leit-motiv il recupero di forme popolari o di materiali drammatici originalmente popolari e inseriti in contesti diversi. Così la splendida giornata dedicata all'antica *Danza della Spada* di Bagnasco vista nel suggestivo scenario di un castello medievale, e infine, ai pupi siciliani di Macri. E soprattutto il Maggio drammatico di Costabona, un paesino dell'emiliano di poco più di trecento abitanti, dove una quindicina di uomini si esibiscono ancora nelle domeniche di primavera, in favolose epopee cavalleresche, seguendo modi verbali, formule narrative, e accordi musicali, frutto di una tradizione cominciata prima del Trecento. Assai meno genuine le *Storie della foresta sacra* dell'Ensemble Moneba, una serie di bellissime danze che ricreano il clima dell'Africa tribale; anche se a ben guardare è un'Africa passata per Parigi: cultura africana sì, ma attenti al *Crazy Horse*. Da ricordare anche il CUT Parma, con un recital di musicologia comparata, che mostrava tante versioni dell'antica ballata *Donna lombarda* (Giammusso 1973, p. 20) [Fig. 2].

Così un giovanissimo Maurizio Giammusso, all'inizio della sua carriera come critico teatrale, scriveva su *L'Umanità*, quotidiano del Partito Socialdemocratico, a qualche settimana di distanza dalla conclusione del XIX FITU che si era svolto a Parma in aprile, in un articolo intitolato 'Folk vero e falso nella vetrina di Parma'.

Con mossa imprevista, a due anni dalla sua interruzione, era infatti risorto il Festival Internazionale del Teatro Universitario, scommettendo la rinascita in nome di un orizzonte artistico e di politica culturale molto netto: «la cultura popolare e la sua riutilizzazione in chiave professionale e non professionale», come si legge nella Relazione Organizzativa del XIX FITU¹. Gigi Dall'Aglio, allora regista del CUT-Compagnia del Collettivo cui si deve la riattivazione del Festival, ha riassunto quell'indirizzo col termine significativo di «etno-impegno»².

¹ *Relazione Organizzativa del XIX FITU*, 1973, dattiloscritto inedito, Archivio storico Fondazione Teatro Due (AsFTDPr), b. 20. Sulle ragioni della precedente sospensione (1970-1972) cfr. Becchetti 2003, pp.107 e sgg., e Solieri 2023, p.178; su quelle della ripresa cfr. *Intervista a Vannetti Ornella di Gandolfi Roberta*, Milano, il 17/09/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13t), consultata in URL:

<https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-vannetti-ornella/>, (10/02/2026).
Minutaggio: 00:20:04 – 00:24:47.

² *Intervista a Dall'Aglio Gigi, di Becchetti Margherita*, Parma, il 01/09/1999, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PR-Ac) consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-dallaglio-gigi/>, (26.01.2026).
Minutaggio: 00:40:25 – 00:43:15. L'indirizzo dell'etno-impegno e del "popolare" era la strada che il CUT-Compagnia del Collettivo scelse non solo per la programmazione del FITU ma anche per le proprie produzioni (cfr. a questo proposito Becchetti 2003, pp. 114-124, *Dal "teatro di classe" al teatro popolare*). Flavio Ambrosini commenta che tale indirizzo venne assunto non senza contrasti interni: cfr. *Intervista a Ambrosini Flavio di Becchetti Margherita*, Parma, il 02/09/1999, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PR-

Il folklore dunque, traduce Giammusso, in un titolo in bianco e nero, «vero e falso», sicuramente troppo *tranchant* – forse deciso dalla redazione anziché dal giornalista – che richiama polarità discorsive presenti nel dibattito culturale del tempo e all'ordine del giorno negli ambienti progressisti. Sulla scia del “popolare” si inseguiva in quegli anni ciò che era “genuino” (si veda qui l'uso del termine nel brano citato), “autentico” (termine ricorrente nelle testimonianze dei protagonisti di allora)³, si riattivavano e reinventavano tradizioni, si rigenerava la ricerca musicale, artistica, teatrale. La ricerca del popolare non era però esente da rischi e contraddizioni: alcuni giovani etnografi che sarebbero diventati studiosi di fama si chiedevano ad esempio se avesse valenza progressista o piuttosto localista (erano Pietro Clemente, Maria Luisa Meloni e Massimo Squillacciotti, curatori del volume *Il dibattito sul folklore in Italia*, pubblicato nel 1974 dalle Edizioni di cultura popolare).

D'altronde, la chiave della cultura popolare e delle tradizioni performative autoctone era anche la cifra espressiva attraverso la quale, in un mondo da poco decolonizzato, i paesi del Sud globale – di cui esamineremo le proposte presentate alle ultime edizioni del FITU – si disallineavano da quella “politica dello sviluppo” che gli ex-colonizzatori pianificavano per loro, rivendicando la riappropriazione delle proprie radici culturali. Puntare sul folklore apriva però anche la strada alla sua alienazione, alla spettacolarizzazione, alla turisticizzazione e all'esotismo, come segnala Maurizio Giammusso e come, da lì a poco e in ottica postcoloniale, avrebbe articolato magistralmente Edward Said (1978) nel suo celebre *Orientalism*.

A partire da questa lettura critica, il saggio propone di considerare il FITU come dispositivo culturale capace di rendere visibili le tensioni che attraversano, negli anni Settanta, le pratiche del “popolare”. In questa prospettiva, il folklore non è assunto come categoria estetica stabile⁴, ma come campo di conflitto politico e culturale, in cui si confrontano istanze di autenticità, processi di spettacolarizzazione e strategie di riappropriazione identitaria, tanto nel contesto italiano quanto in una dimensione transnazionale e postcoloniale. I casi qui discussi sono letti come momenti di emersione di tali tensioni, più che come esempi paradigmatici di una tipologia teatrale. Per questo motivo l'analisi non procede in forma sistematica, ma attraverso l'esame di

Ab), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-ambrosini-flavio/>, (24/01/2026). Minutaggio: 00:33:40 – 00:38:05.

³ Cfr. almeno Lew Bogdan, che la utilizza per parlare dell'indirizzo del Festival di Nancy in quegli stessi anni (*Intervista a Bogdan Lew di Zaccheo Tommaso*, Vincennes, il 09/11/2024, Progetto “Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-13l), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-bogdan-lew/>, (10/01/2026) e Lilyane Drillon, braccio destro di Salvador Távora, fondatore de La Cuadra (*Intervista a Drillon Lilyane di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, Nancy, il 07/04/2025, Progetto “Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-13r), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-drillon-lyliane/>, (10/01/2026).

⁴ D'altronde il concetto di folklore ha attraversato varie ridefinizioni nel corso del secondo Novecento: cfr. Clemente, P & Mugnaini, F 2001.

alcuni casi emblematici, scelti perché consentono di osservare in modo ravvicinato le modalità concrete con cui tali questioni hanno preso corpo all'interno del festival.

Il nostro folklore: quello «vero»?

Dietro ognuno degli spettacoli citati da Giammusso c'è una storia intera, la storia del perché e come queste compagnie furono invitate al Festival e come il contesto parmense fu, in alcuni casi, banco di prova della loro esportazione in un ambiente festivaliero. È il caso dei maggianti di Costabona, che scesero a Parma dagli appennini modenesi e reggiani, per recitare forse per la prima volta fuori contesto e lontani dal loro pubblico usuale, quello delle comunità montane, invitati da Gigi Dall' Aglio, anima delle ultime tre edizioni del festival, che li conosceva bene per motivi di studio: nel 1970, profittando della cattedra di storia dello spettacolo presso la Facoltà di Magistero – da poco aperta presso l'Università di Parma – si era laureato con il professor Cesare Molinari proprio con una tesi sui Maggi drammatici⁵, segno di un suo interesse non sporadico verso questa antica forma di teatralità popolare e chissà, forse primo seme di un ragionamento che poi lo portò a pensare il teatro come “rituale laico”, come amava ripetere e argomentare.

Il FITU invitò anche una giovane Giovanna Marini ancora all'inizio della sua parabola artistica, che si esibì nella XIX edizione con *La nave* e con *La ballata dell'eroe*. Ballata popolare era anche *Donna Lombarda*, l'ultimo degli spettacoli citati da Giammusso, che il CUT-Compagnia del Collettivo preparò in forma di recital appositamente per il festival: la proposta fu di Mario Ghiretti, attore e musicista della compagnia parmense, che insieme a Flavio Ambrosini, Gigi Dall'Aglio, Giorgio Gennari, Walter Le Moli e Ornella Vannetti affiancò il Presidente del FITU, Alberto Rusconi, nell'organizzazione delle ultime tre stagioni⁶. Ghiretti ricorda che la

⁵ Luigi Dall'Aglio, *Teatro popolare. Gli elementi del Maggio drammatico attraverso testi e rappresentazioni dell'Appennino reggiano*, tesi di laurea in Materie Letterarie, relatore prof. Cesare Molinari, Università degli studi di Parma, Facoltà di Magistero, anno accademico 1969-70, inedito (Archivio privato di Nice Terzi, moglie di Dall'Aglio, che ringrazio per la segnalazione). Di e su Gigi Dall'Aglio si vedano almeno il suo *Il teatro dall'interno della sua pupilla*, edito postumo nel 2021, e Gandolfi 2021 (ed.). In quanto a Cesare Molinari, assunse servizio presso l'Ateneo di Parma il primo novembre del 1966, incaricato esterno per l'insegnamento di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso la Facoltà di Magistero, per poi essere stabilizzato nello stesso ruolo nel 1973 (devo queste informazioni all'archivista Maria Grazia Perazzo, responsabile dell'Archivio Storico dell'Università di Parma, che ha consultato i documenti amministrativi di Ateneo e che ringrazio).

⁶ Ambrosini, Dall'Aglio, Gennari, Ghiretti, Vannetti e Le Moli – che nel 2025 è stato oggetto di una condanna per reiterate molestie e violenze sessuali, sentenza che obbliga il Teatro Due e la città di Parma a fare i conti con la propria storia – erano tutti membri della compagnia del Collettivo: si accrebbe infatti il ruolo formale e sostanziale della compagnia dentro alla macchina curatoriale e organizzativa del FITU, che aveva caratterizzato la svolta degli anni Sessanta (cfr. il saggio di Giulia Govi Cavani in altre pagine di questo dossier). Nella stagione degli anni Settanta il FITU fu anzi, di fatto, una creatura della compagnia parmense, che dopo il Sessantotto era passata al nuovo nome e alla forma cooperativa pur mantenendo anche l'appellativo “CUT”, probabilmente per ragioni logistico-amministrative (il FITU infatti, a differenza di Nancy, continuava a presentarsi come Festival universitario). L'amico Rusconi, medico ospedaliero e figlio elegante della borghesia cittadina, accettò

drammaturgia musicale e canora, rigorosa e complessa, si rifaceva a diverse versioni regionali di questo celebre canto passionale ed era stata messa a punto insieme all'amico etnomusicologo Roberto Leydi, mentre la semplice forma scenica, con un'attrice e cantante bolognese accompagnata alla chitarra dallo stesso Ghiretti, venne curata da Dall'Aglio⁷. Il recital ebbe fortuna – anche se lasciò perplesso Antonio Mascolo, allora giovanissimo critico parmense che scriveva sulla *Gazzetta* locale seguendo il Festival molto da vicino (Mascolo 1973) – e Ghiretti racconta anche che grazie a contatti francesi col Théâtre du Soleil, dopo un incontro con Ariane Mnouchkine alla Cartoucherie de Vincennes per invitarli al FITU (uno dei tanti progetti irrealizzati del Festival), *Donna lombarda* fu invitato a Parigi, al «teatro di Barrault»⁸ e in Università, alla Sorbona, occasione nella quale il testimone vide i potenti spettacoli del Teatro Campesino e del Bread and Puppet Theatre⁹. *Donna lombarda* effettuò pure una tournée in Tunisia cui prese parte, ricorda ancora Ghiretti, anche Giuseppe Negri, l'assessore alla cultura del Comune di Parma; evidentemente la tournée non era esente da obiettivi di diplomazia culturale, e il dialogo politico ed economico fra l'Italia e la sua dirimpettaia mediterranea, che in quel periodo storico stava migliorando con la stipula di accordi di cooperazione, aveva un corrispettivo anche attraverso i linguaggi e gli scambi artistici.

di riprendere la direzione del festival (come già nelle edizioni del 1968, del 1069 e del 1070), favorendo l'appoggio e il consenso della classe dirigente locale: cfr. *Intervista a Vannetti Ornella di Gandolfi Roberta*, cit. Minutaggio: 00:09:05 – 00:11:32.

⁷ *Intervista a Ghiretti Mario, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, Parma, il 25/09/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13h), consultata in URL: <https://www.patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-ghiretti-mario/>, (18/01/2026). Minutaggio: 00:39:15 – 00:47:00.

⁸ *Ibidem*. Ghiretti si riferisce al Théâtre de l'Odéon di Parigi, dove si svolgeva annualmente il Théâtre des Nations, un festival internazionale del teatro professionista nato in contemporanea al FITU, nel 1954, che Jean-Louis Barrault aveva diretto fino ai fatti del Sessantotto.

⁹ *Ibidem*.

VICOLO GROSSARDI 4
43100 PARMA
ITALIA
TEL. (0521) 25991-33876-38896

Festival Internazionale Teatro Universitario



Gli afro-parigini del festival

Folk vero e falso nella vetrina di Parma

Parma, 19° Festival Internazionale del Teatro Universitario, la ripresa problematica di un appuntamento importante del teatro europeo; qui si è vista per la prima volta l'«**Antigone**» del Living, qui sono venuti gli attori santi del Laboratorio di Grotowski e tanti altri contribuendo a fare di Parma una importante vetrina anticipatrice. Quest'anno il Festival è ripreso in sordina dopo due anni, vivendo incerto per otto giorni con spettacoli buoni e cattivi, a volte interessanti, ma mai coraggiosi, mai nuovi.

Perché questa ripresa in tono minore? Forse si pensa che non sia più utile parlare di Teatro oltre che vederlo, o forse si è ancora sotto lo shok della ventata del '68 che pare abbia determinato il punto di frattura nell'ambito del gruppo leader del Festival, quando moltissimi scoprirono che la politica non si fa a teatro e se ne allontanarono, determinando crisi ideologiche e problemi di ricambi generazionali? O forse, lo speriamo, è un modo per ricominciare un discorso interrotto, per partire meglio nel '74?

L'edizione del '73 intanto, oltre tre rari film di Bertolt Brecht, allineava quindici spettacoli tra cui possiamo rinvenire come leit motiv il recupero di forme popolari o di materiali drammatici originalmente popolari ed inseriti in contesti diversi. Così la splendida giornata dedicata alla antica «Dan-

za della Spada» di Bagnasco vista nel suggestivo scenario di un castello medievale, e, infine ai pupi siciliani di Macri. E soprattutto il «Maggio drammatico» di Costabona, un paesino dell'emiliano di poco più di trecento abitanti, dove una quindicina di uomini si esibiscono ancora nelle domeniche di primavera, in favolose epopee cavalleresche, seguendo modi verbali, formule narrative, e accordi musicali, frutto di una tradizione cominciata forse prima del trecento.

Assai meno genuine le «**Storie della foresta sacra**» dell'Ensemble Moneba, una serie di bellissime danze che ricreano il clima dell'Africa tribale; anche se a ben guardare è una Africa passata per Parigi: cultura africana sì, ma attenti al «Crazy Horse».

Da ricordare anche il CUT Parma, con un recital di musicologia comparata, che mostrava tante versioni diverse di «**Donna lombarda**», un'antica ballata che ritroviamo con stili e morali diverse a Monza e a Bergamo, ad Asti e a Napoli, nell'Emiliano e nell'Appennino Ligure. Il Theatre Group Universitas di Budapest ha invece rivoltato il significato di alcuni Mystery Plays del '600 e '700, montando una «**Passione**» simbolo di tutti i processi ideologici da Socrate a Giordano Bruno, fino (c'è parso) alle epurazioni ungheresi.

Maurizio Giammusso

20 **umanità**

N. 5 · 14. 5. 73

Fig. 2: Maurizio Giammusso, 'Folklore vero e falso', *Umanità*, 14/05/1973. Archivio storico della Fondazione Teatro Due, Parma

Folklore «falso»? Il folklore dell'Altro

Spostandoci dall'altro lato del Mediterraneo, verso il continente africano, torniamo allo spettacolo afro-parigino *Danze della foresta sacra*, che Giammusso contrappone, lungo la polarità del «falso folklore», agli spettacoli italiani di «vero» imprinting popolare visti al FITU¹⁰. È di nuovo Ghiretti ad averci raccontato che furono lui e Rusconi ad invitare la compagnia Moneba dopo averla vista in scena a Parigi¹¹. Parve loro che si trattasse di un folklore leggero, spettacolarizzato, ma decisero che il suo *appeal* era notevole e che un po' di intrattenimento non sarebbe guastato a Parma, a beneficio del suo pubblico studentesco: d'altronde la maestria dei performer e il fascino de *Le danze della Foresta Sacra* risultarono efficaci non solo agli occhi degli studenti, se per accompagnare l'articolo di Giammusso *l'Umanità* scelse proprio una foto di scena di questo spettacolo [Fig.2].

Se accostiamo a questi ricordi la voce dei membri dell'ensemble Moneba, migranti della Guinea e di altri paesi africani che erano di casa a Parigi, e di chi ne ha raccolto e indagato la parabola migratoria ed artistica, la questione ci appare però difficilmente riassumibile nei termini di quel «folklore falso», che strizzerebbe l'occhio al *Crazy Horse*, di cui scrive con troppa fretta Giammusso; difficile, ieri come oggi, non cadere negli equivoci quando ci si imbatte nell'alterità culturale.

Il romanzo autobiografico di uno dei componenti della troupe (Bokum 1974) e due contributi accademici apparsi di recente sulla rivista francese *Hommes et Migration* (Treiber 2019 e 2022), ricostruiscono le storie incrociate e in parte convergenti di due giovani *troupes* delle diaspore africane di stanza a Parigi nel periodo del lungo Sessantotto, Kaloum Tam Tam e Moneba, affrontando in maniera più complessa la questione del folklore. Treiber spiega che se in precedenza, fino agli anni Cinquanta, il dominio coloniale aveva spinto verso la folklorizzazione e l'esotizzazione dei patrimoni culturali africani, ora invece, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, le compagnie nere di stanza in Europa, animate da studenti delle diaspore africane che sarebbero diventati artisti, teatranti e scrittori, intendevano riappropriarsi delle radici performative tradizionali per riadattarle a nuovi orizzonti politici, alla ricerca di una propria identità culturale e di un «teatro d'idee africano»

¹⁰ La presenza di compagnie provenienti dal Sud globale aveva al FITU un solo precedente che risale al lontano 1959, quando il VII Festival aveva precocemente intercettato i Griots, una compagnia di studenti di stanza a Parigi, provenienti dalle Antille e dei domini francesi d'Oltremare, con il loro teatro ispirato alla poetica della Négritude: cfr. *Intervista a Van Bercheycke Danielle, di Zaccheo Tommaso*, Parigi, il 03/12/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13i), consultata in URL: <https://www.patrimonialemete.net/interview/intervista-a-van-bercheycke-danielle>, (10/01/2026). Minutaggio: 00:41:37 – 00:42:03.

¹¹ *Intervista a Ghiretti Mario, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:42:20 – 00:47:00.

come si legge in un loro manifesto del 1971¹². Lo studioso si rifà proprio a recensioni francesi e italiane di *Danze della foresta sacra* (fra cui quella apparsa su *L'Avanti* il 9 aprile del 1973, 'L'ensemble Moneba al Lirico. Dall'Africa con mistero') per mettere in risalto «la trappola della critica europea»:

La mancata comprensione dello spettacolo, ovvero l'impossibilità di avere consapevolezza della natura dei contenuti culturali presentati, non impedisce tuttavia che si sviluppi un gusto per una «attrazione» che «trasporta» (Treiber 2022, p. 33)¹³.

L'osservazione dello studioso è valida anche per capire l'ambivalenza della recensione di Giammusso, che attesta l'attrattività dello spettacolo ma la accompagna con una etichetta di falsità. Il FITU presenta invece lo spettacolo e la compagnia, nelle sue locandine, con maggiore consapevolezza politica: si legge in un pieghevole della XIX edizione che lo spettacolo risponde al tentativo «di ricreare con la musica ed il ritmo un modello d'esistenza, al di fuori d'ogni forma di sentimento folkloristico»¹⁴; segue una sinossi di *Danze della foresta sacra* utilissima a ricostruire la scrittura scenica di questo spettacolo, che risultò indubbiamente potente in termini visivi, nonostante gli equivoci di cui si è detto sul piano della lettura politico/culturale.

In forma ancora più esplicita, il dibattito sul folklore degli altri riemerse l'anno successivo, quando il festival intercettò un ensemble ugandese di spicco guidato da Robert Serumaga, già allora fra gli intellettuali e scrittori africani più noti della sua generazione, che più tardi avrebbe imbracciato le armi per combattere la feroce dittatura di Idi Amin Dada, insediatosi in Uganda dopo il crollo del dominio della Gran Bretagna e il colpo di Stato contro Milton Obote (Akingbe 2021 e Rubin 2014). La compagnia Theatre Limited¹⁵ portò sul palcoscenico del Teatro Regio *Renga Moi*, una

¹² In altri passaggi del manifesto si legge che Moneba intendeva «mettersi risolutamente alla ricerca di un teatro politico africano sia sul piano estetico che su quello delle idee» e si specificava: «Riteniamo assolutamente indispensabile rifarci carico delle tradizioni spettacolari africane. Le danze e i canti tradizionali africani sono integrati e messi al servizio dell'idea. Così si giunge a uno spettacolo totale dove canti, danze, mimo e poemi sono mescolati per tradurre le preoccupazioni dell'Africano. Agli occhi dell'ensemble, questa sembra l'ottica più operativa per accelerare la nascita di un *teatro d'idee* africano» (Koly 1971, in Treiber 2019, pp. 59 e 61; la traduzione e i corsivi sono dell'autrice).

¹³ Traduzione dell'autrice.

¹⁴ Pieghevole del XIX FITU (1973), facciate interne, Archivio storico del Comune di Parma (d'ora in avanti AsCpr).

¹⁵ Theatre Limited è il nome dell'ensemble riportato sui programmi di sala del FITU, ma la bibliografia critica vi si riferisce con il nome di Abafumi Theatre Limited e traduce il significato di "Abafumi" con *storyteller*. Rubin scrive che si trattò di «un vero collettivo nello spirito degli anni Sessanta: vivevano e studiavano insieme, invitavano accademici e scrittori a parlare ai giovani teatranti della storia dell'Africa e delle sue forme teatrali, di ciò che Serumaga considerava il suo Teatro Totale» (Rubin 2014, p. 187, cit. in Akingbe 2021, p. 163; traduzione dell'autrice).

metafora scenica di timbro epico e satirico, che raccontava l'ascesa e caduta di un tiranno ricorrendo a tropi della tradizione orale del Baganda, la regione del nord dell'Uganda da cui proveniva Serumaga, per riscriverli nella forma di un elaborato e vitale teatro fisico, secondo direttrici ri-mediate dall'avanguardia teatrale internazionale di allora, dal Living Theatre al Théâtre du Soleil. Danza, musica e azione scandivano il rituale scenico con vitalità e vigore, come attestano alcune preziose fotografie di scena conservate presso l'archivio storico del Comune di Parma, che testimoniano l'efficace iconicità dello spettacolo.



Figg. 3 e 4. Foto di scena di *Renga Moi*, Theatre Limited, regia di Robert Serumaga (1974), Archivio storico del Comune di Parma.

Renga Moi arrivò in una Parma universitaria che ormai ospitava consistenti contingenti di studenti stranieri (Antonio Mascolo ricorda gli iraniani alla Facoltà di Medicina, Mario Ghiretti la comunità armena e gli studenti siriani, uno dei quali faceva parte del CUT-Compagnia del Collettivo)¹⁶. Anche questa volta il libretto di sala del

¹⁶ *Intervista ad Antonio Mascolo di Chernetich Gaia Clotilde*, Parma, il 16/07/2018, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRe) – consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-mascolo-antonio/>, (28/01/2026). Minutaggio: 00:21:30 – 00:23:35; *Intervista a Ghiretti Mario di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:28:40 – 00:32:41.

FITU presentava la compagnia ugandese con uno scritto in versione bilingue – benché non firmato, parrebbe di penna dello stesso Serumaga – che raccontava quali orizzonti avessero dato vita, quattro anni prima, al giovane ensemble¹⁷:

1. Scoprire e sviluppare una forma teatrale completamente africana, con le radici affondate nella cultura africana, ma contemporaneamente accessibile al più ampio pubblico internazionale. Questo porta come conseguenza la sperimentazione delle arti tradizionali della narrazione di storie, della canzone e della danza, da un lato, e dall'altro l'esplorazione delle possibilità contenute nei nostri miti e leggende. In altre parole, scoprire l'essenza dell'Africanità e darle espressione teatrale.
2. Creare un teatro che trattasse senza paura i problemi dell'Africa contemporanea. In altre parole, la forma africana avrebbe dovuto necessariamente avere un contenuto africano.
3. Infine avere un teatro che contribuisse alla comprensione umana. In ogni caso riteniamo che fossero necessari attori allenati nelle arti dell'Africa. Perciò furono reclutati 14 giovani che vennero allenati intensamente. Lavorarono costantemente insieme, imparando e sperimentando le loro ricche tradizioni. Il risultato è un teatro che punta verso una nuova direzione: un'integrazione drammatica e completa di danza, musica ed azione drammatica, seriamente e profondamente legata alla situazione dell'Africa contemporanea.

I tre punti delineano un percorso preciso: una consapevole riappropriazione sperimentale delle arti tradizionali della narrazione orale, del canto e della danza, improntata all'integrazione con stilemi della scena performativa internazionale, al servizio di una poetica scenica di timbro contemporaneo, che potremmo definire, in termini di politiche identitarie, essenzialista.

Tale indirizzo non sembra così dissimile da quello adottato dall'ensemble Moneba, e pare anzi che si sia trattato, e continui a trattarsi anche oggi, di un'opzione transnazionale spesso percorsa e adottata dagli artisti di paesi e popoli colonizzati. La si continua anzi a declinare in mille modi, stando ad esempio ai lavori in mostra all'ultima edizione della Biennale Arte di Venezia curata da Adriano Pedrosa, *Stranieri ovunque - Foreigners everywhere* (Pedrosa 2024)¹⁸.

Per tornare a *Renga Moi*, preme poi sottolinearne la valenza liberatoria e di radicale satira politica. Nilyl Akingbe scrive che gli spettacoli degli anni Settanta di

¹⁷ Libretto di sala della XX rassegna, AsFTDPr, b. 31.

¹⁸ Oltre ai saggi presenti sul catalogo 2024 della Biennale veneziana, per approfondire questi temi in chiave specificamente performativa cfr. almeno Bertozzi e Sacco 2024 e Serlenga 2024.

Abafumi Theatre Limited, *Renga Moi* e il successivo *Amayrkiti*, si prestavano volutamente a due livelli di lettura:

C'è il livello di superficie, che in maniera innocua è privo di una verbalizzazione dell'azione, il cui messaggio può tuttavia essere decodificato da un pubblico informato. E c'è un secondo livello, una performance simbolica del totalitarismo di un tiranno che scatena il caos senza fine fra i suoi costituenti per una ostentata dimostrazione di potere più larga della vita stessa (Akingbe 2021, p.163, traduzione dell'autrice).

Lo studioso racconta in dettaglio la parabola tragica della compagnia ugandese e del suo regista e drammaturgo, Robert Serumaga, da scrittore impegnato a guerrigliero in rivolta. I due spettacoli girarono in Europa, Africa, Unione Sovietica, in Sud America e nei Caraibi, fino a quando nel 1977 si ordinò alla compagnia Abafumi Theatre Limited di recitare *Renga Moi* davanti a Idi Amin, all'International Conference Center di Kampala. Scattò il pollice verso, tre di loro furono catturati, torturati e assassinati, ma Serumaga e gran parte dei performer riuscirono a fuggire in Kenya. Lì il drammaturgo e regista si rifugiò presso la Fondazione Ford, per qualche tempo fu informatore della CIA, per poi rientrare nel suo paese da guerrigliero, alla guida dell'Uganda National Liberation Front (UNFL), che in un'azione coordinata con le forze armate della Tanzania liberò l'Uganda dalla tirannia di Amin. Serumaga ricoprì quindi, per pochi mesi, la carica di ministro del Commercio, ma dopo la rapida caduta del Governo provvisorio tornò alla macchia e alla guerriglia, dove morì per avvelenamento nel 1981, a soli 41 anni.

Si capisce bene che dietro al folklore dell'Altro, negli anni Settanta, vi fossero ben altre poste in gioco che non quella dell'orgoglio identitario. Il ricorso a stilemi popolari della cultura orale di tradizione era per queste compagnie teatrali e musicali del Sud globale, e per la cultura progressista che in Europa li sosteneva (si pensi, per fare un caso decisamente noto, alla vicenda degli Intillimani, esuli dal Cile nel 1973 e rifugiati politici in Italia), una questione politica.



Fig. 5: Manifesto di *Quejío*, spettacolo de La Cuadra, Archivio privato di Lilyane Drillon.

«Non c'è flamenco senza dolore»

L'intreccio del popolare e del politico, sulle scene del FITU, non riguardava solo, a ben vedere, il folklore degli altri. Torniamo in Europa e passiamo a un'altra sponda del Mediterraneo, alle compagnie amatoriali e studentesche spagnole sempre attenzionate dal FITU, per rivolgerci verso un diverso registro espressivo popolare, il flamenco, ed entrare nella storia ispirante e commovente della compagnia La Cuadra

di Siviglia, che portò al FITU due memorabili spettacoli, *Quejío* nel 1973 e *Palos* nel 1975.

Quejío significa “lamento”, ricorda Mario Ghiretti, che evoca lo spettacolo in maniera vivida e calda e lo collega ad una profonda operazione artistica che “ribaltava completamente le concezioni che avevamo del folklore spagnolo”¹⁹. [Si ascoltino le sue parole...](#)

Incuriositi da un ricordo così pregnante, avvalorato anche dalla bibliografia critica²⁰, Tommaso Zaccheo ed io ci siamo recati a Nancy, allora sede della manifestazione destinata a maggior fama entro il network europeo dei festival internazionali dei teatri universitari²¹, per incontrare Lilyane Drillon, che fu ambasciatrice culturale de La Cuadra, la compagnia di Siviglia artefice di *Quejío*²².

Abbiamo conosciuto Lilyane Drillon in un assolato giorno primaverile, lo scorso aprile 2025: è stata fra le ultime testimoni della nostra ricerca, e per me è risultato l'incontro più commovente. Con cortesia squisita e discreta ci ha mostrato la grande, silente ed elegante piazza monumentale della città, ci ha offerto un pranzo leggero, poi ci ha portato nella sua semplice casa di periferia, vibrante di ricordi alle pareti, una vita intera di straordinaria avventura teatrale. In modo pacato e preciso, persino modesto ma vibrante sottotraccia di sentimento e di consapevole malinconia, per un paio d'ore ha dialogato con noi, ha risposto alle nostre domande e ha condiviso ordinate carpette fitte di documenti, album di immagini e registrazioni sonore: ci ha aperto le porte di un mondo che non conoscevamo, trasmettendoci il senso di quella loro parabola teatrale e della dedizione profonda con cui Salvador Távora e lei stessa l'hanno interpretata, mettendosene a servizio, così mi è sembrato, con etica artistica rara²³.

¹⁹ *Intervista a Ghiretti Mario, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:12:49 – 00:14:29. Rimando al primo estratto audio.

²⁰ Nella prima parte del suo classico *Memoria del flamenco*, Felix Grande Lara (1979, pp. 31-40) dedica un bellissimo capitolo a *Quejío*, tratteggiandone l'afflato evocativo dell'Andalusia degli antenati, terra di povertà e emigrazione, e riportando ampi estratti della critica nazionale e internazionale. Vale la pena, ai fini del nostro discorso, citare almeno la recensione di José Monelon sul settimanale *Triunfo*: «se la nostra società si interessa realmente di arte popolare, lavori come *Quejío* sono da considerarsi poco meno che classici. Lo spettacolo è consistito essenzialmente nel mostrare sé stessi, sostituendo il 'lamento' commerciale col 'lamento' radicato in una coscienza della propria storia. E che nessuno obietti con l'ovvietà che il canto non è politica» (Monelon in Grande Lara 1979, p. 32).

²¹ Il Festival International de Théâtre Universitaire de Nancy nacque nel 1963 con la direzione di Jack Lang: per la sua storia cfr. Bogdan 2018 e Thibaudat 2017.

²² Drillon è rientrata stabilmente nella sua città natale da qualche anno, dopo la morte di Salvador Távora (1930-2019), fondatore e direttore artistico della compagnia spagnola. Galeotto del loro incontro fu proprio il festival di Nancy, dove lei – giovane studentessa e teatrante in una compagnia amatoriale – era volontaria del festival, delegata all'accoglienza delle compagnie di lingua ispanica. Távora era presente con Teatro Estudio Lebrijano, un gruppo amatoriale di teatro e musica popolare; fu un colpo di fulmine, lei lo seguì a Siviglia e dalla loro unione sentimentale e professionale nacque La Cuadra, che dagli anni Settanta girò l'Europa e il mondo intero.

²³ Cfr. *Intervista a Drillon Lilyane, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, Nancy, il 07/04/2025, Progetto “Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)”, Collezione Ormete (ORMT-13r),

Non è questo lo spazio per raccontare la parabola di La Cuadra, ma vorrei restituire la mia comprensione, che ne fa un anello illuminante e profondo delle poetiche del popolare che circolarono in quei fertili anni Settanta sulle scene del FITU e di molti altri festival europei, ma anche nei circuiti del decentramento teatrale, alle periferie della ricca Europa, fra le classi subalterne, come si diceva allora, e della risonanza e significato che la performatività radicata nel patrimonio culturale immateriale assunse allora per tutta una generazione e per più strati sociali.

Lylliane Drillon ci ha raccontato che Salvador Távora era un figlio del popolo e aveva cercato il suo riscatto sociale, a 16 anni, diventando torero; abbandonò quel mondo solo a 30 anni, dopo la morte di un compagno in una corrida. Si unì allora a una compagnia amatoriale di flamenco, avendolo sempre cantato con grande passione: nutriva nell'animo la convinzione che «non c'è flamenco senza dolore», un credo che era intimamente politico, apparteneva ai giovani della sua generazione che pativano profondamente l'oppressione della dittatura franchista²⁴. Fu con quel gruppo che ebbe l'occasione di valicare i confini e possiamo plausibilmente immaginare che a Nancy scoprì il teatro popolare e politico del mondo intero. Rientrato a Siviglia fondò una propria compagnia teatrale, la Cuadra, con la quale l'anno successivo poté tornare in Francia grazie all'impegno di Drillon come ambasciatrice e forse anche come qualcosa di più: la giovane francese portava in dote, credo, la sua esperienza dei registri teatrali e drammatici, poiché aveva studiato al Conservatorio d'arte drammatica e aveva fatto teatro con un gruppo amatoriale di provincia²⁵. Nacque così la sua (o loro) drammatizzazione del flamenco.

Non si trattò di quel tipo di folklore che seppe essere splendidamente riscoperto e reinventato dagli intellettuali e dagli artisti, come nei casi noti del decennio, fra musica e teatro: per restare all'Italia, pensiamo al Nuovo Canzoniere Italiano, a *La gatta cenerentola* di Roberto De Simone, che trionfò nel 1975 al Festival dei Due Mondi, o ancora ai primi passi del teatro vagante di Giuliano Scabia che, insieme agli studenti del DAMS bolognese, valicò le Alpi a piedi con il *Gorilla Quadrumano* per arrivare fino a Nancy²⁶.

consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-drillon-lylliane>, (25/01/2026).

²⁴ Ivi, minutaggio: 00:31:20 – 00:33:40.

²⁵ Ivi, minutaggio: 00:02:40 – 00:05:00.

²⁶ Degno di nota ai fini di questo saggio è il vibrante ricordo di Lew Bogdan, allora direttore del Festival di Nancy, relativo agli incontri a carattere etnografico che la troupe studentesca guidata da Giuliano Scabia compì nei villaggi della Lorena durante il suo cammino verso Nancy, un'esperienza emozionante sia sul piano umano che culturale e teatrale. Cfr. *Intervista a Bogdan Lew di Zaccheo Tommaso*, Vincennes, il 09/11/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13I), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-bogdan-lew>, (10/01/2026). Minutaggio: 00:56:00 – 01:00:00.

Con *Quejío* si trattò invece di una drammatizzazione del flamenco che nacque direttamente dalle classi subalterne. Nel fondare La Cuadra, Távora si circondò di musicisti e cantanti amatoriali della sua stessa estrazione sociale; Drillon ricorda vividamente uno di loro, un allevatore di capre che non conosceva altro abbigliamento che jeans e camicie a righe di flanella, migrato nella periferia di Siviglia dopo la separazione dalla moglie²⁷.

Gli organizzatori del FITU videro *Quejío* al Théâtre des Nations nel 1972, dove arrivò su intercessione di Jack Lang che diede fiducia alla giovane Drillon quando lei seppe trasmettergli, semplicemente a parole, il valore di ciò che la nuova compagnia stava creando mentre ancora era in fase di prove. Decisero così di invitare La Cuadra a Parma per il XIX Festival, poi di nuovo per il XXI, e in quest'ultima occasione si premurarono anche di inserire *Los Palos* in una rassegna regionale, Teatro domani, frutto delle nuove politiche di democratizzazione artistica che nascevano in seno al PCI per coinvolgere nel decentramento teatrale anche i comuni medio-piccoli della regione rossa e che profittarono della rigogliosa rete di contatti internazionali del FITU e del CUT-Compagnia del Collettivo [Fig. 6]²⁸.

La Cuadra era divenuta velocemente in quegli anni una voce importante della Spagna che resisteva al franchismo: nel 1975 la compagnia era esule, non poté rientrare in Andalusia fino alla morte di Franco. Era una ragione di più per valorizzare i suoi vibranti spettacoli da parte di un PCI allora impegnato sul fronte del sostegno militante alle rivoluzioni progressiste e ai loro tragici contraccolpi nel mondo di allora: la caduta del regime franchista in Spagna, la rivoluzione cilena di Allende, la Cuba di Fidel Castro...

Eppure del passaggio in Emilia-Romagna, sebbene ne conservi l'opuscolo, Lilyane Drillon [ricorda poco, se non, con divertita gratitudine, la solidarietà militante dei Comuni Rossi](#) che li accoglievano caldamente, al punto che a Ferrara il loro furgone fu scortato da due poliziotti in bicicletta, con l'effetto di rallentarne anziché facilitarne il cammino²⁹.

²⁷ Ivi, minutaggio: 00:21:05 – 00:24:28.

²⁸ La tournée di Teatro Domani portò La Cuadra a girare in una manciata di giorni varie piazze dell'Emilia-Romagna: nell'ordine Piacenza, Lugo, Modena, Cesena, Reggio Emilia, Parma, Faenza e Ferrara. Cfr. ATER (Associazione Teatri Emilia-Romagna) *Teatro Domani, seconda rassegna internazionale di ricerca teatrale in Emilia Romagna, 4 ottobre – 8 novembre 1975*, opuscolo, archivio privato di Lilyane Drillon.

²⁹ *Intervista a Drillon Lilyane, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 01:34:09 – 01:36:45. Rimando al terzo estratto audio.

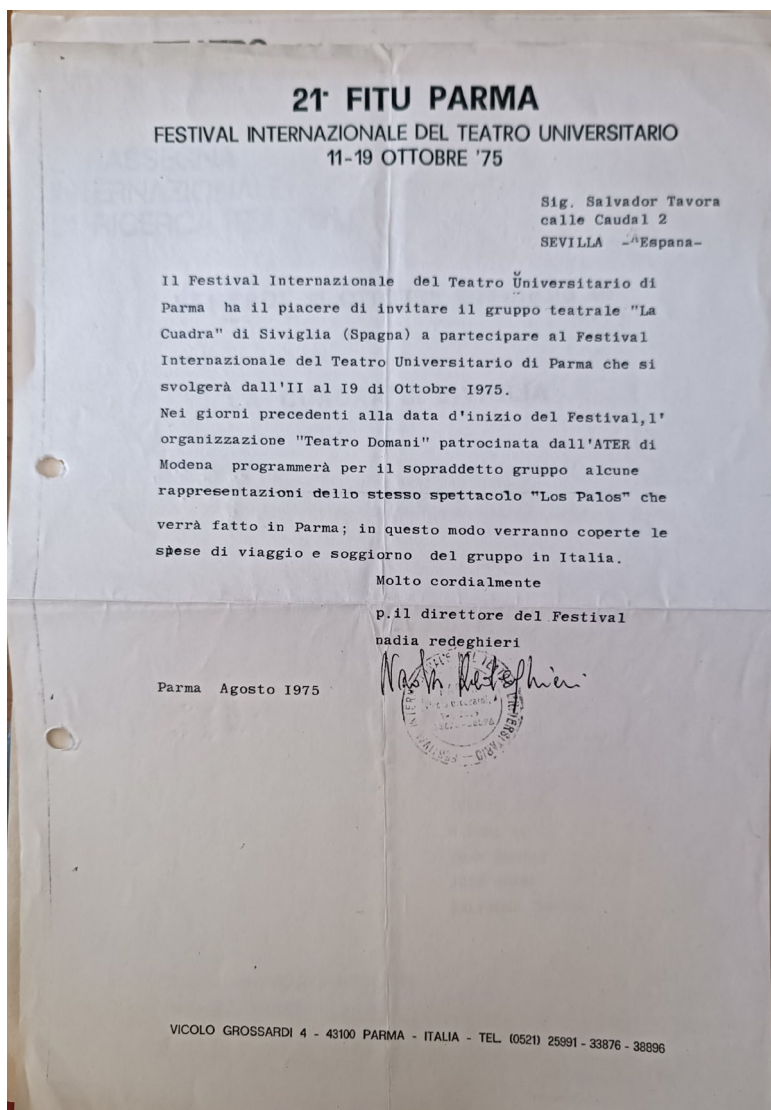


Fig. 6: Lettera del FITU a Salvador Távora, invito all'ultima rassegna, Archivio privato di Lilyane Drillon.

In maniera più incisiva sono impresse nella sua memoria le tournées che portarono la compagnia nel vivo di contesti popolari che stavano loro molto a cuore, presumibilmente perché li percepivano particolarmente affini al proprio vissuto e ai propri orizzonti. Si ascolti il suo racconto della loro tournée del 1972-1973 fra le comunità di migranti e di esuli dalla Spagna franchista sparse per la Francia e per la Svizzera, organizzata dalle associazioni dei connazionali all'estero, e la «lotta» de La Cuadra per proporre loro una diversa e più profonda fruizione del flamenco³⁰. Altrettanto interessante è la memoria della lunga tournée del 1975 nel nord del Portogallo appena uscito dalla dittatura, quando la Cuadra venne invitata dai militari che succedettero a Salazar per contribuire ad una campagna di alfabetizzazione e acculturazione nel poverissimo Nord del paese³¹.

³⁰ Ivi, secondo estratto audio, <https://patrimoniormete.net/audio/drillon-lilyane-audio/>. Minutaggio: 01:03:13 – 01:06:40.

³¹ Ivi. Minutaggio: 00:14:58 – 00:19:57.

Le proposte di teatro popolare, nell'Europa degli anni Settanta, furono molto di più di una felice tendenza che alleandosi al decentramento teatrale espanse il fare e il guardare teatro. Diversificate sul piano estetico³², tutte erano giustificate e spinte da una diffusa energia sociale che si muoveva nella direzione di un altro mondo possibile e che in Italia riuscì a riformare in senso progressista le cornici del nostro vivere civile (la scuola, la sanità, i diritti, l'accesso alla cultura) nonostante i violenti contraccolpi della strategia della tensione e degli opposti terrorismi. Non fu un decennio facile, eppure sembra un sogno visto dal nostro distopico presente, dove l'orizzonte della democrazia arretra vergognosamente di giorno in giorno.

Del popolare come circuito e come forma organizzativa: il decentramento teatrale, le cooperative, il ruolo del FITU e dei festival

Si sarà iniziato a capire che la linea del popolare, lungi dal costituire una chiave esclusiva del festival studentesco di Parma e del CUT- Compagnia del Collettivo, era piuttosto un orizzonte progettuale e di politica culturale che connetteva il FITU con tutta una serie di realtà e ambienti teatrali. Innanzitutto con alcuni altri festival, a livello sia regionale che internazionale: stando a quelli con i quali il FITU e la compagnia parmense intrattenevano un dialogo attivo, ricordo in prima battuta il Festival Internazionale del Teatro di Piazza di Santarcangelo che si svolge annualmente dal 1971 e che nacque valorizzando programmaticamente il "popolare" non solo in quanto ai linguaggi artistici, ma anche e soprattutto in termini di politica territoriale e di decentramento, secondo le linee progettuali che furono intrecciate con l'amministrazione comunale e con il PCI (Ferraresi 2021, pp. 13-17)³³.

³² Non potendo discutere altre interessanti proposte performative nel segno di un diverso "popolare", la performance rock, che furono invitate alle ultimi rassegne del FITU, voglio almeno nominarne due particolarmente vivide nel ricordo dei nostri testimoni: *Collega Klatt* di Lokomotive Kreuzberg di Berlino Ovest (cfr. *Intervista a Dall'Aglio Gigi di Becchetti Margherita*, cit. Minutaggio: 00:40:25–00:43:15), e *Petőfi Rock* del teatro universitario di Szeged, spettacolo che, secondo Franco Perrelli, aveva poco da invidiare al Living Theatre (cfr. *Intervista a Perrelli Franco di Zaccheo Tommaso*, Bari, il 03/01/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13n), consultata in URL: <https://www.patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-perrelli-franco>, (24/01/2026). Minutaggio: 00:39:45 – 00:42:53). Per fotografie di scena di *Petőfi Rock* nel ridotto del Teatro Regio a Parma cfr. la collezione "gli spettacoli in rassegna: foto di scena", on-line a <https://fitu.omeka.net/collections/browse> (24/01/2026). Una trattazione critica di *Petőfi Rock* è in Demcsak 2008 e in Imre 2023 (ringrazio i colleghi ungheresi per queste segnalazioni bibliografiche).

³³ Ferraresi dettaglia le ragioni di nascita del festival romagnolo attribuendole a «una particolarissima congiuntura fra la politicizzazione delle arti performative e un'inedita attenzione, espressa nei loro confronti, da parte dei partiti di sinistra, che in quegli anni vi dedicano investimenti sorprendenti» (Ferraresi 2021, p. 13). In appendice la studiosa documenta che il CUT-Compagnia del Collettivo partecipò due volte al Festival di Santarcangelo, nel corso degli anni Settanta, con *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo de Filippo e *Benvenuta libertà* (nel 1975) e con *Gargantua* (nel 1978), re-enactment di una proposta del CUT degli anni Sessanta (pp. 282-284). L'appendice del volume da lei curato, titolata *Data stories – Spettacoli al festival*, è preziosa per captare a colpo d'occhio la consistenza quantitativa e qualitativa della linea del popolare nei primi anni del festival.

Una menzione obbligata va poi al Festival mondial du théâtre di Nancy: non sempre si sa che fu così ribattezzato nel 1968, mentre nella fase generativa era nato come Festival International de Théâtre Universitaire, sulla scia del Festival di Parma – non a caso il CUT parmense fu ospite d'onore nelle prime due rassegne del 1963 e del 1964 – e degli altri festival europei del teatro universitario³⁴. Con la guida del socialista Jack Lang, il festival di Nancy si conquistò rapidamente la posizione leader di quel network festivaliero, grazie ad una capillare quanto artigianale politica di *scouting*, orientata a un'ideologia progressista di stampo mondialista, fatta di impegno e militanza politica³⁵; così divenne motore propulsivo rispetto ai suoi fratelli maggiori, come abbiamo visto nel caso degli spettacoli spagnoli antifranchisti che gli organizzatori del FITU riuscirono invitare a Parma, *Fuente Ovejuna* (cfr. il saggio di Giulia Govi Cavani in altre pagine di questo volume) e *Quejío*.

Il filo rosso del popolare connetteva poi il FITU ai nuovi circuiti teatrali legati alle politiche culturali del PCI e dell'ARCI, come la rassegna Teatro Domani di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Come è noto, su questo fronte l'Emilia-Romagna era pioniera e capofila, con l'ATER che già dal 1964 aveva messo in rete molte sale municipali e progettato una programmazione integrata a livello regionale. Nella stagione dei movimenti, scrive Livia Cavaglieri, «anche la distribuzione fa propri i principi di mutualità reciproca e di socializzazione dello spettacolo, emersi dalla cooperazione e dal decentramento»; «i circuiti si pensano non solo come distributori di spettacoli, instaurano presto rapporti organici con le cooperative, offrendo loro spazi di lavoro, coproducendo spettacoli, co-progettando azioni di educazione teatrale e sviluppando forme di teatro comunitario» (Cavaglieri 2021, p. 117).

³⁴ Lew Bogdan, che affiancò Jack Lang a Nancy per poi succedergli, negli anni Settanta, alla direzione del Festival, ha tributato parole molto incisive al dimenticato arcipelago europeo dei festival universitari nella stagione dei movimenti: «Furono, per così dire, gli anni tellurici del giovane teatro mondiale: quelli della lotta politica, come quelli dell'avanguardia estetica. I due si confondevano spesso, e a volte si allineavano, poiché si sa bene che a teatro (come del resto per ogni arte) i nuovi contenuti generano forme nuove, e viceversa. Ma non c'era un solo epicentro geografico del fenomeno, ce n'erano molti, anche se spesso convergenti. Agendo come un vero e proprio sismografo, la creazione teatrale d'allora, in maniera senza dubbio più sensibile che in altri periodi storici, funzionava al ritmo delle scosse che attraversavano il pianeta. [...] La vitalità di questo movimento, di cui Nancy diventerà il luogo emblematico, fu stimolata da altri luoghi d'incontro, piattaforme di discussione, scambio e dibattito, dove ci si trovava regolarmente per tentare di riformulare il mondo nella sua dimensione teatrale. Furono i grandi festival studenteschi del giovane teatro, vero brodo e progetto di coltura dal quale sorgerà la leggenda del teatro contemporaneo. Perché sono rare le correnti e i creatori e creatrici che, in seguito, occuparono le posizioni importanti del teatro contemporaneo, che non si rivelarono qui. Fra di questi, Erlangen in Germania, Zagreb in Jugoslavia, Parma in Italia, Wroclaw in Polonia e infine Nancy. Luoghi di dibattito e di fecondazione eccezionali, territori di prova, come vere e proprie placche tettoniche, erano anch'essi, a immagine del mondo e della creazione artistica, soggetti alle pressioni di tutte le contraddizioni» (Bogdan & Wauters 2018, p.10; traduzione dell'autrice).

³⁵ Per approfondire cfr. *Intervista a Bogdan Lew di Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:35:29 – 00:42:34.

Il FITU fu interlocutore e al contempo volano dei nuovi circuiti. Nel 1969, passando al professionismo con la Compagnia del Collettivo (cfr. Becchetti 2003, pp. 64-72), il CUT parmense fu forse la prima realtà teatrale dell'Emilia-Romagna ad adottare la formula della cooperativa e ad inaugurare le logiche di quello che, a metà degli anni Settanta, era ormai un nuovo e solido arcipelago teatrale anche secondo i criteri del Ministero del Turismo e dello Spettacolo: le cooperative teatrali vennero ammesse al finanziamento nel 1972/73, parallelamente al riconoscimento dei nuovi circuiti regionali (Cavaglieri 2021, p. 119). I prospetti elaborati dall'Unat-Agis e pubblicati sul primo numero di *Scena* ('Leggere tra le cifre', n.1, 1976, pp. 8-12) testimoniano che le compagnie a gestione cooperativistica erano una delle tre tipologie di teatro di prosa sovvenzionate dal Ministero, accanto ai Teatri Stabili e alle compagnie a gestione privata, e attestano che nel 1975, l'ultimo anno del Festival parmense, i contributi statali andarono a 34 cooperative teatrali, fra le quali figurava ovviamente la Compagnia del Collettivo di Parma³⁶.

Tali premesse sono necessarie per capire perché proprio il FITU, nella sua ultima edizione, promosse e ospitò il primo convegno nazionale delle cooperative teatrali. *La Cooperazione teatrale. Teatro pubblico, territorio, qualificazione, drammaturgia*, questo il titolo dell'ambizioso convegno organizzato in collaborazione con l'Assessorato Cultura e Teatro del Comune di Parma, ebbe sede nel Ridotto del Teatro Regio durante la XXI e ultima rassegna del FITU, che si svolse in autunno, in deroga alla consueta collocazione primaverile, a causa di problemi di inagibilità del Teatro Regio³⁷.

Il pieghevole del convegno [fig. 7] riportava la lettera di invito che era stata spedita ai teatranti delle cooperative, chiamandoli a raccolta.

In questi ultimi anni, decine di compagnie gestite in forma cooperativa hanno toccato una gran massa di pubblico che fino ad oggi non aveva mai potuto partecipare con continuità al fatto teatrale. Il valore di questo dato diventa positivo e socialmente rilevante laddove l'attività teatrale ha favorito lo sviluppo di un pubblico popolare attivo, un pubblico che attraverso lo spettacolo approfondisce la conoscenza, la critica della realtà e che esprime le sue esigenze attraverso democratici organismi di gestione. In questo quadro, mentre è molto avanzata la riflessione sui termini politici e rivendicativi dei problemi, emerge la necessità di

³⁶ Il periodico che pubblicò questi dati – *Scena, rivista bimestrale del teatro popolare* (1976-1982) – era diretto da Antonio Attisani e nacque in stretta sinergia con l'arcipelago delle cooperative teatrali; non a caso la sua uscita imminente venne annunciata proprio a Parma in occasione del Convegno, come si legge nell'editoriale del primo numero, intitolato 'Teatro popolare?' (*Scena*, pp. 3-4).

³⁷ Libretto di sala della XXI rassegna, AsFTDPr, b. 32.

una verifica più approfondita sul ruolo che assume lo specifico teatrale in questa nuova dimensione. [...] Siamo certi vorrà portare, con il suo intervento, un contributo alla riuscita del convegno.³⁸

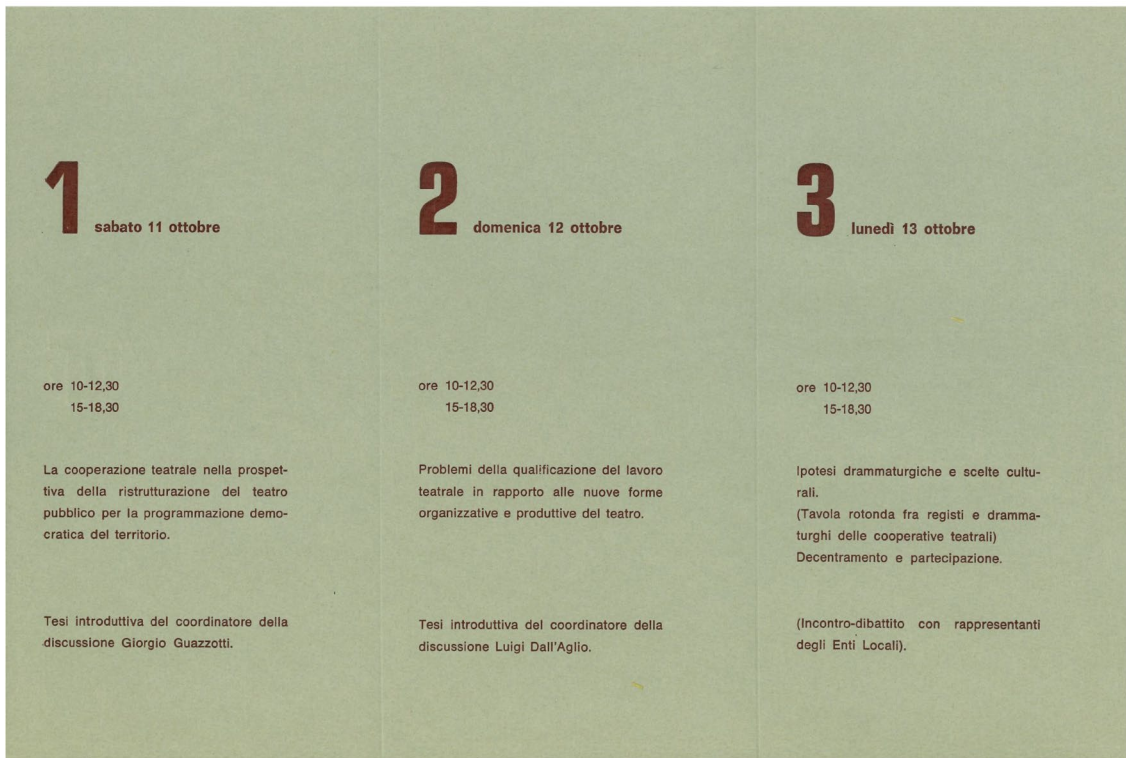


Fig. 7: Pieghevole del convegno *La cooperazione teatrale. Teatro pubblico, territorio, qualificazione, drammaturgia* (Parma, 11-13 ottobre 1975), facciate interne, Archivio storico della Fondazione Teatro Due.

Nella giornata centrale del convegno l'onore e l'onere della relazione introduttiva andò a Gigi Dall'Aglio e il suo intervento a tesi suscitò «una vivacissima discussione», secondo quanto scrisse Nicola Milillo nell'ampio sunto del Convegno pubblicato pochi mesi dopo, sempre sul primo numero di *Scena*:

La seconda giornata è stata introdotta da Gigi Dall'Aglio con un'argomentazione che non ha cessato di sollevare perplessità e dibattito. Punto focale delle tesi di Dall'Aglio è che «la forma dell'organizzazione, della produzione e della distribuzione sono da intendersi come specifico teatrale», cioè che è da questo tipo di scelte e dalla pratica delle compagnie su questo terreno che dipende la necessità di «forme popolari» per il teatro, e viceversa, è solo nell'organizzazione

³⁸ Pieghevole del convegno, AsFTDpr, b. 21.

democratica di questi rapporti che si può verificare qualsiasi poetica teatrale (Milillo 1976, p. 6).

Dall'Aglio diede forma teorica a una pratica già in atto: sostenne che la formula cooperativistica e l'orientamento di ricerca teso all'esplorazione e riappropriazione del popolare si implicavano vicendevolmente, che dall'una discendeva la necessità dell'altro. Fadini obiettò ricordando come una tesi analoga fosse fallita per gli Stabili, negli anni Cinquanta e Sessanta, e si scatenò una discussione sul modo di intendere la linea del popolare. In realtà l'approccio di Dall'Aglio rispecchiava pienamente le istanze etiche e politiche dell'arcipelago delle cooperative, orientate alla democratizzazione del teatro. L'ha ricordato, in anni recenti, anche Mimma Gallina³⁹, in una testimonianza che andrebbe letta per intero e di cui mi limito a riportare un passaggio:

Nello stesso programma di sala [ndr., del Gruppo della Rocca] c'è un'ulteriore indicazione programmatica dal titolo *Per un nuovo Teatro Popolare*. Non solo il Gruppo della Rocca, ma molte, se non la maggior parte delle cooperative in quegli anni [ndr., primi anni Settanta] persegue proprio questo obiettivo. È anche una presa di distanza dai colleghi e dai gruppi che, in un percorso quasi parallelo a quello che stiamo raccontando, perseguono sperimentazioni, a volte estremamente interessanti, a volte un po' estenuate, e per cui il pubblico, non solo in termini quantitativi, era una variabile del tutto secondaria. Il tema del Nuovo Teatro Popolare è una questione estetica, di interpretazione, di scelte drammaturgiche, di identità stilistica, ma organizzativa e politica allo stesso tempo (Gallina 2024, pp. 216-217).

Quei colleghi e quei gruppi da cui le cooperative si sentivano distanti sono però coloro che, negli anni successivi, hanno ricevuto attenzione dagli studi di settore, mentre il teatro delle cooperative risulta incredibilmente assente da tutte le pubblicazioni sul Nuovo Teatro e la sua memoria è lacunosa⁴⁰. Forse un vizio d'origine

³⁹ Negli anni Settanta la studiosa milanese era attiva nel Gruppo della Rocca, storica cooperativa milanese.

⁴⁰ In Italia il termine di Nuovo Teatro è stato utilizzato in maniera via via più inclusiva, estendendolo all'ampio spettro dei teatri di ricerca, eppure nessuna delle ricche ricognizioni uscite nel nuovo millennio (Margiotta 2013, Valentini 2015, Valentino 2015) ha preso in carico l'arcipelago delle cooperative e le sue politiche. Anche le preziose *Cento storie sul filo della memoria. Il «Nuovo Teatro» in Italia negli anni '70* trascurano le testimonianze dal mondo delle cooperative teatrali (eds. Bargiacchi & Sacchetti, 2017). Il discorso vale pure per le ricerche e le pubblicazioni di *Incommon – Performing arts in Italy 1959 to 1979*: ad esempio i notevoli medaglioni che raccontano teatranti e performer «inappropriabili» restituendoli a relazioni amicali e intellettuali extra-teatrali (Sacchi 2023) non lambiscono l'arcipelago delle cooperative. Così questo mondo indispensabile per comprendere la mutazione antropologica del fare teatro nel secondo Novecento – certamente "appropriabile" (ma non

fu nella disattenzione della critica: a distanza di anni Gigi Dall'Aglio giustamente osserverà come negli anni Settanta i critici teatrali fossero tutti concentrati sulla scena romana, sulle neo e post-avanguardie⁴¹.

Eppure sono questi nuovi circuiti, questi festival, queste compagnie a riscrivere la geopolitica del teatro italiano negli anni Settanta: ecco perché è davvero importante insistere e ricostruirne la storia in dettaglio.

Le compagnie e gli spettacoli in programma per l'ultima rassegna del FITU valgono a controprova della politica culturale portata avanti con coerenza dal Festival negli anni Settanta. Alla serata inaugurale con il nuovo e atteso spettacolo di La Cuadra, *Los Palos*, seguirono nove spettacoli stranieri e sette italiani, gli uni e gli altri prevalentemente a regia collettiva come si usava quegli anni, e molti orientati ai registri del popolare e dell'etno-impegno⁴². Il FITU cementò le alleanze regionali invitando per la seconda volta alla rassegna la Cooperativa Teatro Stabile Burattini e Marionette (T.S.B.M.) di Otello Sarzi⁴³, che nel 1969 si era trasferita nella vicina Reggio Emilia per collaborare con Gianni Rodari e con Loris Malaguzzi, contribuendo ad una delle più avanzate esperienze pedagogiche del nostro paese nelle scuole d'infanzia. Il festival si concluse poi con un seguitissimo e memorabile concerto che portava sul palco il folk napoletano di Toni Esposito insieme al sound elettronico di Alvin Curran. Non era però presente, in quest'ultima rassegna del FITU, nessuna compagnia universitaria. D'altronde erano poche anche quelle che avevano partecipato alle due edizioni precedenti e oltretutto, stando alle valutazioni di Antonio Mascolo sulla *Gazzetta*, non erano state loro a proporre gli spettacoli migliori (Mascolo 1973b). Ma come dimenticare che molte compagnie erano passate ormai dai teatri universitari ai teatri di base e alle cooperative teatrali? Se l'ultima rassegna non ospitava compagnie universitarie, figuravano però il Piccolo Teatro di Fontemaggiore di Perugia e il Teatro Libero di Palermo, due cooperative che avevano entrambe alle spalle, come la Compagnia del Collettivo, radicati percorsi di teatro studentesco⁴⁴.

senza frizioni) dalle politiche culturali del PCI – rimane ancora poco indagato, se si escludono alcune monografie e il recente volume a cura di Stefania Bruno e Loredana Stendardo, 2024.

⁴¹ *Intervista a Dall'Aglio Gigi*, di *Becchetti Margherita*, cit. Minutaggio: 00:40:25 – 00:43:15.

⁴² Si vedano ad esempio, per restare ai gruppi italiani, il *Breviario dei saltimbanchi* proposto dal Teatro di Ventura (gruppo che alla fine del decennio si trasferirà a Santarcangelo per condurre l'attività permanente dell'Istituto di Cultura Teatrale) e *Susu l'acqua, suttu lu ventu, sotto lu nuce du piripimientu*, di un gruppo romano di teatro di base battezzatosi con il nome del romanzo di Conrad, *La linea d'ombra*: cfr. il libretto di sala della XXI rassegna, AsFTDPr, b. 32.

⁴³ La prima volta di Otello Sarzi al FITU era stata nel 1969, nel corso della XVII rassegna, con l'allora Teatro Sperimentale dei Burattini. Per approfondire cfr. almeno il sito della Fondazione famiglia Sarzi, <https://www.fondazionefamigliasarzi.it/wordpress/pagina-di-esempio/> (01/02/2026).

⁴⁴ Sulla compagnia di Perugia cfr. *Intervista a Giacché Piergiorgio, di Zaccheo Tommaso*, Parigi, il 02/10/2024, Progetto "Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma", Collezione Ormete (ORMT-13c), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-giacche-piergiorgio/>, (9/02/2026). Sulla compagnia palermitana cfr. invece *Intervista a Mazzone Beno, di Inglese Alice*, Palermo, il 02/04/2025, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015).

La cooperazione teatrale fu dunque a tutti gli effetti un convegno **delle** cooperative. Durante il convegno Antonio Attisani annunciò l'imminente nascita di *Scena* (1976-1982) la «rivista bimestrale di teatro popolare» che sarebbe stata, negli anni a venire, la voce di questo arcipelago. Al termine del convegno venne approvata all'unanimità una mozione, pubblicata anch'essa sul primo numero di *Scena* (pp. 7-8) che rafforzava la tesi di Dall'Aglio, auspicando forme di aggregazione delle cooperative e l'avvio di un processo di «ridefinizione qualificante della scelta del terreno operativo e dei rapporti che la cooperazione stabilisce con l'Ente Locale, con gli organismi di gestione e con l'associazionismo democratico».

Fabrizio Solieri, che ha consultato in dettaglio la documentazione amministrativa dell'ultimo FITU conservata presso gli archivi universitari, scrive che nel 1975 si discusse «l'ipotesi della creazione di un nuovo Ente festival del teatro universitario» che avrebbe dovuto facilitare il passaggio «da una gestione volontaristica ad una gestione in prima persona degli Enti Pubblici della città» (Solieri 2023, p. 178). Parrebbe trattarsi di una progettualità che intendeva applicare anche al Festival di Parma la formula peculiare ideata a Santarcangelo, l'unico festival italiano ad essere gestito direttamente dagli Enti Pubblici.

Di questa ipotesi non si fece però nulla e la XXI rassegna chiuse un ciclo. La Compagnia del Collettivo abbandonò il doppio appellativo rinunciando all'indicazione 'CUT' e continuò a impegnarsi con vigore nelle politiche del decentramento a Parma e in provincia; di lì a poco si insediò stabilmente al Teatro Due di Viale Blasetti e presto inaugurò la formula del Teatro Stabile Privato⁴⁵. L'epoca della ricerca del popolare andava tramontando, ma rimase sottotraccia, trasformandosi in predilezione per un teatro di impegno civile. I due corpi del teatro amatoriale e del teatro professionista erano di nuovo separati; gli anni Ottanta d'altronde, lo si sa, furono quelli di un ritorno all'ordine, da molti punti di vista.

Ma torniamo agli anni Settanta e alla conclusione del FITU: benché all'altezza del 1975 nuovi festival internazionali di teatro universitario fossero appena sorti a Sud,

Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PAg), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net>, (01/02/2026) e Mazzone 2020.

⁴⁵ Fu il Teatro Due, nel 1983, a battezzare Teatro Festival Parma – Meeting Europeo dell'Attore, che si svolse fino al 1998 riprendendo idealmente la tradizione dello storico Festival Universitario di Parma: nel segno scaramantico della continuità Rusconi ancora una volta ne accettò la presidenza e il ricchissimo network del FITU tornò ad essere nuovamente prezioso. Anche la storia di questo secondo festival parmense varrebbe la pena di essere raccontata, a partire dalla ricca e inesplorata documentazione archivistica raccolta in faldoni che si trovano fianco a fianco del fondo FITU presso l'Archivio storico della Fondazione Teatro Due. L'ente ha finora investito solo parzialmente sulla catalogazione del proprio archivio storico: nel ringraziare Paola Donati e lo staff del Teatro Due per aver garantito, nonostante la mancanza di un archivista, l'accessibilità a molte laureande e al nostro team di ricerca PRIN in questi ultimi anni, è mio auspicio sincero, da storica del teatro, che in un futuro prossimo si inizi una progettualità *ad hoc* per la valorizzazione.

all'Aquila e a Palermo⁴⁶, il FITU a Parma esaurì la sua funzione e la XXI rassegna con il convegno sulle cooperative fu un po' come il suo canto del cigno. D'altronde, la fecondazione reciproca fra avanguardie teatrali, teatri di base, teatri universitari e cooperative teatrali era avvenuta e il festival parmense – insieme a Nancy e al comune network dei grandi festival internazionali del teatro universitario – era riuscito in una grande impresa: riattivare quella fluidità fra amatorialità e professionismo che è sempre tratto rigeneratore di teatralità nella Storia, e catalizzare uno spettro a largo raggio della performatività popolare e politica che vibrava in quegli anni in sintonia con gli orizzonti di un'Europa democratica e con le istanze emancipatorie della decolonizzazione nel Sud globale, regalandoci una stagione dimenticata e indimenticabile.

L'autrice

Roberta Gandolfi è docente di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Parma. Le sue ricerche e i suoi saggi riguardano la storia del teatro contemporaneo italiano e europeo, in particolare il teatro di regia, il teatro politico e i teatri femministi. Fra i suoi libri, *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione delle donne e cultura della scena* (Bulzoni 2003) e *Un'istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, performance, memoria al Teatro Due di Parma* (Mimesis 2016). Negli ultimi anni ha esplorato e documentato gli universi dei teatri studenteschi, dalla co-curatela con Livia Cavaglieri per *I teatri universitari nei territori del sociale. Storie, azioni, progetti* (Bulzoni 2022) a quella con Stefania Babboni per *Desdemona in città. Quando un Teatro Universitario scende in strada nel nome di Lei* (Titivillus 2025). Gandolfi fa parte del comitato scientifico di ORMETE (Oralità Memoria Teatro) ed è PA del PRIN 2022, *Theatre Festivals between Local and Global. Rethinking Theatre and Performance in Italy from the 1950s to the 1970s*.

robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Bargiacchi, EG & Sacchetti, R 2017 (eds.) *Cento storie sul filo della memoria. Il «Nuovo Teatro» in Italia negli anni '70*, Titivillus, Pisa.

Becchetti, M 2003, *Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei Movimenti, 1968-1976*, Odradek.

Bertozzi, M & Sacco, D 2024, *Immaginari incarnati. Appropriazioni culturali, cinema, arti dal vivo*, Quodlibet studio, Macerata.

⁴⁶ Il Festival Internazionale del Teatro Universitario sorto all'Aquila per merito del Tadua, il Teatro accademico dell'Università dell'Aquila (1972-1990) è stato oggetto di una relazione di Dorian Legge al convegno internazionale organizzato dal nostro team di ricerca, *The prism of festivals in theatre and performance studies: open historiographic issues* (Università di Tor Vergata, Roma, 9 - 10 ottobre 2025). Sul Festival IncontroAzione a Palermo, condotto in sinergia con l'Opera Universitaria (1970-1997) cfr. invece Mazzone 2020.

- Bogdan, L & Wauters, P 2018, *Comme neige au Soleil, Le festival mondial du Théâtre. Nancy 1963-1983*, L'Entretemps, Paris.
- Bokoum, S 1974, *Chaîne*, Denoël, Paris.
- Bruno, S & Stendardo L (eds) 2024, *Donne e impresa teatrale*, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Cavaglieri, L 2021, *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*, Dino Audino, Roma.
- Clemente, P, Meloni ML & Squillaciotti, M (eds.) 1974, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Ed. di cultura popolare, Firenze.
- Clemente, P & Mugnaini, F 2001, *Oltre il folklore: tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Dall'Aglio, G 2021, *Il teatro dall'interno della sua pupilla*, Nuova editrice Berti, Parma.
- Demcsák, K 2008, 'A Pál István vezette Szegedi Egyetemi színpad', in *Alternatív színháztörténetek; Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, ed. I Zoltan, Budapest, 2008, pp. 242-264.
- Ferraresi, R 2021, *Santarcangelo 50 Festival*, Corraini, Mantova.
- Gallina, M 2024, 'Passato e futuro nella cooperazione teatrale: memorie del Gruppo della Rocca' in *Donne e impresa teatrale*, eds S Bruno & L Stendardo, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Gandolfi, R 1916, 'Oralità e teatro nella stagione dei movimenti' in *Fonti orali e teatro*, eds L Cavaglieri & O Donatella, Alma DL, Bologna.
- Gandolfi, R (ed.) 2021, 'Per Gigi Dall'Aglio (1943-2020)', *Culture Teatrali*, n.30, pp.159-194.
- Giammusso, M 1973, 'Folklore vero e falso sulle tavole del FITU', *Umanità*, 14/05/1973.
- Grande Lara, F 1979, *Memoria del flamenco*, Espasa-Calpe.
- Kiyinki Muddu, I 2020, 'Robert Serumaga: the Pantheon of Uganda's Theatre in the '70s', *The African Theatre Magazine*, consultata in URL <https://www.theafricantheatremagazine.com/robert-serumaga-the-pantheon-of-ugandas-theatre-in-the-70s/> (10/01/2026).
- Koly, S. 1971, 'À la recherche d'un véritable théâtre africain', *Africasia* n.31, pp. 4-17.
- 'Leggere fra le cifre' 1976, *Scena*, a. I, n. 1, pp. 8-10.
- Imre, Z 2023, 'Entertainment, Propaganda, and/or Resistance in Staging Musicals in Hungary after World War II' in *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, R. Gordon & O. Lubin (eds), Oxford University Press, Oxford, pp. 825-862.
- Intervista a Ambrosini Flavio, di Becchetti Margherita*, Parma, il 02/09/1999, 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/> (24/01/2026).
- Intervista a Bogdan Lew, di Zaccheo Tommaso*, Vincennes, il 09/11/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13I), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-bogdan-lew/>, (10/01/2026)
- Intervista a Dall'Aglio Gigi, di Becchetti Margherita*, Parma, il 01/09/1999, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PR-Ac) consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-dallaglio-gigi/>, (12/01/2026).

Intervista a Drillon Lilyane, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso, Nancy, il 07/04/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13r), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-drillon-lyliane/>, (10/01/2026).

Intervista a Ghiretti Mario, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso, Parma, il 25/09/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13h), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-ghiretti-mario/>, (18/01/2026).

Intervista a Giacchè Piergiorgio, di Zaccheo Tommaso, Parigi, il 02/10/2024, Progetto "Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma", Collezione Ormete (ORMT-13c), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-giacche-piergiorgio/>, (09/02/2026).

Intervista a Mascolo Antonio, di Chernetich Gaia Clotilde, Parma, il 16/07/2018, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRE) – consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-mascolo-antonio/>, (28/01/2026).

Intervista a Mazzone Beno, di Inglese Alice, Palermo, il 02/04/2025, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PAg), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/>, (01/02/2026).

Intervista a Perrelli Franco, di Zaccheo Tommaso, Bari, il 03/01/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13n), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-perrelli-franco/>, (24/01/2026).

Intervista a Van Bercheycke Danielle, di Zaccheo Tommaso, Parigi, il 03/12/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13i), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-van-bercheyke-danielle/>, (10/01/2026).

Intervista a Vannetti Ornella, di Gandolfi Roberta, Milano, il 17/09/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13t), consultata in URL: <https://www.patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-vannetti-ornella/> (05/02/2026).

Margiotta, S 2013, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Titivillus, Pisa.

Mascolo, A 1973a, 'Delude il CUT Parma con mediocri lavori', *La Gazzetta di Parma*, sabato 14 aprile.

Mascolo, A 1973b, 'Popolare ma non troppo il festival universitario', *La Gazzetta di Parma*, martedì 17 aprile.

Mazzone, B 2020, *Beno Mazzone: ovvero per un teatro libero*, Theatrum Mundi, Palermo.

Milillo, N 1976, 'Sviluppo della cooperazione?' *Scena*, a. I, n. 1, pp. 5-7.

Pedrosa, A 2024, *Biennale Art 2024: Foreigners Everywhere*, catalogo, vol.1, Silvana editoriale, Milano.

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

Said, E 1978, *Orientalism*, Vintage Press, New York.

Scena, rivista bimestrale del teatro popolare, n.1, gennaio-febbraio 1976.

Serlenga, A 2024 (ed), 'Performance e decolonialità. Ri-mediazioni, riparazioni e pratiche performative del Mediterraneo Nero', in id. (ed), *Performance + decolonialità*, Sossella, Bologna, pp. 7-19.

Solieri, F 2023, 'Il Festival internazionale del Teatro universitario di Parma dalla goliardia all'impegno politico (1953-1975)', *Annali di Storia delle università italiane*, n. 1, pp.158-179.

'Teatro popolare?' 1976, *Scena*, a.l, n.1, editoriale, pp. 3-4.

Treiber, N 2019, 'L'ensemble Kaloum Tam-Tam. Petite histoire d'une troupe de théâtre africain à Paris', *Hommes & Migrations, Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n.1325, pp. 57-64, consultato in URL: <https://www.histoire-immigration.fr/hommes-migrations/article/l-ensemble-kaloum-tam-tam>. (16/01/2026).

Treiber, N 2022, 'Dans le sillage du Kaloum Tam Tam. Circulations théâtrales africaines à Paris (1966-1972)', *Hommes & Migrations, Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, n.1325, consultato in URL: <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/14195>, (16/01/2026).

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

Valentino, M 2015, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1976-1985*, Titivillus, Pisa.