

Donatella Orecchia

Il festival come dispositivo culturale e laboratorio storiografico



Abstract

Il dossier si colloca all'interno del progetto PRIN 2022 *Il Teatro dei festival tra locale e globale* e assume il festival non come semplice contenitore di eventi, ma come forma storica e dispositivo culturale. Attraverso i casi del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma e del Festival dei Due Mondi di Spoleto, i contributi interrogano il festival come spazio di negoziazione tra pratiche artistiche, assetti istituzionali, immaginari politici e trasformazioni sociali nel secondo Novecento italiano. L'analisi attraversa le fasi della genesi, della durata e della trasformazione, mettendo in relazione dimensione locale e reti transnazionali. Il lavoro si fonda su una metodologia plurale, che integra fonti archivistiche, stampa e fonti orali, assumendo la memoria non come deposito stabile, ma come processo di sedimentazione e rielaborazione. In questa prospettiva, il festival emerge come laboratorio storiografico privilegiato per osservare le dinamiche di persistenza, conflitto e trasmissione delle culture teatrali e performative.

This dossier is part of the PRIN 2022 project *Theatre Festivals between the Local and the Global* and approaches the festival not merely as a container of events, but as a historical form and a cultural device. Focusing on the Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma and the Festival dei Due Mondi di Spoleto, the contributions examine the festival as a space of negotiation between artistic practices, institutional frameworks, political imaginaries, and social transformations in postwar Italy. The analysis follows the phases of genesis, duration, and transformation, placing local dynamics in dialogue with transnational networks. Methodologically, the dossier is grounded in an integrated use of archival sources, press materials, and oral history, understanding memory not as a stable repository but as a process of sedimentation and re-elaboration. From this perspective, the festival emerges as a privileged historiographical laboratory for observing dynamics of persistence, conflict, and transmission within theatrical and performative cultures.



Il progetto. L'oggetto

Il progetto *Il Teatro dei festival tra locale e globale*, finanziato nell'ambito del PRIN 2022, ha preso l'avvio nel novembre del 2021. Sviluppato attraverso un lungo percorso di ricerca collettiva, che ha coinvolto le due unità di Roma Tor Vergata e di Parma, il lavoro si è articolato in diverse fasi: di ricognizione archivistica, di indagine

sul campo, di raccolta di fonti orali, di rielaborazione storica e critica, di confronto con la comunità scientifica nazionale e internazionale¹. Le domande iniziali si sono progressivamente affinate e il metodo di ricerca, per molti aspetti, è maturato. Nel lavoro, la metodologia posta a premessa del progetto ha trovato una verifica continua, che ha insieme consolidato alcune ipotesi e aperto a scarti, percorsi laterali e necessarie rimodulazioni.

Il dossier che presentiamo si colloca all'interno di questa fase avanzata del progetto e ne restituisce uno degli esiti, senza tuttavia proporsi come una sintesi complessiva del lavoro svolto. L'obiettivo è piuttosto quello di mettere a fuoco alcune questioni centrali emerse nel corso della ricerca: il festival come forma storica e dispositivo culturale, il rapporto tra dimensione locale e reti transnazionali, le modalità attraverso cui le pratiche artistiche si intrecciano con assetti istituzionali, politiche culturali e processi di costruzione della memoria, nonché alcune implicazioni di ordine metodologico.

In questa prospettiva, il termine *dispositivo* è assunto per indicare una configurazione operativa di pratiche, discorsi, istituzioni e regimi di visibilità che agiscono in modo relazionale e storicamente situato, in rapporto a specifiche urgenze culturali e istituzionali (per esempio, all'urgenza di creare spazi di visibilità e mediazione tra produzione artistica, istituzioni e pubblico, oppure a quella di connettere scala locale e reti transnazionali, costruendo infrastrutture relazionali e simboliche di scambio)². Pensare il festival come dispositivo significa dunque spostare l'attenzione dall'oggetto in sé alle funzioni che esso esercita: nella produzione di relazioni, nei processi di legittimazione, nell'organizzazione delle temporalità e nelle forme attraverso cui tali dinamiche lasciano tracce e memoria³.

Innanzitutto, però, una domanda semplice e necessaria: perché il lavoro di indagine e di riflessione storiografica sui festival teatrali in Italia appare ancora, per molti aspetti, in una fase iniziale⁴? Una possibile risposta potrebbe risiedere nella

¹ Il progetto *Il Teatro dei festival tra locale e globale* è stato finanziato con i fondi PRIN 2022. Principal investigator e responsabile dell'unità di ricerca di Roma Tor Vergata: Donatella Orecchia.

Responsabile dell'unità di ricerca dell'Università di Parma: Roberta Gandolfi. Hanno collaborato alla ricerca come membri costitutivi delle due unità: Francesca Bortoletti, Giulia Govi Cavani, Roberta Ferraresi, Tancredi Gusman Eleonora Luciani, Armando Petrini, Rodolfo Sacchettini e Tommaso Zaccheo. Cfr. <https://www-2023.centromap.uniroma2.it/theatre-festivals-between-local-and-global/>.

² Sul concetto di *dispositivo* in Foucault si veda in particolare l'intervista 'Le jeu de Michel Foucault' (1977), dove il *dispositif* è definito come rete di elementi eterogenei (discorsivi e non discorsivi) e come formazione storica a funzione strategica, costituita in risposta a un'urgenza.

³ Sulla fortuna e sulle rielaborazioni del concetto di *dispositivo* si veda Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* (Agamben 2006). Il riferimento è qui limitato alla consapevolezza del dibattito teorico, mentre l'uso del termine resta ancorato a un'analisi storicamente situata dei contesti festivalieri.

⁴ Non esistono in Italia studi complessivi che affrontino la storia dei festival teatrali: ad eccezione di una rapida ricostruzione (Tessari 2001), la letteratura di settore è composta da "auto-narrazioni" di taglio cronachistico, promosse dalle istituzioni stesse (cfr., ad es., per i festival qui oggetto di ricerca, eds Bianchi & Manni 2018-2021). A ciò si aggiunge qualche prezioso ma raro e circostanziato affondo, compreso in percorsi di ricerca storico-teatrali sulla storia di determinati gruppi (Becchetti

persistenza di modelli storiografici che continuano a privilegiare la successione delle grandi individualità artistiche o a riconoscere l'oggetto della storia del teatro quasi esclusivamente nello spettacolo, inteso come unità estetica autonoma. Eppure, come è stato ampiamente osservato, concepire la storia del teatro come una collezione di eventi e lo spettacolo come unità di base, assimilabile all'opera letteraria o figurativa in una visione di astratta materialità (Guarino 2005, pp. 8-9), non può che impoverire la comprensione delle culture teatrali e performative. Il lavoro qui presentato si colloca consapevolmente altrove. Spostare il fuoco dall'opera ai contesti, dall'ontologia dell'evento, dal suo carattere effimero ai saperi che lo attraversano e alle forme della loro sedimentazione, significa assumere il teatro come pratica sociale e culturale situata.

In questa prospettiva, i festival possono essere intesi come contesti privilegiati di osservazione, nei quali interrogare le modalità attraverso cui teatro e performance producono relazioni, costruiscono comunità temporanee, articolano conflitti e lasciano tracce operative nel tempo. Il festival può così essere pensato non tanto come un oggetto circoscritto di studio, quanto come un laboratorio storiografico: uno spazio di ricerca che sollecita a ripensare la storia non come sequenza lineare di eventi o di opere, ma come processo instabile e relazionale, attraversato da pratiche, saperi, corpi e memorie. Un laboratorio capace di mettere costantemente alla prova le categorie storiografiche ordinarie.

Questa funzione laboratoriale deriva dalle caratteristiche specifiche del festival come forma storica. Fenomeno intensivo, concentrato in un tempo e in uno spazio circoscritti, il festival produce un'elevata densità di relazioni, eventi, narrazioni e incontri, rendendo particolarmente visibili processi che, in altri contesti, restano meno osservabili. Per questa ragione, nel lavoro sul campo e nell'incrocio delle fonti, i festival analizzati nel progetto si sono imposti come contesti capaci di far emergere funzioni e dinamiche che eccedono il piano strettamente estetico.

Essi si sono rivelati, non da ultimo, particolarmente fertili per interrogare le persistenze, le eredità e le permanenze: che cosa, a distanza di anni, è rimasto nella memoria di chi fu allora, a diverso titolo e con funzioni differenti, protagonista di quelle esperienze? È a partire da questa domanda che il confronto con i Performance Studies si rivela decisivo. Negli ultimi due decenni, infatti, essi hanno profondamente rinnovato il modo di pensare la persistenza delle pratiche performative, spostando l'attenzione

2003, Schino 1996); nonché una declinazione del tema negli studi sul teatro moderno (Cruciani 1972) e una trasversale attenzione in prospettiva politico-organizzativa (Gallina 2014, Guerzoni 2008). Vanno poi evidenziate alcune pre-condizioni emerse di recente che favoriscono lo sviluppo del nuovo campo dei festival teatrali: alcune prime analisi storico-critiche del fenomeno (Taddeo 2020, Ferraresi 2021); un dibattito attivo nel sistema teatrale contemporaneo (eds Donatini & Guccini 2019); alcuni affondi all'interno del lavoro miscelaneo a cura di Monica Cristini e Arianna Frattali (eds. Cristini & Frattali 2026).

dalla perdita alla trasmissione incarnata, dalla traccia al corpo, dall'archivio come deposito all'archivio come processo. Le riflessioni sul repertorio, sul re-enactment, sulla memoria corporea e sugli archivi d'artista come luoghi di eredità condivisa costituiscono oggi un riferimento imprescindibile per interrogare i modi in cui teatro e performance continuano a operare nel tempo (cfr. per es. Taylor 2003, Schneider 2011, Roms 2013).

Il campo della ricerca

La scelta di concentrare il lavoro del PRIN su tre festival italiani (il Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma, il Festival dei Due Mondi di Spoleto e il Festival internazionale di strada di Santarcangelo di Romagna) risponde a criteri condivisi all'interno del gruppo di ricerca fin dal principio: nascono nell'Italia del secondo Novecento, raggiungono in tempi relativamente brevi una rilevanza nazionale e internazionale e si collocano in contesti urbani decentrati rispetto alle grandi capitali culturali. In forme diverse, assumono fin dall'origine una forte vocazione internazionale, intercettano i fermenti di rinnovamento della scena teatrale tra anni Cinquanta e Settanta e costruiscono un rapporto strutturale con le comunità locali, confrontandosi con le trasformazioni politiche, sociali e culturali del periodo⁵.

FITU e Due Mondi (i due festival su cui si concentra questo dossier) non sono per noi semplici "casi" da aggiungere a una storia dei festival già nota, ma due modalità distinte e insieme comparabili di un medesimo processo, in cui il festival si configura come terreno di negoziazione fra pratiche artistiche, immaginari politici e trasformazioni sociali, e come spazio in cui tali tensioni non vengono solo rappresentate, ma temporaneamente messe in opera.

I cinque contributi del dossier attraversano un arco cronologico che va dalla fase di fondazione, negli anni Cinquanta, fino alle soglie della trasformazione e del superamento del formato festivaliero negli anni Settanta. In questa traiettoria, FITU e Due Mondi rielaborano in forme differenti le urgenze di uno stesso processo storico: da un lato un festival universitario che si costruisce progressivamente come piattaforma reticolare, generazionale e transnazionale; dall'altro una manifestazione che fonda la propria forza su una potente operazione di diplomazia culturale e sulla costruzione di un mito culturale che regge nonostante il passare degli anni e le trasformazioni profonde che attraversano la società italiana.

I contributi si muovono attraverso una scala mobile di analisi, che alterna costantemente piani macro – politiche culturali, geopolitiche, economie, istituzioni – e piani micro – singole edizioni, serate, spazi urbani, incidenti, corpi, percezioni,

⁵ Sui festival oggetto di ricerca del PRIN, il gruppo di lavoro ha già pubblicato alcuni contributi: Gandolfi 2024; Zaccheo 2025; Orecchia, Luciani & Ferraresi 2026; Govi Cavani 2026.

memorie. L'analisi si sviluppa lungo un doppio asse intrecciato: quello della rete – fatta di attori, istituzioni, logistica, circuiti, risorse economiche, autorizzazioni e infrastrutture – e quello del racconto, che comprende cataloghi, discorsi pubblici, stampa, mitologie fondative, memorie e regimi d'attesa. In questa prospettiva, gli elementi materiali e le narrazioni non sono livelli separati, ma facce diverse dello stesso processo: ciò che il festival fa, ciò che il festival dice di essere, ciò che si ricorda a distanza di anni concorrono insieme a produrre la storia.

Nel caso del FITU la programmazione, la continuità nel tempo e il legame con l'università contribuiscono a trasformare un festival amatoriale e studentesco in uno spazio di riconoscimento, capace di accreditare pratiche, gruppi e generazioni, di produrre passaggi di status e di rendere visibili nuove gerarchie all'interno del campo teatrale. Nel caso del Festival dei Due Mondi tale funzione si costruisce attraverso un lavoro sistematico di autorappresentazione, che attribuisce calore, consolida reputazioni e produce un capitale simbolico riconosciuto ben oltre il contesto locale. In entrambi i casi, il festival agisce come infrastruttura relazionale, organizzando scambi, ospitalità e mobilità, ma anche come luogo in cui si negoziano prestigio, autorevolezza e legittimità culturale attraverso pratiche concrete di selezione, visibilità e racconto. I festival funzionano inoltre come laboratori di politiche culturali: spazi in cui si sperimentano modelli di finanziamento, pratiche di governance e forme di mediazione tra soggetti pubblici e privati. Infine, essi si configurano come macchine di elaborazione di immaginari, capaci di attivare narrazioni, mitologie e rappresentazioni attraverso cui le città si riprogettano temporaneamente come luoghi dell'evento, ridefinendo la percezione dei propri spazi e del proprio ruolo nel contesto nazionale e internazionale.

Il dossier è articolato in tre sezioni cronologiche – anni Cinquanta, anni Sessanta e anni Settanta – la cui scansione non risponde a una periodizzazione rigida, ma individua tre momenti distinti di uno stesso processo storico: la fase della genesi, la prova della durata e il tempo della trasformazione. Ciascuna sezione è introdotta da una premessa che assume un ruolo diverso, in relazione alle specificità del periodo considerato e agli interrogativi che esso solleva. Le differenze di registro, di taglio e di impostazione rispondono dunque a una scelta consapevole degli autori e riflettono la pluralità di approcci attraverso cui il progetto ha interrogato il festival come campo di indagine, facendo di tale eterogeneità un elemento costitutivo del disegno complessivo.

Nella fase della genesi, analizzata nei primi saggi del dossier di Tommaso Zaccheo e Rodolfo Sacchettini, l'elemento "internazionale" emerge non come etichetta astratta ma come pratica concreta. Nel caso del FITU (1953-1958) prende forma attraverso contatti, inviti, calendari, vincoli economici, mediazioni istituzionali, autorizzazioni e visti; nel caso del Due Mondi (1958-1960) si costruisce anche – e in

modo decisivo – attraverso cataloghi, strategie comunicative, mecenatismo e un lavoro sistematico sull'immaginario urbano e storico di Spoleto. In entrambi i casi, la Guerra fredda si rivela un orizzonte strutturale: un contesto entro cui i festival operano, negoziando reti geopolitiche, finanziarie e simboliche che ne condizionano le possibilità e, al tempo stesso, ne sollecitano reazioni e torsioni.

Una parte centrale del dossier guarda alla seconda metà degli anni Sessanta come a una soglia di ridefinizione. Per il FITU, Giulia Govi Cavani sottolinea con chiarezza come il biennio 1965-1966 rappresenti un passaggio decisivo: la crisi organizzativa si traduce in un cambio di passo che investe la *governance* studentesca, intensifica i circuiti internazionali e porta il festival a posizionarsi con maggiore consapevolezza dentro il dibattito sul Nuovo Teatro. Per il Festival dei Due Mondi, Eleonora Luciani si concentra sul rapporto tra ciò che accade e il modo in cui viene narrato e ricordato. Le frizioni che attraversano il festival, anche quando non producono una trasformazione strutturale del progetto istituzionale, incidono sul tessuto cittadino e sulle memorie, lasciando tracce non sempre allineate al racconto ufficiale. Nel loro insieme, i saggi mostrano come la liminalità festivaliera generi un regime temporale specifico, capace di entrare in risonanza con la conflittualità politica e sociale anche senza coincidere pienamente con essa.

Nell'ultima parte del dossier, Roberta Gandolfi si concentra sugli anni Settanta e sull'onda lunga del post-Sessantotto, osservata in particolare attraverso le ultime stagioni del FITU (1973-1975). In questo passaggio abbiamo letto il festival come epicentro di una nuova sensibilità etico-estetica e di una rinnovata politica culturale, segnata dalla ricerca del "popolare", dal dialogo fra teatro universitario, amatoriale e professionale e dall'intreccio con le reti delle cooperative, dell'ARCI e delle politiche culturali della sinistra. Negli anni Settanta, in eco con quanto avviene al festival di Nancy, anche al FITU la ricerca del popolare si intreccia con il mondialismo e con l'agency del teatro post-coloniale e matura come una scelta politica. Il caso parmense ci ha permesso di rendere visibile una linea spesso rimasta in ombra nella storiografia del Nuovo Teatro: il ruolo dei festival come snodi di circuitazione, come luoghi di professionalizzazione e come dispositivi di mediazione fra pratiche locali, reti europee e contesti extraeuropei.

Metodi

Studiare i festival ha imposto fin dall'inizio la rinuncia all'idea di una fonte "centrale" o autosufficiente, richiedendo un lavoro per costellazioni e stratificazioni, pur all'interno di un disegno metodologico esplicito e coerente. La natura intensiva e concentrata dei festival, la dispersione strutturale delle tracce, la frammentarietà e l'eterogeneità dei materiali prodotti rendono infatti impraticabile ogni approccio fondato

su una gerarchia stabile delle fonti. Da questa consapevolezza deriva la necessità di una pluralità di documenti e di strategie di accesso: archivi amministrativi e istituzionali, carteggi, delibere, programmi e libretti di sala dialogano con cataloghi, materiali promozionali, stampa quotidiana e periodica, nonché con testimonianze orali e memorie individuali. Ciascuna tipologia di documenti consente di illuminare un livello diverso del fenomeno festivaliero: la documentazione d'archivio restituisce assetti istituzionali, cornici normative e dispositivi organizzativi; la stampa e i materiali promozionali rendono visibili i regimi di visibilità, le retoriche pubbliche e le strategie di autorappresentazione; le fonti orali, infine, introducono una prospettiva situata sull'esperienza vissuta, rendendo osservabili percezioni, affetti, dissonanze, asimmetrie di potere e frizioni tra progetto istituzionale e ricezione.

Il progetto PRIN si colloca in esplicita continuità con il lavoro sviluppato dal gruppo Ormete (Oralità Memoria Teatro: www.ormete.net) che da anni interroga le potenzialità della storia orale nello studio dei fenomeni teatrali e performativi, assumendo l'ascolto non come strumento accessorio, ma come pratica conoscitiva fondata sulla relazione. Intese come fonti che possono essere messe in relazione con altre tipologie di documenti, le fonti orali sono in grado di agire su più livelli del lavoro storico.

Innanzitutto, le interviste non devono essere assunte come strumenti di compensazione delle lacune documentarie, bensì come pratiche capaci di ridefinire il campo stesso dell'indagine, rendendo leggibili dimensioni dell'esperienza festivaliera difficilmente registrabili nelle fonti scritte: ciò che è stato percepito come centrale o marginale, ciò che è stato ricordato o rimosso, ciò che ha prodotto coinvolgimento, distanza o conflitto. In questa prospettiva, la memoria non è considerata come un deposito stabile del passato, ma come uno spazio di negoziazione continua, in cui il racconto retroagisce sui fatti, li riorganizza e contribuisce attivamente alla costruzione del loro significato storico.

Inoltre, le fonti orali possono essere messe in relazione con i fondi esistenti e, senza alterarne l'ordinamento, possono contribuire a contestualizzare i documenti, a interrogarne i silenzi e ad attivare nuove connessioni interne. Infine, per il ricercatore che lavora con entrambe le tipologie di fonti, l'archivio si configura non solo luogo di conservazione, ma di ascolto, rielaborazione e apertura verso nuove possibilità di narrazione storica. In questa prospettiva, le fonti orali contribuiscono a riattivare quella che Aleida Assmann definisce "memoria-archivio" (Assmann 2008) in attesa di tornare ad essere necessaria perché sollecitata dalle urgenze del contemporaneo. La presenza, in chiusura del dossier, di una tabella di ricognizione degli archivi materiali e della descrizione dettagliata delle fonti orali nel portale [Patrimonio orale](#) intende rendere esplicito il legame strutturale tra le narrazioni storiche proposte e le condizioni

concrete – materiali, istituzionali e relazionali – che ne hanno reso possibile la costruzione. L'appendice non deve essere letta come un repertorio esaustivo, ma come una fotografia situata dello stato delle fonti al momento della ricerca, che rende visibili discontinuità, lacune, asimmetrie di accesso e diverse intenzionalità di conservazione così come scelte parziali nella scelta dei testimoni. Funziona come un vero e proprio dispositivo di trasparenza storiografica che segnala i vincoli, le soglie e le mediazioni attraverso cui il passato è stato interrogato. Esplicitare tali condizioni significa assumere fino in fondo la responsabilità critica del lavoro storico, riconoscendo che ogni ricostruzione è il risultato di una relazione situata tra ricercatore, fonti e contesti di produzione della memoria. È proprio in questa tensione che, fra le altre cose, il festival rivela pienamente il proprio valore come laboratorio storiografico, capace di mettere in crisi le gerarchie tradizionali delle fonti e di obbligare a ripensare il rapporto stesso tra storia, memoria e pratica della ricerca.

L'autrice

Professoressa Ordinaria in Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". E' coordinatrice del dottorato in Beni culturali, Formazione e Territorio e del centro interuniversitario per la Memoria delle arti performative (MAP). I suoi principali ambiti di ricerca sono la teoria e la critica teatrale contemporanea, la storia e la teoria della recitazione e dell'attore otto e novecentesco, il teatro di ricerca italiano e le fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo. Dirige il progetto Ormete con Livia Cavaglieri e dirige il portale di archiviazione di fonti orali per lo spettacolo "Patrimonio orale" e il Centro di ricerca Interateneo per la Memoria delle Arti performative. Fra le sue pubblicazioni: *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*; *La prima Duse*; *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (con L. Cavaglieri) e *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Viaggio nei primi venti anni*.

donatella.orecchia@uniroma2.it

Riferimenti bibliografici

Agamben, G 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.

Assmann, A 2008, 'Transformations between History and Memory', *Social Research*, Vol. 75, n. 1, pp. 49-72.

Becchetti, M 2003, *Il teatro del conflitto*, Roma 2003.

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

Donatini, E & Guccini, G (eds.) 2019, *La funzione culturale dei festival*, Cue Press, Imola.

Ferraresi, R 2021, *Santarcangelo 50 Festival*, Corraini, Mantova.

Foucault, M 1977, 'Le jeu de Michel Foucault', in Id., *Dits et écrits, 1954-1988*, Tome III, testo 206,

Gallimard, Paris, 1994.

Gallina, M 2014, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Franco Angeli, Milano.

Gandolfi, R 2024, *Le riviste dei teatri universitari in Italia negli anni Sessanta: la cometa di «Teatro Festival» (1966-1967)*, in *Il teatro delle riviste, 1870-2000*, Edizioni di Pagina, Bari.

Govi Cavani, G 2026, *FITU di Parma e IFSK di Zara e Zagabria: intersezioni e dialoghi tra due festival internazionali di teatro universitario*, in Cristini M, Frattali A (eds) 2026, pp. 163-181.

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

Guerzoni, G 2008, *Effetto festival*, Fondazione Eventi – Fondazione Carispe, Milano.

Manni, A. C & Bianchi, P (eds.) 2018, *Spoletto 1959*; 2019, *Spoletto 1960*; 2021, *Spoletto 1961*; 2022, *Spoletto 1962*, 2023 *Spoletto 1963*; 2024, *Spoletto 1964*.

Orecchia, D & Cavaglieri, L (eds.) 2018, *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna.

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.

Roms, H 2013, 'Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?', in *Performing Archives / Archives of Performance*, eds. G Borggreen & R Gade, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, pp. 35-52.

Schino, M 1996, *Il crocevia sul ponte d'Era*, Laterza, Roma-Bari.

Schneider, R 2011, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London and New York.

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

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

Tessari, R 2001, 'Sognando le Grandi Dionisie: il festival teatrale moderno', in eds R Alonge & G Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Einaudi, Torino, 2000-2003 (vol. III "Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento").

Zaccheo, T 2025, 'Artaud, Parma e il suo festival: un caso per lo studio delle reti teatrali transnazionali nel secondo Novecento', in *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto*, eds C Carponi, L Cavaglieri, G Cipollone, F Fiaschini, S Onesti, A Roma & S Scattina, Milano University Press, Milano, pp. 257-269.

Zinni, M 2020, 'Un festival americano nell'Italia del miracolo', *Mondo Contemporaneo*, 2/3, pp. 65-85.