

Giulia Govi Cavani

Ridefinizioni e snodi. Il FITU di Parma nel biennio 1965-1966



Abstract

Questo contributo esamina il biennio 1965-1966 come momento di svolta nella storia del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (FITU). Attraverso l'analisi di fonti d'archivio e orali, l'articolo ricostruisce l'affermazione di una nuova *governance* studentesca e il conseguente riposizionamento del festival, che da rassegna universitaria si configura progressivamente come spazio di convergenza tra teatro studentesco e pratiche sperimentali, anche di ambito professionale. L'indagine si concentra su tre casi emblematici – l'happening del New Group (1965), l'*Amleto* di dell'Experimental Group In-Stage di Charles Marowitz (1966) e il *Fuente Ovejuna* politicamente dissidente del Teatro Nacional Universitario di Madrid (1965) – che testimoniano il crescente orientamento del FITU verso la sperimentazione estetica e il teatro a forte valenza politica. Il biennio analizzato emerge così come una fase di profonda trasformazione, in cui il festival supera i limiti di un'esperienza esclusivamente studentesca per affermarsi come polo internazionale di ricerca teatrale, anticipando alcune dinamiche centrali della cultura teatrale europea alla vigilia del 1968.

This article examines the 1965-1966 biennium as a pivotal moment in the history of the Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (FITU). Drawing on archival and oral sources, it reconstructs the emergence of a new form of student governance and the resulting repositioning of the festival, which gradually evolved from a university showcase into a space of convergence between student theatre and experimental practices, including those associated with the professional sphere. The analysis focuses on three emblematic case studies – the New Group's happening (1965), Charles Marowitz's *Hamlet* staged by the Experimental Group In-Stage (1966), and the politically dissident *Fuente Ovejuna* by the Teatro Nacional Universitario of Madrid (1965) – which illustrate FITU's growing orientation toward aesthetic experimentation and politically engaged theatre. The biennium thus emerges as a period of profound transformation, during which the festival moved beyond the confines of an exclusively student-based experience to establish itself as an international centre for theatrical research, anticipating key dynamics of European theatre culture on the eve of 1968.



Una nuova *governance* studentesco-festivaliera

L'edizione del 1964 aveva lasciato il XII FITU affaticato, esposto a incertezze organizzative e a una diffusa sensazione di perdita di slancio¹. Il rinvio alla primavera avanzata, deciso per garantirne lo svolgimento, costrinse inoltre la rassegna a condividere il calendario con il giovane ma già autorevole Festival International du Théâtre Universitaire de Nancy², accentuando così il timore di scivolare ai margini del panorama internazionale. Fu proprio a partire da quella crisi che maturò una reazione consapevole. Subito dopo la conclusione del festival, in un incontro tenutosi nella redazione de *il Landò*³, i vertici dell'Associazione Universitaria Parmense (d'ora in poi AUP), il direttore del Centro Universitario Teatrale di Parma (d'ora in poi CUT) e alcune voci della critica locale si confrontarono sull'urgenza di salvare l'iniziativa e restituirle dignità. La discussione non fu semplice, ma condusse a una scelta decisiva: la creazione di un nuovo Comitato organizzativo (Soda 1964). Affidato alle energie di studenti giovani e motivati, il festival poté così trasformare una fase di precarietà in un'occasione di rilancio. Da quella frattura nacque una nuova visione, sintetizzata dalle parole del neodirettore Oddone Pattini nel libretto del XIII FITU del 1965: «un festival per renderci conto»⁴.

Ma chi erano questi giovani? Oltre a Pattini, che guidò il FITU nel biennio 1965-1966, il gruppo comprendeva Chiara Valentini – scomparsa all'inizio di gennaio 2026, mentre questo saggio prende forma, e alla cui memoria le mie righe intendono idealmente contribuire – e Andrea Calzolari. Altri due nomi andrebbero aggiunti, seppur fuori dal perimetro cronologico di queste pagine: Gigi Dall'Aglio, che nell'anno dell'inaspettata irruzione al FITU del Living Theatre con l'*Antigone* di Sofocle-Brecht (1967) fu il primo attore del CUT, a soli ventiquattro anni, a dirigere il festival; e Alberto Rusconi, studente di medicina e delfino bourdieusiano (Bourdieu & Passeron 2006),

¹ La dodicesima edizione del FITU si svolse in un clima di incertezza finanziaria, causato dal ritardo nell'erogazione di un contributo ministeriale. Tra il 1960 e il 1963 circa metà del budget del festival proveniva dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, allora diretto dal democristiano Alberto Folchi, già docente all'Università di Parma (Solieri 2023). Con il primo governo Moro il dicastero passò al socialista Achille Corona: il rallentamento nei finanziamenti fu dovuto ai tempi di insediamento, non a ragioni politiche. Una volta stabilizzata la situazione, Corona concesse un contributo straordinario per l'edizione del 1966.

² Fondato da Jack Lang nel 1963 nella cittadina lorenesa di Nancy con il nome di Dionysies Internationales du Théâtre Étudiant, il festival nel 1968 assunse la denominazione di Festival Mondial du Théâtre, con cui è tuttora ricordato, benché tenda a oscurarne l'origine universitaria. Come il FITU, si svolgeva in primavera, tra la fine di aprile e l'inizio di maggio; il FITU, invece, si collocava di norma tra marzo e aprile, salvo l'ultima edizione del 1975, tenutasi in ottobre. Il Festival di Nancy cessò nel 1983.

³ Era il periodico dell'Associazione Universitaria Parmense, pubblicato dal 1955 al 1969 con cadenza variabile. Negli anni Cinquanta molti numeri erano speciali e dedicati al festival, di cui l'AUP fu la prima promotrice; le contestazioni del Sessantotto portarono all'autoscioglimento dell'associazione, ma la pubblicazione continuò per un anno ancora.

⁴ Libretto XIII FITU, Centro Studi Movimenti di Parma (CSMP), Fondo Tito Livio Rossi, b.1, fasc. 1, sottofasc. 5.

che dal caldo Sessantotto – quando il FITU venne eletto festival ufficiale dell'International Student Theatre Union⁵ – fino al suo tramonto nel 1975 ne fu alla guida, in una fase ancora intensamente attraversata da conflitti, aperture e ridefinizioni⁶.

Pattini, Valentini e Calzolari, tutti originari di Parma e studenti universitari, presentano percorsi accademici ed estrazioni sociali differenti; ciò che li accomuna è l'esperienza condivisa del FITU, pur vissuta da ruoli e prospettive diverse. Appartengono a quella che è stata definita «prima generazione» (Piccone Stella 1993): nati a ridosso o durante la guerra, attraversano la giovinezza nel pieno del boom economico e si percepiscono, per la prima volta, come un soggetto sociale autonomo e riconoscibile: quello dei giovani.

Oddone Pattini, classe 1937, proveniva – [lo dichiara lui stesso in apertura d'intervista](#)⁷ – da una famiglia proletaria e socialista. Aderì presto alla Gioventù del Partito Socialista Italiano e intraprese un percorso di studi che lo vide passare dalla chimica alla geologia. Fu in quegli anni universitari che entrò anche nell'Unione Goliardica Italiana e, in qualità di eletto dell'unico seggio che l'Organismo Rappresentativo dell'Università di Parma riservava nel 1964 agli studenti laici, venne incaricato delle attività culturali dell'AUP, approdando così all'ufficio stampa del FITU. Il peso di questa appartenenza politica, inizialmente affermata in modo quasi identitario e poi ricalibrata, emergerà più avanti come punto chiave, non tanto per ciò che aggiunge alla *fabula* dei fatti, quanto per il modo in cui il ricordo continua a vivere e a trasformarsi nella soggettività di chi lo ha rievocato (Portelli 2017).

Fu proprio all'interno dell'ufficio stampa del FITU che Pattini incontrò Chiara Valentini, allora ventiduenne studentessa di giurisprudenza, già animata da una chiara vocazione giornalistica. Valentini proveniva da un solido alveo borghese: figlia di un noto avvocato parmense, collaborava già con la rubrica giovani del *Corriere della Sera*,

⁵ L'International Student Theatre Union, o Union Internationale des Théâtres Universitaires (ISTU/UITU), nacque nel 1962 in occasione del primo Internacionalni Festival Studentskih Kazališta di Zagabria (IFSK), in Jugoslavia. Riuniva teatri universitari di tutto il mondo, ammessi previo pagamento di una quota annuale e a condizione che fossero composti da studenti non retribuiti. Con sede legale a Zurigo, pubblicava regolarmente bollettini informativi e affidava all'assemblea generale annuale – convocata durante il festival ufficiale ISTU/UITU – le principali decisioni organizzative. Nell'ambito di questo PRIN, l'Unità di Parma ha potuto intervistare Paul Binnerts e Rudy Engelder, rispettivamente presidente dell'Unione (1968-1971) e segretario generale (1970-1981). Si veda: *Intervista a Binnerts Paul e Engelder Rudy*, di Gandolfi Roberta, Govi Cavani Giulia e Zaccheo Tommaso, tramite GoogleMeet, il 08/04/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13p), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-binnerts-paul-e-engelder-rudolf/>, (23/01/2026).

⁶ Il FITU si interruppe per due edizioni, nel 1971 e nel 1972, per poi riprendere regolarmente nel 1973 con la XIX edizione.

⁷ *Intervista a Pattini Oddone*, di Gandolfi Roberta, Parma, il 11/03/2022, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRg), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-pattini-oddone/>, (21/01/2026). Rimando al primo estratto audio. Minutaggio: 00:00:51-00:09:27.

muovendosi con disinvoltura tra ambienti culturali e reti di contatto che per molti coetanei restavano lontani. Nel corso del 1964 i due lavorarono fianco a fianco e, non molto tempo dopo, il sodalizio professionale si trasformò per un periodo in un legame anche nella vita privata. Nel 1965 Pattini fu chiamato alla direzione del festival e, memore dell'acciarpata edizione dell'anno precedente, introdusse alcune efficaci accortezze organizzative. Delineò innanzitutto una struttura articolata in aree operative distinte – ufficio stampa, pubbliche relazioni, rapporti con il Teatro Regio, propaganda, tecnici di scena, settore ricreativo e logistica – capace di rendere più funzionale il lavoro complessivo (Valentini et al. 1965). Come lo stesso Pattini ha attestato, la selezione delle compagnie invitate rimase il frutto di un lavoro collettivo, condotto in stretta collaborazione con i membri del CUT e, per quanto riguarda le ospitalità italiane, con il Segretariato nazionale dei Centri Universitari Teatrali, e avveniva sempre previa visione degli spettacoli⁸.

Proprio per garantire questa esperienza diretta, si strutturò in modo sistematico la prassi di inviare delegati del FITU presso altri festival, di teatro universitario e non. Ne derivò un'intensa attività di osservazione sul campo, fatta di viaggi, incontri e scambi, che contribuì in modo decisivo alla costruzione delle scelte artistiche. A questo proposito, l'intervista a Valentini è particolarmente illuminante⁹: ricordando quella straordinaria pratica itinerante e di rappresentanza che le offrì l'opportunità di esplorare contesti teatrali anche geograficamente lontani, Valentini ha coniato un'espressione di grande suggestione, definendo tali esperienze «Erasmus teatrali»¹⁰. Una definizione che invita a riflettere – come già intuito da Roberta Gandolfi – sui festival di teatro universitario come autentiche zone di contatto e di formazione, non dissimili per intensità e funzione dai programmi di mobilità internazionale che verranno istituiti anni dopo (Gandolfi 2015).

La formazione giornalistica di Valentini rappresentò inoltre una risorsa strategica per il FITU. Le consentiva infatti di muoversi con agilità tra informazioni, reti di contatto e circuiti di visibilità, rivelandosi decisiva tanto nella costruzione dei programmi quanto nelle pratiche di promozione. Il suo ruolo può essere letto, in questo senso, come

⁸ Ivi. Minutaggio: 00:19:49.

⁹ *Intervista a Valentini Chiara, di Chernetich Gaia Clotilde*, Roma, il 05/03/2020, Progetto “La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)”, Collezione Ormete (ORMT-07PRf), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-valentini-chiara/>, (21/01/2026).

¹⁰ Ivi. Minutaggio: 00:19:30. Valentini si sofferma in particolare su Zagabria e Istanbul. In quel contesto storico, l'attuale capitale croata era il centro della Jugoslavia socialista non allineata, mentre la Turchia costituiva un presidio strategico della NATO. Entrambi i paesi ospitavano un festival di teatro studentesco: quello jugoslavo nacque a Zara nel 1961 e si trasferì l'anno successivo a Zagabria, dove si concluse nel 1973; il festival turco, organizzato dalla Federazione Nazionale degli Studenti della Turchia (TMTF), ebbe probabilmente inizio nel 1955, poiché nel 1963 si tenne quella che sembra essere stata l'ottava edizione. Nel ricordare l'esperienza turca, Valentini parlava di un festival più frivolo, citando anche l'elezione di “Miss Festival”.

quello di una vera e propria direttrice artistica¹¹, peraltro in un contesto prevalentemente maschile. Valentini ricordava come la selezione degli spettacoli avvenisse attraverso un lavoro intenso e condiviso di visione e confronto¹²: i festival internazionali costituivano vere e proprie vetrine, luoghi di scambio e di conoscenza reciproca nei quali prendevano forma le scelte artistiche. Pur non appartenendo al CUT né avendo un'esperienza diretta come attrice, sottolineava di aver avuto una voce significativa nel processo decisionale, partecipando attivamente all'individuazione delle compagnie da invitare secondo un criterio fondato sulla percezione immediata della qualità e dell'innovazione teatrale. Tra i momenti più incisivi, evocava l'incontro con Patrice Chéreau¹³, da cui nacquero una lunga amicizia e la prospettiva di una sua partecipazione al FITU del 1966 con *L'affaire de la rue de Lourcine*. Lo spettacolo, già presentato nello stesso anno al festival dell'Ensemble Théâtral de Gennevilliers, tuttavia, non arrivò mai a Parma¹⁴. L'intervistata sorprendentemente non ricordava invece la mediazione che svolse nei confronti di Charles Marowitz: invitato per l'edizione del 1965¹⁵, partecipò soltanto l'anno successivo, alla XIV edizione, con l'Experimental Group In-Stage e la sua riduzione dell'*Amleto*. Il FITU aprì così alla prima compagnia professionale straniera.

Andrea Calzolari entrò nel FITU su invito del nuovo direttore. Parmense, classe 1940, anch'egli figlio di un avvocato e dunque esponente della borghesia di provincia, scelse di studiare filosofia e approdò all'Università di Bologna, dove fu allievo di Luciano Anceschi¹⁶. Proprio questa formazione – richiamata con insistenza sia da Pattini sia da Valentini – ne definisce il profilo di intellettuale acuto. La presenza di Calzolari fu decisiva nel collegare il FITU alla temperie culturale bolognese che gravitava attorno ad Anceschi, alla rivista *il Verri* e ai giovani destinati a dar vita al Gruppo 63. Come ricorda Pattini:

¹¹ Paolo Grassi, membro del Comitato d'onore sin dalle prime edizioni, sostenitore e assiduo frequentatore del FITU, riconobbe in Valentini spiccate capacità organizzative e la incoraggiò a orientarsi verso una carriera teatrale, sulla base dei risultati ottenuti nelle edizioni curate dal trio. Valentini, tuttavia, aveva già scelto di proseguire nel giornalismo.

¹² *Intervista a Valentini Chiara, di Chernetich Gaia Clotilde*, cit. Minutaggio: 00:10:15-00:13:26.

¹³ Ivi. Minutaggio: 00:07:01.

¹⁴ Documento manoscritto "Variazioni festival", Archivio storico del Teatro Regio (AsTR), Nuova Sottoserie 2.85, b. 96, fasc. 11.

¹⁵ Dall'Archivio storico della Fondazione Teatro Due di Parma (AsFTDPr), Fondo FITU, b. 11, c. 245 e c. 287, si desume che i primi tentativi di contatto risalgono alla fase preparatoria della XIII edizione del FITU. L'invito a intervenire come relatore a una conferenza sul Teatro della Crudeltà era connesso alla partecipazione del Teatro Sperimentale Studentesco di Zagabria (SEK), che presentò *Amleto* nella riscrittura di Marowitz. Tuttavia, lo scambio epistolare con il regista avvenne troppo tardi perché l'iniziativa potesse concretizzarsi.

¹⁶ *Intervista a Calzolari Andrea, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, Parma, il 27/06/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13d), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-calzolari-andrea/>, (20/01/2026). Minutaggio: 00:00:54.

Calzolari facendo l'Università a Bologna li aveva rapporti con i fratelli del Gruppo 63, [...] i fratelli Gozzi. Alberto e Luigi Gozzi che facevano parte del Gruppo 63. Dentro lì, dove bazzicava Andrea Calzolari, allievo di Anceschi, c'erano loro e altri, e lui, dai suoi rapporti li portava poi idee¹⁷.

Il riferimento insistito alla figura di Anceschi rimanda a una stagione segnata dall'esperienza de *il Verri*, dalla neoavanguardia letteraria e dai primi tentativi di contaminazione tra letteratura, teatro e arti visive. Calzolari non impose al FITU un'adesione programmatica alle poetiche del Gruppo 63; il contatto con quell'ambiente agì piuttosto come uno stimolo a orientare il festival verso una progettualità curatoriale aperta alla sperimentazione, capace di inserirsi con maggiore consapevolezza nel fermento culturale degli anni Sessanta. Posso allora solo immaginare l'interesse suscitato nel nuovo gruppo dirigente dal numero de *il Verri*, che nel 1964 rese pubblici per la prima volta in Italia alcuni testi di Antonin Artaud dedicati al teatro¹⁸. La vocazione transdisciplinare della rivista intercettò la forza della scrittura artaudiana e contribuì ad avviare una riflessione destinata a incidere profondamente sul dibattito teatrale degli anni successivi. Ed è proprio nell'ambito del FITU che tale traiettoria trovò una primissima formalizzazione: nel 1966 ebbe luogo il primo convegno italiano di studi su Artaud, organizzato da Pattini, Valentini e Calzolari nell'ambito del XV festival.

Nello stesso anno nacque *Teatro Festival. Rivista di teatro sperimentale e universitario*, edita dal FITU e segno visibile del suo passaggio a progetto culturale consapevolmente orientato alla ricerca. Pubblicata in tre numeri tra il 1966 e il 1967 – interrotta perché il FITU si trovò orfano del trio¹⁹ – divenne anche uno spazio di confronto diretto con il nascente dibattito sul Nuovo Teatro. Il secondo numero, che raccoglieva anche gli atti del convegno artaudiano, uscì pochi mesi dopo il manifesto

¹⁷ *Intervista a Pattini Oddone, di Gandolfi Roberta*, cit. Minutaggio: 00:41:43.

¹⁸ All'inizio del 1964 Sandro Bajini dedicò su *Sipario* un denso contributo ad Artaud. Nel numero di marzo comparve, a cura di Elisabeth Leigh, *Il "Teatro della Crudeltà" da Artaud a Peter Brook*, seguito da un'intervista a Brook e a Charles Marowitz, reduci dalla loro cosiddetta "Stagione del Teatro della Crudeltà" al LAMDA Theatre. Solo nel giugno 1965 la rivista pubblicò, nella traduzione di Ettore Capriolo, *Il primo manifesto di Artaud: Il Teatro della Crudeltà*. Per l'edizione italiana de *Il teatro e il suo doppio*, pubblicata da Einaudi, si dovette invece attendere il 1968.

¹⁹ Pattini divenne responsabile dell'Ufficio Studi Sindacali della Società Umanitaria di Milano, quindi entrò nella Cooperazione dei Consumatori come responsabile dei quadri commerciali. Valentini, selezionata come telecronista RAI, passò negli anni successivi alle redazioni di *Panorama* e de *L'Espresso*. Il suo lavoro giornalistico si è concentrato sulle trasformazioni della sinistra e sulle dinamiche del potere politico, con una costante attenzione alla condizione femminile e alle nuove forme di mobilitazione; tra i suoi contributi più rilevanti figurano le biografie dedicate a Enrico Berlinguer e *L'arma dello stupro. Voci di donne della Bosnia* (Doni & Valentini, 1993). Calzolari, laureatosi con Anceschi, sviluppò un percorso di ricerca tra estetica, letteratura e filosofia, approfondendo l'Illuminismo europeo e il pensiero novecentesco; affiancò all'attività di studio l'insegnamento di storia e filosofia e un interesse costante per il teatro sperimentale.

collettivo *Per un convegno sul nuovo teatro*, curato da Franco Quadri sul *Sipario* del novembre del 1966 e anticipazione del Convegno di Ivrea del giugno successivo (Quadri 1966, pp. 2-3). Nell'editoriale di quel fascicolo – redatto, come ha ricordato Calzolari, da lui stesso pur sotto firma collettiva – emerse «il protagonismo degli studenti [...] parmensi» (Gandolfi 2024, p. 404): la redazione intervenne nel dibattito con una presa di posizione critica²⁰. Inoltre lui, Pattini e Valentini presero parte alle giornate eporediesi senza tuttavia intervenire, pur sollecitati da Giuseppe Bartolucci²¹. Il loro silenzio non attenuò la forza del ruolo svolto: seppero infatti posizionare il FITU al centro della discussione sul Nuovo Teatro, esercitando un'autorevole funzione di interlocutori privilegiati nei confronti del coevo teatro di ricerca.

L'area anglo-americana. L'happening del New Group e l'Amleto-collage di Marowitz

«Operazione ministero riuscita nome compagnia americana The New Group/USA titolo spettacolo Symposium – Chiara Mauro Oddone»²². Un telegramma inviato all'indomani dell'incontro con il Ministro del Turismo e dello Spettacolo Achille Corona consente di mettere a fuoco due snodi cruciali del FITU nel 1965: il *modus operandi* della nuova *governance* studentesca e l'arrivo a Parma del New Group statunitense, prima compagnia americana a prendere parte al festival e protagonista del primo happening della sua storia. Il sostegno ministeriale, favorito anche dalla mediazione dell'ex senatore socialista parmense Giacomo Ottolenghi (*Gazzetta di Parma* 1965), si tradusse in un contributo straordinario²³. Le interviste confermano che episodi simili non erano eccezioni: Valentini e Calzolari ricordano come, in quegli anni, i vertici del festival si recassero regolarmente a Roma per sollecitare finanziamenti, individuando in Pattini il perno di questo protagonismo politico-organizzativo: «Oddone era ammanicato con la politica, era un vecchio militante del PSI e aveva legato in questo mondo. Andava a Roma e, soprattutto, ci procurava i finanziamenti»²⁴. Dal canto suo, Pattini ha restituito una visione più attenuata, insistendo sul carattere informale delle relazioni attivate: «Il festival non aveva rapporti diretti con la politica; certamente, chi era all'interno dell'organizzazione del festival si serviva delle [proprie] conoscenze, per cui erano ben accolti i problemi del festival in tutti gli ambienti»²⁵.

²⁰ *Intervista a Calzolari Andrea, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:59:00. L'editoriale venne significativamente intitolato *Nero su bianco (Teatro Festival 1967, p. 1)*. Tutti e tre i numeri della rivista sono stati donati a Roberta Gandolfi da Oddone Pattini in sede di intervista.

²¹ *Ivi*. Minutaggio: 01:03:26.

²² Telegramma di Chiara, Mauro e Oddone, 1965, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 11, c. 158.

²³ Lettera da Oddone Pattini ad Achille Corona, 29 marzo 1965, *ivi*, c. 276.

²⁴ *Intervista a Calzolari Andrea, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:05:31.

²⁵ *Intervista a Pattini Oddone, di Gandolfi Roberta*, cit. Minutaggio: 00:12:50.



Fig. 1: Manifesto XIII FITU (1965), Archivio storico del Comune di Parma.

Dall'accostamento di queste voci prende forma una traiettoria duplice: un movimento orizzontale, radicato in reti locali e appartenenze politiche sedimentate, capace però di attivare un asse verticale in grado di raggiungere i vertici dello Stato. In questo contesto l'accoglienza a Roma alle delegazioni studentesche non appare affatto sorprendente: come sottolineava Valentini, il FITU godeva ormai di un prestigio riconosciuto, essendosi affermato come manifestazione culturale senza equivalenti nel

panorama nazionale²⁶. L'alto patrocinio ministeriale della XIII edizione ne sancisce simbolicamente il riconoscimento²⁷; è nella legittimazione istituzionale e nella sperimentazione estetica che si misura la qualità politica e culturale del nuovo direttivo.

Eppure il passaggio del New Group a Parma lasciò dietro di sé una traccia fugace. La sua novità, insieme estetica e geografica, produsse un paradosso sottile: una scia cometaria che attraversa il XIII FITU e subito svanisce [Fig. 1]. Nel libretto del festival il Comitato organizzatore scelse di riportare integralmente una dichiarazione programmatica di tre performer del gruppo – Michael Graham, Gerald Jacobson e James Reilly – ma non senza una premessa ironica che ne prendeva cautamente le distanze. La responsabilità dello «sconcertante documento»²⁸ veniva infatti rimessa ai giovani americani, come se il festival, pur aprendosi all'inedito, avvertisse il bisogno di neutralizzarne preventivamente la carica destabilizzante.

La dichiarazione del New Group insisteva sulla dimensione fortuita della loro formazione. I membri erano americani in Italia in quanto beneficiari di borse Fulbright; i loro interessi spaziavano tra musica, cinema, scultura, letteratura e pittura. A tenerli insieme non è un disegno preordinato, ma una coincidenza biografica: un incrocio temporaneo di traiettorie individuali. La casualità, dunque, non è un accidente, è un principio generativo. Anche per composizione e varietà di competenze, il New Group richiama i profili multidisciplinari degli artisti coinvolti nell'«happening ante litteram» (De Marinis 1987, p. 14) *Theatre Piece No. 1* di John Cage, realizzato nel 1952 al Black Mountain College²⁹. Al trio del manifesto si affiancavano altri membri, ciascuno con un percorso autonomo: Barbara Haspel, dal Curtis Institute of Music al Teatro dell'Opera di Roma; Annette “Bobbi” Meriweather, soprano e *independent scholar*, anch'ella all'Opera di Roma e futura collaboratrice di Stockhausen; William Jaker, neolaureato in cinema alla University of North Carolina e ospite del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma; due italoamericani, Garner H. Tullis – destinato a diventare un noto scultore e pittore – e Carmine Pepe, unico borsista Fulbright in Francia, allievo di Nadia Boulanger, musicista e didatta che fu anche mentore di Philip Glass (Fulbright Scholar Directory 2026). Insieme formavano un ecosistema eterogeneo: la diversità si faceva metodo, la multidisciplinarietà terreno comune, la casualità dispositivo di libertà creativa.

La loro eco più immediata proveniva tuttavia dal Living Theatre. «Il 1965 segna un cambiamento nei rapporti tra visivo e performativo» (Budini et al. 2022), determinato

²⁶ *Intervista a Valentini Chiara, di Chernetich Gaia Clotilde*, cit. Minutaggio: 00:21:00.

²⁷ Libretto XIII FITU, CSMPr, Fondo Tito Livio Rossi, b.1, fasc. 1, sottofasc. 5.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Mi riferisco al ballerino e coreografo Merce Cunningham, al pittore Robert Rauschenberg, al pianista e compositore David Tudor, alla poetessa e ceramista Mary Caroline Richards e al poeta e docente presso lo stesso Black Mountain College, Charles Olson.

dalla presenza a Roma del gruppo di Julian Beck e Judith Malina. *Mysteries and Smaller Pieces*, censurato a Trieste, venne presentato per la prima volta al Teatro Eliseo, costringendo la critica a confrontarsi con una modalità radicalmente nuova di intendere la scena: un'inedita fusione di visione e azione, di arte e vita, che ridefiniva la funzione del testo e della parola. Il New Group portò con sé questa risonanza, oltre al gioco delle possibilità aperto da Cage e divenuto genere con Allan Kaprow. Il gesto teatrale non è più narrazione, ma esperienza condivisa; non più rappresentazione, ma spazio aperto in cui corpo, suono, luce e caso diventano materia viva. In *Symposium* – presentato come fuoriprogramma del FITU – sul palco del Regio, questa logica si dispiegò: un pianoforte smontato, movimenti corporei improvvisati, due attrici scesero in platea inquisite da fasci di luce mentre stringevano palloncini, proiezioni visive, una batteria che scandiva un ritmo ossessivo [Fig. 2]. L'invito al pubblico a salire sul palco dissolse ogni confine tra scena e platea: alcuni spettatori parteciparono, altri protestarono. Pare seguì, addirittura, l'intervento della Celere (*Corriere della Sera* 1965).

Eppure, questo primo happening del FITU scivolerà nell'oblio. Pochi anni più tardi, l'*Antigone* del Living e *Golden Duck Soup* di Jean-Jacques Lebel travolgeranno il festival, imprimendosi con forza nella memoria collettiva del FITU e dei suoi protagonisti³⁰. Il New Group, al contrario, lascia solo il bagliore intermittente di un'America che porta in Italia un humus di libertà, multidisciplinarietà e possibilità teatrale senza confini. La memoria del FITU seleziona: dimentica il New Group, ricorda Charles Marowitz. In questa asimmetria si misura il passaggio da una sperimentazione amatoriale, eccentrica e liminale a una sperimentazione riconoscibile e che godeva di un diverso regime di visibilità.

³⁰ L'*Antigone* dei coniugi Beck partecipò come inatteso fuori programma all'edizione del 1967, «su mediazione di Dario Fo» (Puppa 1990, p. 186), come conferma Piergiorgio Giacchè per cui rinvio a: *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://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-giacche-piergiorgio/> (21/01/2026). Minutaggio: 00:06:12 e 00:17:27. Nell'edizione del FITU 1968 Jean-Jacques Lebel fu il protagonista di un happening, realizzato con il gruppo romano di Musica Elettronica Viva. L'azione coinvolse direttamente il pubblico del Teatro Regio in un'esperienza collettiva e disorientante: gli spettatori, invitati a salire sul palco, venivano incappucciati, legati con corde e condotti in una marcia per le strade cittadine. Lebel ne parla diffusamente in: *Intervista a Lebel Jean-Jacques, di Zaccheo Tommaso*, Parigi, il 04/11/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022) Collezione Ormete (ORMT-13g), consultata in URL: <https://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-lebel-jean-jacques/>, (21/01/2026). Minutaggio: 00:37:04 e 00:40:37.



Fig. 2: Foto di scena di *Symposium*, direzione artistica di Carmine Pepe e Michael Graham (1965). Dal Libretto del XIII FITU, Centro Studi Movimenti di Parma.

Fig. 3: Foto di scena di *Ubu re*, regia di Bogdan Jerković (1964), Archivio storico della Fondazione Teatro Due, Parma.



Nel segno di Artaud, il festival si articolò lungo un asse che intrecciava riflessione teorica e sperimentazione scenica: il convegno a lui dedicato offriva il quadro concettuale di riferimento, mentre l'invito all'Experimental Group In-Stage di Marowitz introduceva nel contesto italiano una pratica teatrale prestigiosa che assumeva il Teatro della Crudeltà come principio operativo. Dopo la stagione laboratoriale londinese³¹, Berlino Ovest aveva rappresentato il primo banco di prova internazionale per Marowitz, nell'ambito della rassegna *Modernes Theater auf kleinen Bühnen* tra il 1964 e il 1965. Il contesto non era neutro: il Literarisches Colloquium, sostenuto dalla Ford Foundation, operava come un raffinato dispositivo di *soft power* in una città divisa dal Muro, trasformando le residenze artistiche e i festival in strumenti di orientamento della diplomazia culturale (Berns 2021). È proprio a Berlino Ovest che l'*Ubu re* del CUT – diretto dallo zagabrese Bogdan Jerković³² – si trovò proiettato in una costellazione d'eccezione [Fig. 3]. Unica compagine non professionista, il gruppo parmense condivise la piattaforma con le punte più avanzate della ricerca internazionale: dal Living Theatre con *The Brig* ai Novissimi, dalle regie di Jorge Lavelli fino al Cherry Lane Theatre di New York. È in questo perimetro di eccellenza che individuo, dunque, il primo contatto tra il CUT e Marowitz, che interpreto come una vera e propria folgorazione. Quella che a Berlino era stata una prossimità episodica divenne, grazie alla mediazione organizzativa di Chiara Valentini, un progetto: l'adesione al XIV FITU³³. Sotto questa spinta, il festival di Parma smise di configurarsi come semplice spazio di ospitalità studentesca e assunse il ruolo di luogo di legittimazione del Nuovo Teatro, contribuendo a ridefinire le geografie della ricerca scenica italiana. In questa direzione si colloca anche la partecipazione del Teatro delle Orsoline 15 di Mario Ricci, che conferma la mutazione del FITU in un polo riconoscibile della neoavanguardia [Fig. 4].

³¹Nell'autunno del 1963 Marowitz e Peter Brook selezionarono una dozzina di attori della Royal Shakespeare Company, fondando l'Experimental Group, primo laboratorio teatrale sperimentale sovvenzionato con fondi pubblici, con sede al LAMDA Studio Theatre di Londra. La prima presentazione pubblica avvenne nella primavera del 1964 con *Theatre of Cruelty*, dimostrazione di lavoro strutturata come montaggio degli esiti raggiunti e conclusa con l'*Amleto*-collage di Marowitz. L'esperienza si chiuse nell'agosto dello stesso anno con la messa in scena di *Marat/Sade* di Weiss.

³²*Ubu re* debuttò nel maggio 1964 al Teatro Regio di Parma come prova generale aperta, anticipando la successiva circuitazione dello spettacolo in alcuni dei principali festival universitari europei, tra cui Erlangen e Zagabria, dove la compagnia parmense ottenne significativi consensi e riconoscimenti. Proprio a Erlangen Walter Höllerer, cofondatore del Colloquium, notò lo spettacolo e invitò il CUT a partecipare alla rassegna di Berlino Ovest.

³³ Lettera da Chiara Valentini a Charles Marowitz, 13 novembre 1965, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 14, c. 281.



Fig. 4: Pieghevole del XIV FITU (1966), Archivio storico della Fondazione Teatro Due, Parma.

Per comprendere appieno la portata del 1966, è utile ascoltare anche chi lo ha conosciuto solo per trasmissione, come Flavio Ambrosini. Il suo racconto³⁴, collocato appena oltre quella soglia cronologica, mostra come la stagione che trasformò il FITU abbia iniziato fin da subito a produrre memoria e a stratificarsi in narrazione condivisa. Entrato nel CUT nel 1967, Ambrosini eredita i materiali di quel passaggio – episodi, entusiasmi, rotture – e li riorganizza secondo una logica che non è più solo cronachistica, ma già mitopoietica. Parlando dell'*Ubu re* – approdato con successo persino alla televisione tedesca³⁵ – e del legame tra CUT e FITU Ambrosini individua il nucleo della rottura per Parma: «è uno dei pochi spettacoli [...] in cui c'è anche una elaborazione formale, non semplicemente testuale. C'è qualcosa che spacca con la tradizione»³⁶. Ricorda inoltre come, in un'Italia in cui «di Marowitz non parlava nessuno»³⁷, la sua presenza al FITU fosse stata possibile solo grazie alla capacità di Valentini di intercettare i segnali che maturavano altrove. A questo si aggiungeva un'autorità culturale significativa: nel 1966, l'università era ancora un privilegio per

³⁴ *Intervista a Ambrosini Flavio, di Govi Cavani Giulia*, Milano, il 06/03/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13q), consultata in URL: <https://patrimonioreale.ormete.net/interview/intervista-a-ambrosini-flavio/>, (23/01/2026).

³⁵ Grazie al supporto di Florian Höllerer e alla retrospettiva *Assemblage Berlin. 60 Jahre Literatur intermedial* (giugno 2023), dedicata alla rassegna della Berlino Ovest, è stato possibile reperire presso la Rundfunk Berlin-Brandenburg il filmato integrale di *Ubu re*.

³⁶ *Intervista a Ambrosini Flavio, di Govi Cavani Giulia*, cit. Minutaggio: 00:48:08.

³⁷ Ivi. Minutaggio: 00:50:37.

pochi³⁸, e il teatro universitario e il suo unico festival italiano diventavano così un magnete capace di attrarre le avanguardie più refrattarie.

Tuttavia, l'audacia artistica dovette scontrarsi con la prosaicità dei conti. L'impossibilità di sostenere i costi di viaggio dell'In-Stage impose al Comitato organizzativo una revisione delle modalità di ospitalità. Da tale necessità nacque l'idea di una tournée nazionale, fondata sul coinvolgimento di più istituzioni teatrali. I contatti con il Teatro di Palazzo Durini di Milano e con il Teatro Club di Roma, insieme all'adesione del Teatro Stabile dell'Aquila, definirono il quadro operativo dell'iniziativa³⁹. Come ricorda Calzolari, si mise in vendita – letteralmente – la presenza di Marowitz per ripartire le spese⁴⁰. Su queste basi, il direttivo progettò la circuitazione dell'In-Stage, inizialmente legata a un *Macbeth* che, per difficoltà organizzative e fraintendimenti di calendario, fu sostituito dall'*Amleto*⁴¹. La riduzione di settanta minuti divenne il fulcro della tournée del 1966; la firma di un contratto formale approvato dalla British Actors' Equity di Londra⁴² sancì un passaggio cruciale: l'assunzione, da parte del FITU, di un pieno ruolo produttivo e organizzativo [Fig. 5].

Il viaggio italiano dell'*Amleto* tra il 28 marzo e il 5 aprile 1966, toccò, oltre a Parma, Milano, Reggio Emilia, L'Aquila e Roma, con una modifica dell'ultima ora che vide il Teatro Comunale di Modena subentrare al Durini di Milano⁴³. L'avvio della tournée fu segnato da un clima di tensione. Marowitz giudicò rischioso debuttare a Parma il giorno dell'arrivo, fissato per il 28 marzo, senza il tempo necessario per le prove tecniche. Ricordò come il precedente fraintendimento sulle date lo avesse già costretto a sostituire lo spettacolo, comprimendo tempi e budget, e chiese di anticipare l'arrivo della compagnia – in particolare dello scenografo Tony Lash – per verificare l'idoneità tecnica del Teatro Regio⁴⁴. Nonostante ciò, l'anteprima riservata alla critica ebbe luogo il 28 marzo, seguita dalla prima replica pubblica il giorno successivo, segno che il regista dovette infine adattarsi alla programmazione stabilita dal festival.

³⁸ Ivi. Minutaggio: 00:55:46.

³⁹ Lettera da Chiara Valentini a Charles Marowitz, 13 novembre 1965, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 14, c. 281.

⁴⁰ *Intervista a Calzolari Andrea, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso*, cit. Minutaggio: 00:55:11.

⁴¹ Lettera di Charles Marowitz a Oddone Pattini, s. d; telegramma di Charles Marowitz a Oddone Pattini, 13 febbraio 1966, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 14, cc. 487 e 489.

⁴² Lettera da Charles Marowitz a Chiara Valentini, 30 novembre 1965, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 11, c. 252. I membri dell'In-Stage erano iscritti al sindacato britannico dello spettacolo e, in quanto tali, avevano diritto al salario minimo previsto: venticinque sterline settimanali per ciascun attore, oltre al rimborso delle spese di viaggio.

⁴³ Accordo contrattuale tra Charles Marowitz e il Comitato organizzatore del XIII FITU, 25 febbraio 1966, AsFTDPr, Fondo FITU, b. 14, cc. 552-53.

⁴⁴ Lettera di Charles Marowitz a Oddone Pattini, s.d., AsFTDPr, Fondo FITU, b. 14, c. 550.

«dissociato e crudele [...] violentato in direzione artaudiana, un montaggio surrealista che diventa il vero fulcro dell'incontro teatrale di Parma» (Cabassi 1966). Il *cut-up* del regista chiude idealmente il cerchio delle ambizioni del XIV FITU: dare al festival «una fisionomia, dei contenuti»⁴⁷. È in questa logica, dunque, che il comitato organizzatore invita due compagnie professioniste di punta, quella di Marowitz e Mario Ricci con i suoi esperimenti scenici, nella speranza che «possa essere utile un confronto e una ricerca tra motivi comuni fra teatro sperimentale professionista e teatro universitario»⁴⁸.

Dalla Spagna del Caudillo un *Fuente Ovejuna* contro il regime

La presenza del Teatro Nacional Universitario di Madrid (d'ora in poi TNU) al XIII FITU si colloca in questo biennio di frizione. *Fuente Ovejuna*⁴⁹, classico del repertorio spagnolo portato in scena dal gruppo madrilenò, fu in realtà il precipitato di una crisi già in atto: quella del teatro universitario franchista, sospeso tra integrazione istituzionale e dissenso politico. In questo contesto il FITU agì come cassa di risonanza capace di rendere visibile – e in parte legittimare – una contraddizione che altrove restava compressa. Quando il TNU giunse a Parma, il FITU intercettò la compagnia in un momento dirimente della sua parabola. Pochi mesi prima, il 25 febbraio 1965, un'Asamblea Libre de Estudiantes⁵⁰ nella Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Madrid si era conclusa con la proclamazione di uno sciopero e con un corteo diretto verso il Rettorato. La repressione della polizia franchista fu immediata: gli scontri degenerarono in violenza, si contarono decine di feriti e diversi docenti furono rimossi dai loro incarichi. Tra i manifestanti vi erano anche membri del TNU, impegnati proprio in quei giorni nelle prove di *Fuente Ovejuna*. Alberto Castilla⁵¹, allora direttore della

⁴⁷ Libretto XIV FITU, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (HAZU), b. 1966.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Una delle prime occasioni di accesso del pubblico italiano a *Fuente Ovejuna* si ebbe il 3 aprile 1959, con la trasmissione televisiva dell'opera sulla RAI, in una versione curata da Aldo Nicolaj (traduzione e adattamento) e diretta da Anton Giulio Majano; a questa fece seguito, nel 1962, la messinscena del testo alla Biennale Teatro ad opera della Compagnia Lope de Vega di Madrid.

⁵⁰ Riunioni clandestine che coinvolgevano studenti e docenti, le prime Asambleas Libres de Estudiantes furono organizzate a partire dal 1963 dalla Federación Universitaria Democrática Española (FUDE), fondata due anni prima con l'appoggio del Partito Comunista di Spagna. La FUDE riuniva le prime associazioni clandestine antigovernative sorte in opposizione al SEU, tra cui l'Agrupación Socialista Universitaria e il Frente de Liberación Popular. Un contributo rilevante fu inoltre assicurato da quegli studenti che, pur formalmente inquadrati nei dipartimenti culturali del SEU, ne attraversavano le strutture dall'interno, operando come veri e propri agenti di sovversione.

⁵¹ Figura già nota al FITU in qualità di delegato del Teatro Español Universitario di Saragozza nel 1961, aveva nel frattempo consolidato il proprio profilo di regista grazie a un'importante esperienza formativa negli Stati Uniti: beneficiario di una borsa Fulbright, poté approfondire gli studi teatrali presso le Università di Yale e del Minnesota. Rientrato in patria nell'ottobre del 1963, fu nominato direttore del Teatro de Filosofía y Letras dell'Universidad Complutense di Madrid, avviando parallelamente una collaborazione con la rivista *Primer Acto*, fondata nel 1957 da José Monleón e José Ángel Ezcurra e divenuta uno spazio privilegiato di espressione delle inquietudini diffuse all'interno dei TEU. Nel maggio del 1964 venne nominato direttore del TNU dal Departamento Nacional de Actividades

compagnia e testimone diretto dei fatti, ricordò come lo spettacolo fosse «vivo, perfettamente integrato nella nostra realtà quotidiana, una produzione carica di significati [...] legati agli eventi politici e sociali» (Castilla 1992, p. 91). Il FITU, dunque, accolse un dispositivo scenico già decisamente politicizzato. Per comprendere appieno il senso di quella presenza a Parma, è necessario risalire alla storia stessa del teatro universitario spagnolo. I Teatros Españoles Universitarios (d'ora in poi TEU) nacquero ufficialmente nel 1940 all'interno del Sindicato Español Universitario (d'ora in poi SEU), organismo integrato nella Falange⁵² e unica forma di rappresentanza accademica ammessa dal regime del Caudillo. Il loro compito era promuovere una cultura teatrale conforme ai valori del nazional-cattolicesimo, orientata al canone del *Siglo de Oro* e funzionale alla pedagogia politica del nuovo Stato. Tuttavia, nel corso degli anni Cinquanta, questo assetto cominciò progressivamente a incrinarsi. Il graduale reinserimento internazionale della Spagna – dagli accordi militari con gli Stati Uniti all'ingresso nelle Nazioni Unite – si accompagnò a una cauta liberalizzazione culturale che, senza smantellare i meccanismi della censura, produsse effetti ambigui. Nei teatri universitari divenne possibile sperimentare ciò che restava precluso ai circuiti professionali. I TEU si trasformarono così in uno spazio di frontiera: formalmente iscritti nell'apparato del regime, ma sempre più attraversati da istanze critiche, generazionali e politico-sperimentali. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta si assistette infatti «al ritorno sulla scena di importanti autori fino ad allora emarginati e condannati [...] al più implacabile ostracismo» (Castilla 1992, p. 40)⁵³: García Lorca⁵⁴, Unamuno, Valle-Inclán, accanto ad autori stranieri come Wilder e Saroyan. In questo contesto, la trasformazione del repertorio divenne una pratica implicitamente politica. Il TNU madrileno, fondato tra il 1962 e il 1963 sotto l'egida del SEU, rappresentò in modo emblematico questa contraddizione: da un lato risposta istituzionale alla richiesta di rinnovamento proveniente dagli ambienti universitari⁵⁵,

Culturales; parte di queste informazioni biografiche è rintracciabile in AsFTDPr, Fondo FITU, b.11, cc. 78-79.

⁵² La Falange, fondata a Madrid nel 1933 da José Antonio Primo de Rivera, fu il movimento nazional-sindacalista che sostenne l'insurrezione franchista del 1936 e divenne poi il partito unico del regime di Franco. Si sciolse nel 1977 durante la transizione democratica della Spagna.

⁵³ Traduzione dell'autrice.

⁵⁴ Il poeta e drammaturgo di Fuente Vaqueros fu, durante la Seconda Repubblica spagnola, il fondatore del teatro universitario itinerante *La Barraca*. Con l'ascesa al potere di Franco, Lorca – fucilato a Granada dai franchisti nel 1936 – divenne un autore proibito e le sue opere furono sottoposte a censura. Solo nel 1960 la famiglia, fino ad allora contraria a qualsiasi rappresentazione nella Spagna franchista, concesse al Teatro Español Universitario di Saragozza l'autorizzazione a mettere in scena *La zapatera prodigiosa* a Madrid, presso il Teatro Eslava. Castilla faceva parte della compagnia e, l'anno successivo, ne avrebbe assunto la direzione.

⁵⁵ Tra il 1962 e il 1964, i diversi TEU avanzarono al SEU una serie di rivendicazioni, tra cui l'autonomia finanziaria, la creazione di cattedre di storia teatrale e l'istituzione di un Teatro Universitario Nazionale. Di tali richieste, solo quest'ultima venne accolta.

dall'altro punto di coagulo di una coscienza critica che eccedeva ormai i limiti dell'apertura controllata.

Nel 1965 questa tensione giunse a un livello di saturazione. Due settimane prima della partecipazione al FITU, il TNU portò in scena *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht al Teatro María Guerrero di Madrid. La rappresentazione, autorizzata per una sola replica e pesantemente mutilata dai tagli censori, fu il risultato di un lungo e complesso negoziato con la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Nonostante ciò, l'evento fu percepito come una conquista simbolica: Brecht restava «un autore finora inaccessibile» (Castilla 1999, p. 250)⁵⁶ nel contesto spagnolo. Le proteste esplose all'esterno del teatro resero tuttavia evidente come il tentativo progressista del regime fosse ormai insufficiente a contenere le spinte critiche generate al suo interno. *Fuente Ovejuna*, presentato poco dopo al XIII FITU, non fu dunque un episodio isolato, ma il secondo atto di una stessa strategia: spingere il teatro universitario oltre il margine di tolleranza del sistema.

La candidatura del gruppo madrilenò al FITU giunse attraverso due canali convergenti: da un lato il SEU, interessato a presentare all'estero un'immagine modernizzata del teatro universitario spagnolo⁵⁷; dall'altro l'iniziativa personale di Castilla, deciso a garantire la presenza del suo *Fuente Ovejuna* in un contesto internazionale e democratico. Il regista attivò una fitta rete di mediazioni, avvalendosi dell'intermediazione di Giovanni Cantieri Mora, italiano residente a Barcellona, e coinvolgendo il Teatro Ca' Foscari, nella convinzione che un loro sostegno avrebbe facilitato l'ammissione del TNU al festival⁵⁸.

Ed è proprio sulle tavole del Teatro Regio che divenne pienamente leggibile l'intento di attualizzazione di Castilla. Composta all'inizio del XVII secolo e ispirata a fatti quattrocenteschi, l'opera di Lope de Vega racconta la ribellione dell'omonimo villaggio andaluso contro il potere arbitrario del Comendador Fernán Gómez. Nella messinscena del TNU, il nucleo drammatico venne radicalmente riorientato. In continuità con la rilettura lorchiiana de *La Barraca*, Castilla eliminò i sovrani dalla scena, rinunciando al finale conciliatorio voluto da Lope de Vega e spostando il baricentro dell'opera sul conflitto sociale. Il vertice drammatico non risiedeva più nell'assassinio del Comendador, ma nella scena conclusiva dell'interrogatorio, in cui la violenza del potere si esercita apertamente sui corpi. Alla domanda reiterata sull'identità dell'assassino, gli abitanti rispondevano all'unisono: «é stata Fuente Ovejuna». L'atto violento veniva così sottratto a ogni responsabilità individuale e rifunzionalizzato come

⁵⁶ Traduzione dell'autrice.

⁵⁷ Lettera dalla Direzione Generale dello Spettacolo al CUT, 12 febbraio 1965, AsFTDPr, Fondo FITU, b.11, c.51.

⁵⁸ Lettera da Giovanni Cantieri Mora a Oddone Pattini, 26 febbraio 1964; Lettera da Stefano Falchetta alla Direzione FITU, AsFTDPr, Fondo FITU, b.11, cc. 48-49 e 64.

gesto collettivo, affermazione compatta di una comunità che resiste alla repressione (Castilla 1992). Il parallelismo con la coeva realtà totalitaria spagnola risultava evidente.

Ma c'è di più. Ed è qui che l'oggetto-FITU consente di spostare lo sguardo, mostrando come il festival si configuri come uno spazio-tempo capace di catalizzare, rendere visibili e legittimare i primi segnali di una tendenza destinata a imporsi con forza negli anni successivi: quella del teatro politico studentesco. Prima ancora delle contestazioni del Sessantotto, quando il teatro d'impegno politico diventerà un vero e proprio baluardo, il FITU agisce retrospettivamente come una spia interpretativa: un luogo in cui, allo stato nascente, affiorano temi, posture critiche e forme di intervento che segneranno l'evoluzione del teatro universitario europeo.

Assume, allora, particolare rilievo un passaggio dell'intervista a Gigi Dall'Aglio⁵⁹. Le sue parole non vanno intese come semplice aneddotica, ma come una soglia immediata – e insieme retrospettiva – che permette di cogliere la portata politica di quell'evento, che a distanza di anni emerge come esperienza rivelatrice. L'“assaggio” del teatro politico non si dimentica: non si dimenticano le modalità attraverso cui esso si rende efficace, né le implicazioni, talvolta dure, che può comportare. È in questo senso che [la memoria di Dall'Aglio](#) consente di precisare in cosa consistesse, concretamente, la radicale attualizzazione operata da Castilla nella messinscena parmense:

La vera trasformazione avviene tra il '65 e il '66. Lo spettacolo *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega è costato l'esilio al regista e a mezza compagnia [...] A Parma ci chiesero una sala per fare le prove...il festival universitario era un momento abbastanza atteso, era un momento mondano abbastanza presente, per cui, per esempio, c'era l'addetto dell'ambasciata di Spagna che veniva a teatro. E l'addetto dell'ambasciata di Spagna ha assistito a quest'ultimo atto, in cui entravano i soldati del re del tempo di De Vega, però vestiti come la Guardia Civil spagnola di oggi, che frustavano una montagna di persone che mormorava: “Fuente Ovejuna”. L'addetto dell'ambasciata è uscito da teatro senza applaudire, è scappato, e dopo alcuni di loro non sono più tornati in Spagna⁶⁰.

La repressione dei contadini si trasformò così in una rappresentazione diretta e immediatamente riconoscibile della Spagna del Caudillo. È questo slittamento iconografico, tanto semplice quanto radicale, a rendere esplicita la posta in gioco

⁵⁹ *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/>, (22/01/2026).

⁶⁰ Ivi. Rinvio al primo estratto audio della traccia B. Minutaggio: 00:00:00-00:08:25.

politica della messinscena. Tuttavia sarebbe riduttivo leggere il *Fuente Ovejuna* del TNU come una mera operazione di aggiornamento allegorico. La regia di Castilla era guidata da un progetto più articolato: restituire una «vita popolare» (Castilla 1992, p. 51)⁶¹ filtrata attraverso una precisa grammatica estetica, in cui musica, costumi, cromie, oggetti e spazio scenico concorrevano a una stilizzazione capace di sottrarre l'opera ai suoi confini storici. L'obiettivo dichiarato era collocare l'azione in un tempo sospeso, deliberatamente indefinito, affinché *Fuente Ovejuna* cessasse di essere un villaggio del Quattrocento per farsi Spagna archetipica, riconoscibile in qualsiasi fase della sua storia.

Non è stato possibile, incrociando i documenti disponibili, identificare con certezza nell'ambasciatore Alfredo Sánchez Bella, in carica a Roma dal 1962 al 1969, il diplomatico che, secondo la vivida memoria di Dall'Aglio, abbandonò indignato il Teatro Regio. Sono invece attestate tre circostanze convergenti: il riscontro ampiamente positivo ottenuto dallo spettacolo del TNU al XIII FITU sulla stampa italiana; il successo replicato in altre piattaforme festivaliere; e, infine, le conseguenze censorie che ricaddero direttamente su Castilla. In questo scenario il giudizio di Ruggero Jacobbi si inserisce come eco lucida di quanto accaduto, definendo la messinscena al tempo stesso «rivoluzionaria» e «contemporaneistica». Jacobbi colse soprattutto il «sentimento nazional-popolare di libertà, coraggiosamente assunto dagli interpreti», capace di comunicarsi alla platea «in modo commovente» (Jacobbi 1965). Il successo si confermò al Festival de Nancy, dove la compagnia ottenne il *Grand Prix* ex aequo con il gruppo cecoslovacco della Scuola Superiore delle Arti Musicali di Bratislava; quindi a Strasburgo e, nuovamente in Francia, al Théâtre des Nations di Parigi. Il TNU avrebbe dovuto esibirsi anche a Ginevra, prima di essere costretto a un rientro forzato in Spagna, decisione che suscitò proteste e prese di posizione da parte di diverse associazioni studentesche ginevrine, rimaste tuttavia senza esito (*L'Impartial* 1965). Nel 1965 il sistema repressivo franchista era ancora pienamente operativo, mentre il regime si preparava all'approvazione della Ley de Prensa e Imprenta del 1966, la cosiddetta "Legge Fraga". L'abolizione formale della censura preventiva, sostituita da un regime di responsabilità diretta di autori ed editori, non coincise con una reale apertura: lo Stato rinunciava al controllo preliminare, ma conservava intatti gli strumenti di intervento a posteriori (Bustamante 2008). In questa zona grigia, fatta di allentamento formale e repressione sostanziale, *Fuente Ovejuna* agì come un detonatore, mostrando fino a che punto un classico potesse diventare, attraverso la scena, un gesto politicamente intollerabile.

Le conseguenze furono immediate. Castilla venne rimosso dalla direzione del TNU e costretto a un anno di «forzata inattività teatrale in Spagna» (Castilla 1999, p.

⁶¹ Traduzione dell'autrice.

263)⁶². Poco dopo si trasferì a Bogotá, dove ottenne la direzione del Teatro Estudio dell'Universidad Nacional de Colombia, incarico che gli consentì di proseguire il proprio percorso artistico e di approfondire quelle pratiche sperimentali già messe a punto in ambito universitario. Negli anni colombiani si dedicò a un ampio spettro di attività – dall'insegnamento alla progettazione di manifestazioni culturali – tra cui il Festival Nacional Universitario de Teatro del 1967 e, l'anno successivo, il primo Festival Latinoamericano del Teatro Universitario di Manizales (Castilla 1999). L'esperienza dei festival, maturata in Europa, a partire dalla presenza al FITU, si rivelò così un apprendistato destinato a lasciare tracce durature.

Configurazioni e memorie di un passaggio

Il biennio 1965-1966 si configura come decisivo nella storia del FITU, un tempo di condensazione in cui una generazione studentesca inizia a riconoscersi come soggetto collettivo capace di incidere nello spazio teatrale attraverso scelte estetiche, organizzative e politiche. In questi due anni il protagonismo giovanile non è solo questione anagrafica, ma pratica concreta di soggettivazione: un fare festival che riorganizza, nella prassi, differenze di capitale sociale e di habitus, producendo competenze, reti e visioni condivise. Il FITU diventa così un dispositivo attivo, un luogo in cui l'esperienza teatrale si intreccia alla formazione di una coscienza critica.

All'interno di questo campo di forze, *Fuente Ovejuna* e l'*Amleto* dell'Experimental Group In-Stage segnano due snodi complementari. Il primo rende visibile come il teatro universitario possa farsi gesto di attualizzazione politica radicale, capace di trasformare un classico in un'azione collettiva di presa di parola. Il secondo opera uno scarto ulteriore. L'arrivo dell'*Amleto* crudele di Charles Marowitz non è solo un evento artistico, ma l'esito di una tensione critica maturata negli anni precedenti attorno alla figura di Antonin Artaud. Nell'estate del 1965, il numero speciale di «Sipario» curato da Ettore Capriolo e Franco Quadri suggella infatti quel lungo processo di accumulazione teorica, in cui la crudeltà viene finalmente riconosciuta come categoria interpretativa centrale del Nuovo Teatro.

È in questo clima che, nel 1966, la crudeltà trova per la prima volta una concreta formalizzazione scenica in Italia: al FITU di Parma, dove l'*Amleto* di Marowitz viene presentato in anteprima nazionale all'interno di una tournée immaginata e sostenuta dalla nuova *governance* del festival. Per la prima volta, il FITU assume consapevolmente una funzione produttiva, superando il ruolo di semplice piattaforma di ospitalità e intervenendo attivamente nei processi di circolazione e legittimazione del teatro di ricerca. Non a caso, nella stessa edizione, il festival ospita il primo convegno italiano su Artaud, con lo stesso Marowitz tra i relatori: un cortocircuito

⁶² Traduzione dell'autrice.

virtuoso tra riflessione teorica e pratica scenica che rende visibile il passaggio dalla discussione critica all'esperienza performativa.

È proprio nel biennio 1965-1966 che il FITU di Parma si definisce come epicentro di scambio internazionale, un luogo in cui amatorialità e professionismo cessano di essere categorie oppostive e diventano vettori di una medesima dinamica sperimentale. La presenza congiunta di compagnie universitarie, gruppi della neoavanguardia e realtà professionali della ricerca risponde a una logica curatoriale che troverà piena stabilizzazione nella seconda metà del decennio. Le convergenze con esperienze coeve, come la sezione dell'“Università Internazionale del Teatro” della Biennale di Venezia, appaiono così non come sviluppi paralleli, ma come traiettorie che condividono un medesimo orizzonte e che nel FITU trovano uno dei loro primi laboratori operativi.

A restituire oggi la densità di questo passaggio sono le fonti orali, che non si limitano a integrare l'archivio, ma ne mettono in tensione i confini. Le memorie dei protagonisti mostrano come il significato di quelle edizioni si costruisca nel tempo, attraverso un lavoro di rielaborazione che intreccia esperienza vissuta e narrazione retrospettiva. In questo spazio di scarto, il biennio 1965-1966 emerge come un momento fondativo: non ancora cristallizzato nella mitologia del Sessantotto, ma già attraversato da una forza trasformativa capace di ridefinire il festival e, con esso, una parte decisiva del teatro italiano.

L'autrice

Dottoranda presso l'Università di Parma, la sua ricerca ricostruisce la storia del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (FITU, 1953-1975) attraverso fonti d'archivio e orali. Fa parte dell'unità di Parma del [PRIN 2022 Theatre Festivals between Local and Global](#), dedicato allo studio di tre festival teatrali del secondo Novecento (FITU, Festival dei Due Mondi di Spoleto e Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo). È curatrice della [mostra virtuale sul FITU](#) e co-curatrice, con Roberta Gandolfi, della serie di interviste sul festival nella [collezione Patrimonio Orale](#) di ORMETE. Ha pubblicato saggi per «Ricerche di S/Confine» e per “I Quaderni” de «La Valle dell'Eden». Ha curato gli apparati tecnici del volume *Taroni-Cividin. Performance, Video, Expanded Cinema (1977-1984)* (Silvana Editoriale, 2023). Il suo ultimo saggio, *FITU di Parma e IFSK di Zara e Zagabria*, è stato pubblicato in Cristini M. & Frattali A. (a cura di), *I festival teatrali nel Novecento. Intersezioni, dialoghi, incontri (1950-1990)*, Edizioni di Pagina, Bari, 2026, pp. 163-81.

e-mail: giulia.govicavani@unipr.it

Riferimenti bibliografici

AA, VV 1967, 'Nero su bianco', *Teatro festival. Rivista di teatro sperimentale e universitario*, n. 2-3, pp. 1-5.

Acca, F 2004, 'Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia', *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, n. 11, pp. 157-195.

'Après l'interdiction d'une pièce à Genève les autorités espagnoles démentent' 1965, *L'Impartial*, 8 maggio.

Artaud, A 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

Bajini, S 1964, 'Teatralità: si riapre la discussione', *Sipario*, no. 213, pp. 4-19.

Balme, CB & Szymanski-Düll, B (eds.) 2017, *Theatre, Globalization and the Cold War*, Palgrave Macmillan, Cham.

Berns, U 2021, 'Die englischsprachige Dramenwerkstatt im LCB 1964: Zirkulationen des Absurden' in *Berliner Weltliteraturen. Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau*, ed. J Müller-Tamm, De Gruyter, Berlino/Boston, pp. 171-199.

Bertani, O 1966, 'L'Amleto disprezzato di Marowitz', *L'Avvenire*, 30 marzo.

Bourdieu, P & Passeron, JC 2006, *I delfini. Gli studenti e la cultura*, Guaraldi, Bologna-Rimini [or. edn. Bourdieu, P & Passeron, JC 1964, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Les éditions de minuit, Paris].

Budini, V, Ferraresi, R, Orecchia, D & Vergni, D 2022, 'Il 1965. Nuova arte, nuovo teatro, nuovo pubblico, nuova scena' in *Teatro e arte in Italia 1959-1969. Dieci anni di storia, azioni, immagini*, eds. V Budini, D Orecchia & C Sylos Calò, *Arabeschi*, n. 19, pp. 296-312.

Bustamante, E 2008, *Storia della radio e della televisione in Spagna (1939-2007). Il lato debole della democrazia*, Rai Libri, Roma.

Cabassi, S 1966, 'Un Amleto dissociato e crudele', *il Resto del Carlino*, 29 marzo.

Capriolo, E 1965, 'Il primo manifesto di Artaud. Il Teatro della Crudeltà', *Sipario*, n. 230, pp. 8-11.

Castilla, A 1992, 'Teatro Universitario: Fuenteovejuna 65', in *Al Teatro del Siglo de Oro*, pp. 39-58.

Castilla, A 1999, 'Diez años de Teatro Universitario en España y América (1958-1968)', in *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, ed. L García Lorenzo, CSIC, Madrid, pp. 235-278.

'Cominciano gli arrivi per il Festival Universitario' 1965, *Gazzetta di Parma*, 2 aprile.

Corriere della sera 1965, 21 aprile.

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

De Vega, L 2001, *Fuente Ovejuna*, Garzanti, Milano.

Doni, E & Valentini, C (eds.) 1993, *L'arma dello stupro. Voci di donne della Bosnia*, La Luna, Palermo. Franco Angeli, Milano.

Fulbright Scholar Directory, <https://fulbrightscholars.org/fulbright-scholar-directory> [26/01/2026].

Gandolfi, R 2015, 'Per una storia dei Centri Teatrali Universitari nel secondo Novecento' in *Quando l'Università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari*, ed. E Pani, Edizioni di Pagina, Bari, pp. 75-92.

Gandolfi, R 2024, 'Le riviste dei teatri universitari in Italia negli anni Sessanta: la cometa di Teatro Festival' in *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come strumenti e oggetti della storiografia teatrale*, eds. M I Biggi, M Consolini, S Lucet, R Piana, A Ryker & M Zannoni, Edizioni di Pagina, Bari, pp. 397-408.

Intervista a Ambrosini Flavio, di Govi Cavani Giulia, Milano, il 06/03/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13q), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-ambrosini-flavio/>, (23/01/2026).

Intervista a Binnerts Paul e Engelande Rudy, di Gandolfi Roberta, Govi Cavani Giulia e Zaccheo Tommaso, tramite GoogleMeet, il 08/04/2025, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13p), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-binnerts-paul-e-engelander-rudolf/>, (23/01/2026).

Intervista a Calzolari Andrea, di Gandolfi Roberta e Zaccheo Tommaso, Parma, il 27/06/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022)", Collezione Ormete (ORMT-13d), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-calzolari-andrea/>, (20/01/2026).

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/>, (22/01/2026).

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/>, (21/01/2026).

Intervista a Lebel Jean-Jacques, di Zaccheo Tommaso, Parigi, il 04/11/2024, Progetto "Il teatro dei festival tra locale e globale (PRIN 2022) Collezione Ormete (ORMT-13g), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-lebel-jean-jacques/>, (21/01/2026).

Intervista a Pattini Oddone, di Gandolfi Roberta, Parma, il 11/03/2022, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRg), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-pattini-oddone/>, (21/01/2026).

Intervista a Valentini Chiara, di Chernetich Gaia Clotilde, Roma, il 05/03/2020, Progetto "La memoria dei teatri universitari in Italia (PRIN 2015. Per-formare il sociale)", Collezione Ormete (ORMT-07PRf), consultata in URL: <https://patrimoniore.ormete.net/interview/intervista-a-valentini-chiara/>, (21/01/2026).

Jacobi, R 1965, *L'Avanti*, 11 aprile.

Leigh, E 1964, 'Il "Teatro della Crudeltà" da Artaud a Peter Brook', *Sipario*, n. 215, pp. 2-16.

Marowitz, C & Trussler, S 1969, *Ribellione e rassegnazione. Teatro inglese dal 1957 al 1967*, De Donato, Bari.

Marowitz, C 1991, *Recycling Shakespeare*, Bloomsbury Publishing, London.

Marowitz, C 2012, *The Marowitz Hamlet*, Dramatis Play Service Inc., New York.

Orecchia, D 2022, 'Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969)', *Arabeschi*, n. 19, pp. 46-70.

Pani, E 1966, "Amleto" in maglione presentato dagli inglesi', *Gazzetta del Mezzogiorno*, 31 marzo.

- Piccone Stella, S 1993, *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*,
- Polacco, G 1966, 'Bizzarro "Amleto" degli universitari inglesi', *Il Piccolo*, 5 aprile.
- Portelli, A 2017, *Storie orali: racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma.
- Pressburger, N 1966, 'Un "Amleto" in maglione', *Gazzetta di Parma*, 30 marzo.
- Puppa, P 1990, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Quadri, F 1966, 'Per un convegno sul nuovo teatro', *Sipario*, n. 247, pp. 2-3.
- Soda, A 1964, 'Festival in crisi', *il Landò*, n. 47, pp. 16-18.
- Solieri, F 2023, 'Il Festival internazionale del Teatro universitario di Parma dalla goliardia all'impegno politico (1953-1975)' in *Annali di Storia delle università italiane*, n.1, pp. 157-179.
- Valentini, C, Cavazzini, G, Calzolari, A & Campari, R 1965, '13°: sarà il migliore', *il Resto del Carlino*, 31 marzo.
- Visone, D 2010, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pisa).