

Varga Luca

Relazione tra i giovani e il teatro: una questione fondamentale della politica culturale del PCI, negli anni '70 (1971-1980)

Prefazione

Sì, ci sono i gruppi extraparlamentari, c'è una forte spinta eversiva, c'è la rabbia, l'essere contro di gran parte dei giovani e di una grossa fetta del movimento operaio. Bene! che ci sia, istituzioniamola, che abbia anche un suo teatro, perché no? Anzi, abbiamo addirittura il teatro dell'esibizione della propria rabbia, facciamone un ghetto.¹

La citazione fa parte della relazione tenuta dal regista Aldo Biagini, in occasione di un convegno regionale del PCI nel 1971, sulla riforma del teatro drammatico e musicale.

Pare che Biagini faccia riferimento alla cultura teatrale dell'estrema sinistra, la quale viene descritta come contraria, ostinata, isolata oppure autoisolata, ma soprattutto portavoce dei due soggetti chiave per il PCI: i giovani e il movimento operaio. Le parole di Biagini sottolineano l'importanza indiscutibile del teatro come strumento di espressione, capace di presentare le problematiche sociali e di scaricare tensioni. Ma nello stesso tempo usa anche il termine 'ghetto'[culturale] che evoca concezioni come esclusione, emarginazione, incomunicabilità. Questo riferimento indica, che secondo il regista, il Partito Comunista Italiano dovrebbe affrontare il problema dell'opposizione a sinistra, mediante l'isolamento ai margini della vita culturale.

Il presente saggio² mira ad analizzare il discorso del PCI attorno alla relazione tra i giovani e il teatro negli anni '70, in base alle pubblicazioni di alcuni convegni fondamentali del partito. Il discorso del partito, formatosi attorno al teatro, è abbastanza complesso perché dietro la relazione tra i giovani e il teatro vi sono altri fattori come il cambio generazionale, oppure le tensioni della vita politica dell'epoca. Non vorrei circostanziare tutti gli elementi caratteristici della politica culturale del PCI, ma mi limiterei a presentare solo il rapporto giovani e teatro, come questione fondamentale.

¹ Aldo Biagini, *L'associazionismo di base, fondamento per un nuovo teatro, Per una nuova cultura teatrale. Per una riforma democratica del teatro drammatico e musicale*. Convegno a Porretta-Terme, 18,19, 20 giugno 1971, Regione Emilia Romagna, Documenti dell'attività regionale n. 14 1971, p. 45

² Questo lavoro è il risultato del mio soggiorno di studio al Dipartimento delle Arti Visive, Performative e Mediali dell'Università di Bologna. Le mie ricerche sulla politica teatrale del Partito Comunista Italiano si sono svolte sotto la direzione di Prof. Gerardo Guccini. Su queste pagine coglierei l'occasione di ringraziare il professore del suo disponibile aiuto.

Per esaminare la politica per il teatro del PCI sono dovuta ricorrere ai più importanti documenti dell'epoca come *Per una nuova cultura teatrale, per una riforma del teatro drammatico e musicale* Convegno a Poretta Terme, nell'organizzazione della Regione Emilia-Romagna, tra il 18-19-20 giugno 1971; *Per una politica del teatro* Atti del Convegno del teatro del Partito Comunista Italiano, Prato, 24-25-26 settembre 1976; *Per una politica del teatro. 2 convegno nazionale*, evento organizzato dal PCI e la sua Federazione comunista di Bologna, tra 11-12-13 gennaio, 1980.

Occorre fare una breve parentesi sulla situazione del Partito Comunista Italiano all'epoca.

Come anche i risultati (il 34,4 % dei voti ottenuto dal partito) delle elezioni politiche italiane del 1976 attestano, verso la metà degli anni '70 il PCI diventò il partito dei ceti medi progressisti, oltre ad essere quello tradizionale della classe operaia.³ La dilatazione del suo elettorato fu causata dalle sue due grandi linee politiche, dai cosiddetti «compromesso storico» ed «eurocomunismo⁴». Enrico Berlinguer, segretario del PCI, lanciò la proposta del «grande compromesso storico tra comunisti e cattolici» per dare contropeso alle aspirazioni della sinistra extraparlamentare verso un'azione nettamente rivoluzionaria⁵. L'altro motivo della politica berlingueriana fu la difficile governabilità del paese: i diversi governi della DC (monocolori e no) dovettero adottare politiche di austerità economica per superare la crisi petrolifera, ma al contempo era necessario intensificare i mezzi delle forze dell'ordine, a causa degli attacchi terroristici⁶ neri e rossi.⁷ L'atto più grave del terrorismo dell'estrema sinistra fu il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro, Presidente del Consiglio nazionale della Democrazia Cristiana, da parte delle Brigate Rosse nel 1978.

Il PCI naturalmente cercava di difendersi dal pericolo delle sinistre extraparlamentari, e già nei primi mesi del 1973 sferzò un duro attacco contro il movimento studentesco e i gruppi

³ Giuseppe Mammarella, *L'Italia contemporanea (1943-1992) tom. V Storia d'Italia dal Risorgimento alla Repubblica*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 437.

⁴ L'Eurocomunismo fu la linea di politica estera del PCI: il frutto degli incontri tra i leader dei partiti comunisti dell'Italia, della Francia e della Spagna fu la dichiarazione di respingere la pretesa sovietica di mantenere la propria supremazia sul movimento mondiale comunista. Questo significava creare centri d'azione indipendenti da Mosca ed affermare un modello di organizzazione sociale e politico diverso da quello sovietico. Mammarella. op. cit., p.424.

⁵ Mammarella, op. cit., p. 383.

⁶ Si fa riferimento alla strage di Piazza Fontana del 1969, ad opera di Ordine Nuovo, che segna l'inizio della stagione del terrorismo nero, cioè di estrema destra, seguita poi dall'attentato al treno Italicus il 4 agosto 1974; solo per menzionare gli esempi più eclatanti.

Per quanto riguarda il terrorismo rosso, si può fare accenno ai diversi attentati incendiari, dai colpi di pistola alla gamba fino ai sequestri e assassini delle persone da parte delle organizzazioni dell'estrema sinistra (Brigate Rosse, Unità Comunista Combattenti, Lotta Continua, Potere Operaio, Prima Linea, Unione dei Marxist-Leninisti, Servire il Popolo, Felce e Martello).

⁷ Mammarella, op. cit., p. 412.

extraparlamentari.⁸ La citazione di sopra, ripresa dalla relazione tenuta dal regista Aldo Biagini può illustrare che questo attacco si rivelò anche sul livello della cultura, su quella della politica culturale dell'ideologia del PCI. I segni del clima politico di forte tensione si evidenziano anche esaminando i testi dei convegni: il teatro, soprattutto il teatro politico che era sostenuto sia dal PCI, sia dai gruppi teatrali giovanili ebbe una forza agitativa. Anche se questi teatri di gruppo rifiutavano il vecchio teatro agit-prop e preferivano l'estetica del nuovo teatro, la scena è rimasta un mezzo adatto per trasmettere messaggi politici ed ideologici.

Negli anni '70 il PCI, non essendo al governo, ed adottando la politica dell'astensione a favore dei governi democristiani, sembrò non avere il controllo del potere legislativo, ma era evidente che come vincitore delle elezioni amministrative⁹ diventò finanziatore della locale vita culturale su cui ebbe anche una notevole influenza. Il partito fu costretto a creare la propria cultura teatrale appoggiandosi sui giovani teatri di gruppo dei singoli quartieri. Questo veniva creato a nome della riforma estetica del teatro, attraverso il programma del cosiddetto decentramento culturale. Vorrei formulare le seguenti domande: il PCI come valutava dal punto di vista politico ed estetico le spontanee organizzazioni teatrali dei giovani? I gruppi teatrali in questione come ricevevano il sostegno del partito e le sue linee guida teatrali? Il PCI riusciva a dare vita ad un teatro giovanile che condividesse gli stessi ideali? A livello della cultura teatrale troviamo segni di contraddizione tra il PCI e i gruppi extraparlamentari di matrice di sinistra?

Teatro e giovani in Italia

Nell'Italia degli anni '60-'70 il teatro dei giovani fu fortemente legato al cosiddetto *nuovo teatro*. Tra gli esponenti di questa neoavanguardia teatrale nel periodo tra 1950 e 1970 troviamo tra l'altro Carmelo Bene e Leo De Berardinis, ma a partire dagli anni '70 questa novità teatrale assunse il carattere di movimento. Si trattava del movimento teatrale con il caleidoscopio di tanti teatri di gruppo, formatosi sulla scia dei grandi esordi, ma spesso con carattere effimero.¹⁰

⁸ Mammarella, op.cit., p. 382.

⁹ Per quanto riguarda Bologna, alle elezioni amministrative del 7 giugno 1970, il PCI è il primo partito con il 42,54% dei voti e 27 seggi, ed alla tornata del 15 giugno 1975 vince le elezioni con il 49,02 dei voti, e 31 seggi.
<http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/>

¹⁰ Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1950*, Bompiani, Milano 1970.

Per trovare la definizione del *nuovo teatro* possiamo riferirci all'intervento¹¹ di Alberto Arbasino¹² nel Convegno di Ivrea (10-12 giugno 1967, intitolato *Per un nuovo teatro*), dove lo scrittore usa l'espressione teatro «di minoranza». Il teatro ufficiale non prende in considerazione questa nuova realtà, la quale è invece molto seguita dal pubblico giovane, e così anche in Italia i giovani volgono le spalle al teatro ufficiale. Secondo questa citazione di Arbasino il nuovo teatro deve proporre la sua offerta teatrale; completando così le offerte del teatro ufficiale. Nell'Italia degli anni '70 gli uomini di cultura arrivarono alla conclusione – già prima del PCI – che i giovani creassero la loro propria cultura teatrale, al fuori di teatri stabili.

Già al convegno di Porretta-Terme del 1971 si constata l'aumentato interesse dei giovani verso il teatro non ufficiale ed amatoriale, dovuto alla loro esclusione o autoesclusione dalla vita civile. Si riconosce il massiccio interesse da parte degli strati giovanili verso il teatro, ma i teatri stabili risultano incapaci andare oltre a quest'esigenza. Per questo i giovani ispirandosi alla propria cultura giovanile gettano le fondamenta del loro teatro di dimensione giovanile.¹³

Aldo Biagini, regista, nella sua relazione intitolata *L'associazionismo di base, fondamento per un nuovo teatro*, dice:

Io sono tra l'altro convinto che esiste un nesso preciso tra l'esclusione che i giovani registrano a tutti i livelli della vita civile, il loro sentirsi estranei ad un mondo e alla sua organizzazione sociale, e il fatto che aumenta un generale interesse verso il teatro, interesse non certamente giustificato dall'attuale livello della cultura teatrale italiana, che, come si diceva, essi per primi rifiutano.

I giovani cercano oggi il teatro, lo fanno, cercano di andarci, perché lo vedono come un momento di socialità, perché più che mai vorrebbero restituire al teatro un posto nella società, una funzione di

¹¹ In particolare, Arbasino illustra le finalità e le modalità organizzative di una potenziale cooperativa, mettendo a confronto il modello americano, in cui sono nati i teatrini *off* e *off Broadway* in opposizione ad un sistema che tendeva ad omologare le scelte teatrali, e quello italiano. In Italia – spiega – si sta riproducendo la medesima situazione che si era verificata in America in un momento storico diverso: un teatro «di minoranza» sorge in opposizione ad un teatro di «maggioranza». Questo teatro nuovo «di minoranza» trova un terreno fertile, perché il teatro ufficiale non tiene in considerazione le trasformazioni intercorse nel pubblico e finisce per lasciare scoperta, diciamo così, una fetta del mercato, costituita dal pubblico giovane.”

Daniela Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1956-1967* Titivillius, Bologna, 2010, p. 243.

¹² Scrittore, saggista, giornalista, protagonista del Gruppo 63. Si laurea in giurisprudenza e si specializza in diritto internazionale all'Università di Milano. Si fa conoscere al pubblico con alcuni scritti pubblicati su riviste importanti come „L'illustrazione italiana”, „Officina” e „Paragone” che nel 1955 pubblica uno dei suoi primi racconti, *Destino d'estate* che racchiude già molto della sua tematica futura: la provincia italiana del periodo post-bellico chiusa nel suo mondo ristretto e la critica di una società pettegola e ristretta delle ville e dei salotti. Ha iniziato la sua carriera letteraria scrivendo *reportage* per il settimanale „Il Mondo” da Parigi e Londra, raccolti nei libri *Parigi, o cara* e *Lettere da Londra*. Ha collaborato anche con i quotidiani „Il Giorno” e „Il Corriere della Sera”.

http://it.wikipedia.org/wiki/Alberto_Arbasino

¹³ Oggi questo equivoco non è sostenibile: il paese conosce una crescente domanda teatrale, un moltiplicarsi di iniziative di produzione teatrale a livello di gruppi autogestiti, o di altre forme di cooperazione. Aldo Biagini: *L'associazionismo di base, fondamento per un nuovo teatro. Per una nuova cultura teatrale. Per una riforma democratica del teatro drammatico e musicale*. Convegno a Porretta-Terme, 18, 19, 20 giugno 1971, Regione Emilia Romagna, Documenti dell'attività regionale n. 14, 1971, p. 45.

momento chiarificatore nelle contraddizioni che li circondano, cercano essenzialmente il *momento politico del teatro*, il momento in cui una collettività si riunisce e riflette sui propri problemi, prende coscienza delle proprie malattie, si presenta.¹⁴

Secondo quest'argomentazione ogni riforma teatrale può avvenire sulla base del quadro giovanile: i giovani sono attratti dall'aspetto politico del teatro, e aspettano risposte alle domande, e il teatro dovrebbe svolgere da foro della collettività.

Biagini trova molto positiva questa partecipazione giovanile alle attività teatrali, ma accentua la possibilità dell'insorgenza di un teatro propagandistico, che si è perduto nella fraseologia; autoisolato senza segni di sviluppo in avanti, e non mostra una serietà appropriata.

Come esponente di questo teatro viene indicato proprio Dario Fo:

Il fenomeno, a mio avviso, è senz'altro positivo, ma contiene una pericolosa tendenza di precipitare verso l'identificazione di questa istanza politica con una nozione di teatro politico, identificazione senza residui che brutalizza l'istanza di un fondo e la riduce a pura propaganda. Ed è proprio quello che avviene, al di là di ogni buona fede, oggi a Dario Fo: l'ideologia che sorregge questa iniziativa riesce solo a propagandare se stessa, a ridere di cose che tutti i presenti sanno a ripiegarsi su se stessa.¹⁵

Tra le relazioni uscite al convegno di Porretta Terme del 1971, fu quella di Biagini che trattava più dettagliatamente la relazione tra i giovani e il teatro. Il convegno regionale del PCI sviscerava più i problemi organizzativi, come la partecipazione della regione al decentramento culturale, la mancanza di una legislazione sul teatro, o la questione dello scioglimento dell'E.T.I. (Ente Teatrale Italiano), gestore delle attività teatrali, nato durante il fascismo.

Il convegno nazionale del PCI sulla politica teatrale, svoltosi a Prato nel 1976, tocca con più profondità l'argomento giovani e teatro. Adriano Seroni¹⁶ menziona un nuovo concetto « di teatro » che mostra modalità totalmente diverse da quelle del teatro ufficiale. In questa nuova concezione del teatro vengono incorporati elementi al di fuori del dramma in prosa come canto, danza, mimo, materiale cinematografico. Troviamo nuovi soggetti teatrali arrivati dal contesto extrateatrale come gruppi di animazione nelle manifestazioni popolari, tali gruppi sono le espressioni di vita collettiva dei giovani. La citazione testimonia, che la subcultura giovanile nel 1976 è già ben inserita nel contesto del teatro non ufficiale, e che ha trovato i propri mezzi di espressione teatrale:

¹⁴Aldo Biagini, *Porretta-Terme*, op. cit., p. 45.

¹⁵Ibidem.

¹⁶Docente di letteratura italiana, collaboratore delle più importanti riviste di avanguardia. Si iscrisse al partito comunista nel 1946 e nel 1958 fu eletto deputato.
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/24/morto-roma-ex-deputato-pci-adriano.html>

Quando guardiamo alle operazioni compiute in quella sede che si definisce «di base» ci rendiamo conto meglio dei limiti ancora del nostro discorso (che sono limiti, s'intende, della ricerca e della critica teatrale): è ormai nell'uso, infatti, la presenza animatrice (qui non ci interessa, per il momento, il loro livello) nelle manifestazioni popolari o nell'espressione di vita collettiva dei giovani: dove l'azione scenica e il mimare e il cantare o danzare vanno congiunti, quando vi si intrecci l'uso della «filmina».¹⁷

Bruno Grieco¹⁸ descrive la situazione italiana degli anni '70: la fioritura delle forme teatrali e i cambiamenti estetici del teatro rispecchiano i mutamenti avvenuti nel mondo giovanile, e il teatro è diventato uno dei loro maggiori strumenti di espressione.

Secondo il giornalista, i cambiamenti nel teatro, la proliferazione dei gruppi teatrali del movimento teatrale corrispondono ai cambiamenti svolti nel mondo giovanile e all'autorappresentazione della cultura giovanile:

Ci troviamo di fronte ad un fenomeno sociale di grande interesse, per la moltiplicazione dei gruppi di base che spontaneamente si sono formati in questi ultimi anni, offrendosi come momenti di aggregazione per un obiettivo che è culturale e politico allo stesso tempo. La rete molto vasta che essi hanno tessuto attraverso tutto il paese ha fatto dire a qualcuno che ci troviamo di fronte ad un nuovo comportamento dei giovani¹⁹

Il teatro collettivo, il teatro di gruppo, è un formato di aggregazione che corrisponde perfettamente alle caratteristiche socioculturali della nuova cultura giovanile (vita comunitaria); e l'espansione di questo tipo di teatro è la prova della formazione di un movimento teatrale, capace di trasmettere codici comportamentali e modelli di identità. Il teatro di gruppo organizza le comunità dei giovani, e va incontro alle esigenze della nuova cultura giovanile (vita nelle comunità hippy); tutto questo è il segno evidente dell'esistenza del movimento teatrale che concepisce il fare teatro, come un modo di vita.

La relazione di Bruno Grieco accentua l'importanza delle giovanili compagnie teatrali, e il loro ruolo decisivo nella vita culturale locale. Per questo, si può pensare che il PCI a causa della sua sfera politica limitata solo alle amministrazioni locali avesse bisogno di questi teatri di gruppo per costruire la sua nuova politica culturale, e di avere maggior influenza sulla politica culturale locale. Tal scopo non si poteva raggiungere attraverso il sistema dei teatri stabili regionali, gestiti dall'E.T.I.

Grieco richiama l'attenzione al campo teatrale, sorto spontaneamente, che essendo legato al livello locale potrebbe essere raggiunto agli operatori culturali del PCI, ma lo stesso teatro è

¹⁷Adriano Seroni: *Teatro: forme, sperimentazione, pubblico. Esperienze e prospettive*, in: *Prato, 1976*, p.27.

¹⁸ Giornalista della stampa di sinistra, impegnato in attività di cinema, teatro, e musica. È figlio di Ruggiero Grieco, fondatore del Partito Comunista Italiano, insieme a Gramsci.
http://www.liguori.it/autore_pop.asp?autore=Bruno_Grieco

¹⁹Bruno Grieco, *Prato, 1976*, p.40.

capace di conquistare facilmente il suo pubblico stretto e speciale (abitanti del quartiere, operai, contadini, giovani).

Il convegno di Prato si dedicò pienamente all'analisi del movimento teatrale di dimensione amatoriale e giovanile. Le diverse relazioni trattarono il teatro sperimentale, le nuove modalità operative del teatro (associazionismo), il ruolo dei teatri stabili nel contesto teatrale in cambiamento. Si instaurò una commissione appositamente per il movimento teatrale, intitolata, II Commissione: Movimento teatrale, stampa, critica e informazione, presiedute da Alberto Abbruzzese, noto sociologo dei processi culturali e comunicativi. A questo convegno, il PCI cercava di presentare la nuova realtà teatrale agli intellettuali di sinistra, mentre allo stesso tempo mirava a teorizzare e mettere nella sua orbita il movimento teatrale scoperto di recente. Siccome una parte del movimento provava simpatia per la sinistra extraparlamentare, il PCI doveva affrontare posizioni oppositrici.

Teatro „indisciplinato”: il rapporto conflittuale tra il movimento teatrale e i lavoratori culturali del PCI

Il PCI fu interessato ad un teatro antagonista ai teatri stabili e al teatro di regia.

I partecipanti del convegno, organizzato dal partito supposero che la struttura del teatro ufficiale, compreso anche il teatro di regia fosse incapace di toccare la classe operaia, lo strato sociale di riferimento del partito. Di conseguenza, il PCI era costretto a coinvolgere il movimento teatrale giovanile nella creazione di una nuova cultura teatrale, innovativa, destinata al pubblico operaio.

Ma esce fuori dai documenti il fatto che il PCI non era capace di raggiungere l'intero movimento teatrale „stare nel movimento” se vogliamo, attestato dai riferimenti ai gruppi teatrali, i quali sembravano estremisti con posizioni estetiche oppure politiche, che gli esponenti del PCI non condividevano.

A questo rapporto conflittuale fa riferimento anche Massimo Castri²⁰, nel suo libro *Per un teatro politico*, uscito nel 1973, così possiamo considerare il libro essere oltre che una

²⁰ Attore e regista, dal 1968 membro della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna, dal 1967 debutta nel Piccolo Teatro di Milano, diretto da Giorgio Strehler.

L'importanza del Piccolo Teatro consiste nel fatto di essere il primo teatro stabile a essere fondato, oltre a essere dichiaratamente un teatro d'arte aperto a tutti disponendo di un repertorio italiano e straniero. Il Piccolo fu un importante rappresentante del panorama teatrale italiano, prendendo parte più volte agli eventi del Teatro delle

monografia, anche un documento dell'epoca. Secondo Castri la sperimentazione dovrebbe procedere verso l'avanzare di una ridotta funzione propagandistica del teatro politico, in chiave di drammaturgia contemporanea; ma quest'ambizione viene contrastata dall'aspirazione del PCI (anche se è fautore del nuovo teatro italiano), la quale consiste nella sua tentazione di imporre proprio le stesse estetiche teatrali, che i gruppi vorrebbero scartare:

Ma questo colloquio, questo tentativo di stabilire una collaborazione con la sinistra, non si sviluppa senza difficoltà. Una teoria/prassi di teatro politico, che intenda sottrarsi alla funzione degradata di propaganda e di celebrazione politica, per imporsi ha dovuto sempre lottare su due fronti: contro la vecchia estetica di tipo idealistico-borghese, inneggiante alla « neutralità » dell'arte e contro l'estetica ufficiale della sinistra marxista, che possiamo dire semplificando, si è organizzata intorno al recupero e successivamente ad una impostazione dei risultati realismo/naturalismo ottocentesco, per poter degradarsi, nei momenti più bassi, sino al livello del realismo socialista, strumento ottuso di agiografia e propaganda, e di una ancora diffusa concezione dell'arte politica servile sottoprodotto dell'agitazione politica.²¹

Castri sostiene che, la sperimentazione teatrale è qualcosa di più di un processo di rinnovamento che riguarda il linguaggio teatrale, la messinscena e infine la regia, perché in realtà si tratta di una *sperimentazione politica* nel teatro. La sperimentazione politica all'interno dell'operazione scenica dovrebbe implicare anche contenuti politici, di cui il PCI aveva la sua versione e con molta probabilità non ha voluto vedere versioni alternative sulla scena. Gli operatori culturali avevano il compito di indirizzare il processo dell'allestimento verso un prodotto teatrale innovativo, ma non troppo, con argomenti perbenisti e contenuti politici giusti secondo il punto di vista del PCI.

I gruppi teatrali valutarono le manifestazioni dell'atteggiamento paternalistico, come un processo di sperimentazione dell'arte popolare²², orientata da parte del PCI; e di conseguenza si sentirono espropriati della libera creazione:

Inoltre altrettanto radicata appare nei dirigenti culturali della sinistra l'abitudine a considerarsi pastori e protettori del proprio gregge proletariato, per cui, al fine di bloccare una *sperimentazione politica* nel teatro, è buon costume (senza ricorrere più a speciose argomentazioni estetiche: difesa del realismo/razionalismo, ecc.) usare argomenti tutti patinati di buon senso oggettivo: « ... gli operai non capirebbero... è troppo difficile... bisogna cominciare piano piano»; e così in nome di una mistificante normalità/popolarità di linguaggio e di un generico « gradualismo dello sperimentalismo » è sempre dal vertice dirigenziale che si decide ciò che è o ciò che non è arte « proletaria ».²³

Nazioni, istituzione dell'International Theatre Institute. Il direttore Giorgio Strehler ebbe un grande ruolo nel valorizzare il teatro popolare in dialetto per sfatare il luogo comune secondo il quale le classi subalterne fossero senza radici culturali.

Castri nel 1971 conseguì la laurea in lettere presso l'Università di Genova, con una tesi sul teatro politico, pubblicata da Einaudi, Milano 1973.

²¹Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p. 12.

²²Un esempio eclatante del processo di sperimentazione dell'arte proletaria a sostegno del PCI, fu il Teatro di Massa di Bologna, sotto la direzione di Marcello Sartarelli e Luciano Leonesi. Era un teatro agitativo di massa con più dozzine di attori sul palcoscenico, e gli spettacoli trattavano le lotte della Resistenza. Il PCI interruppe l'attività, accusando la compagnia di seguire modelli teatrali del realismo socialista di tipo stalinista.

Vedi Luciano Leonesi, *Il romanzo del teatro di massa*, Capelli, Bologna 1989.

²³Castri, op.cit., p.13

Dai commenti fatti ai convegni da parte degli intellettuali del PCI, emerge una situazione più preoccupante: si dà l'impressione come se la domanda principale fosse più di carattere politico ed ideologico, e fosse meno concentrata sull'estetica e sulla drammaturgia dell'arte «proletaria».

A Porretta-Terme, Aldo Biagini suggerisce di non opprimere questi gruppi teatrali scomodi, ma di incorporarli nel teatro non ufficiale, senza esporli troppo; perché queste iniziative inappropriate possano rimanere „giocatori di seconda linea”:

Infatti, non siamo più in una situazione in cui si possa permettere di boicottare apertamente iniziative scomode, gruppi autogestiti ecc.; bensì è preferibile come dicevo prima istituzionalizzare tutto ai margini del teatro.²⁴

Partendo dal commento di Biagini, sembra probabile, che una parte delle compagnie teatrali rappresentassero le convinzioni della sinistra extraparlamentare. L'intelligenza del partito poteva avere solo una vaga speranza, che „il settarismo teatrale” dell'estrema sinistra si isolasse dall'opinione pubblica, grazie proprio alle proprie posizioni discutibili.

Anche Lamberto Trezzini, Segretario generale del teatro comunale di Bologna, richiama l'attenzione ad un codice di etica degli operatori teatrali, in quanto bisogna rinunciare ad unidealismo distruttivo, come anche la dimensione del servizio sociale del teatro non dovrebbe identificarsi con tendenze sovversive:

E soprattutto noi, operatori teatrali, commetteremmo un grave errore, se non ci sentissimo parte operante di questa nuova dimensione, di una dimensione di servizio sociale. Se è vero come è vero, che il nostro è un lavoro, per dir così, pubblico, dobbiamo avvertire la responsabilità di rendere sacrosanti, di rendere pubblici i nostri dibattiti, le nostre ideazioni, senza per questo cadere in certe forme di assemblearismo di tipo anarcoide.²⁵

Quale potrebbe essere questo “teatro che si identifica con tendenze sovversive”?

Nel libro di Mirella Schino possiamo avere notizie di un discorso dell'epoca, sul “Teatro-Brigate Rosse”. Schino fa accenno a Giorgio Stehler, direttore del Piccolo Teatro di Milano che scomunicava una volta per tutte la linea Artaud-Grotowski-Barba come "anarco-fascista", in definitiva sostenendo che si trattava di un vero e proprio "teatro-brigate rosse".²⁶

²⁴Aldo Biagini, *Porretta-Terme*, op.cit., pp. 45-46.

²⁵Prof. Lamberto Trezzini, Segretario generale del teatro comunale di Bologna: Teatro, come servizio sociale in: *Porretta-Terme*, op.cit., p. 53.

²⁶Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale (1974-1995)*, Bulzoni, Roma, 1996, p. 73.

Secondo Mirella Schino queste affermazioni da parte dei grandi uomini del teatro avevano lo scopo di isolare i gruppi teatrali più chiusi artisticamente, quelli dell'impronta Odin²⁷ proprio quelli più vicini al *nuovo teatro internazionale* (!), ritenuti responsabili della frammentazione dello stesso movimento teatrale:

“In questo contesto Strehler e Grassi si mettono a parlare, a proposito del Terzo Teatro, di "teatro-Brigate rosse" che era un'affermazione molto grave, non solo un segno di disapprovazione. Mirava ad isolare all'interno del movimento tutto sommato "interessante", come quello dei gruppi di base, un nucleo chiuso e pericoloso, secondo la stessa logica che veniva applicata alla difficile contiguità tra movimento studentesco e Brigate Rosse.

Polemiche come a distinzione tra "sceicchi", "proletari del teatro" e "imitatori servili", oppure l'irresponsabile parallelismo tra gruppi di teatro e mentalità attribuita alle Brigate Rosse, non erano solo deformazioni dei fatti. Contribuiva a rendere visibile il carattere particolare di quella dialettica e di quell'incrocio di forze (anche rapporti di forza) che resero possibile il formarsi di una regione diversa accanto alle regioni note del teatro.”²⁸

Le mie ricerche svolte a Bologna, e le interviste²⁹ fatte con i testimoni dell'epoca – Sig.ra Sandra Soster, Assessore alla cultura tra il 1980 e il 1985, e il Sig. Luciano Leonesi, direttore della compagnia Gruppo Teatro Viaggiante – non hanno attestato la presenza di un teatro propagatore della lotta armata nella città degli anni'70. Il parallelo fatto da Strehler tra il radicalismo estetico del nuovo teatro e il radicalismo politico del terrorismo rosso fa riferimento alla precipitazione delle tensioni politiche nel campo della cultura.

Ritornando a Prato, Bruno Grieco usa parole più sottili per descrivere questi gruppi teatrali autogestiti facendo accenno alla *controcultura* o alla *cultura alternativa*, (che politicamente si traduce nella sinistra extraparlamentare) la quale è una *cultura subalterna*, e dietro il suo falso progressismo si nasconde l'influenza della cultura dominante (capitalista, di destra, borghese), e di conseguenza risulta incapace di proporre modelli di comportamenti validi e indipendenti dalla cultura dominante. Nell'argomentazione troviamo una dialettica efficace dei concetti complementari: il loro falso liberalismo è il vero autoritarismo; e infine la loro cultura viene presentata come semplice appendice della comunicazione di massa:

²⁷ „Questi caratteri furono definiti come: tendenza ad imitare i gruppi più forti, l'Odin in particolare (gli sceicchi cui fa riferimento l'editoriale di "Scena"); tendenza ad una chiusura in sé ed in utopia laboratoriale, palpabile anche nella costruzione degli spettacoli; tendenza alla monomania nei gusti teatrali; tendenza ad una solidarietà tra giovani gruppi, che appariva quasi sospetta, vista la generale tendenza alla frammentazione, ai dibattiti e persino agli scontri fioriti all'interno del movimento teatrale di gruppi spontanei ancor più all'interno del coevo movimento politico giovanile.”

Schino, op.cit., p. 67.

²⁸Schino, op.cit., 74.

²⁹ Intervista alla Sig.ra Sandra Soster, Bologna, 29 gennaio 2014, e Intervista al Sig. Luciano Leonesi, Bologna, 8 febbraio 2014. Queste interviste faranno parte della mia tesi di dottorato, inserite nel capitolo dedicato alla questione relativa alla problematica dei giovani e il teatro nel contesto internazionale dell'epoca.

E questo va detto proprio nel momento in cui anche della cosiddetta cultura alternativa, o controcultura ci viene proposto un modello di comportamento, largamente influenzato anche questo, come avviene per tutte le culture subalterne, dalla cultura dominante. E questa influenza la si avverte proprio in quegli aspetti del comportamento che possono sembrare eterodossi ed eversivi rispetto alla cultura ufficiale, ma che in realtà ripetono i modelli di comportamento aggressivo, violento, presunto libero o liberatorio, ma subdolamente autoritario che quotidianamente ci vengono riproposti dai mezzi di comunicazione di massa.³⁰

Il punto culminante del Convegno a Prato, ma anche del discorso sulle nuove tendenze teatrali in connessione ai giovani, è Dario Fo e i suoi interventi, nonché la sua disputa con Albergo Abruzzese.

Fo, nel suo primo intervento, inserisce il nuovo teatro italiano nel contesto più ampio della nuova cultura giovanile. Mette in contatto il teatro con altri settori della cultura, come la musica giovanile di cui riconosce la sua essenzialità, e negli esempi dei cantautori, identifica una mentalità che anima anche il nuovo teatro, come riflessività, intelligenza, indole all'analisi approfondita. Trova una grandissima potenzialità nella dimensione amatoriale, che permette al teatro di organizzarsi dal basso, e rimanere in contatto con le forme performative popolari (canto, teatro di strada, cantastorie) insieme alle nuove modalità attoriali dei mezzi di espressività (gesto, voce, parola). Forme popolari ed innovazioni teatrali portano idee nuove e tematiche sociali, quindi il teatro dei giovani si riflette sulla realtà giovanile, ma oltre i temi intimi ed esistenziali, troviamo anche la denuncia delle ingiustizie e l'aspirazione di essere uniti con la classe operaia nella lotta:

Non parliamo poi per quanto riguarda il teatro di ricerca, il teatro – così detto – amatoriale; il *teatro dei giovani*, con le loro invenzioni, le proposte, il coraggio, e la creatività. Negli altri paesi d'Europa non esiste assolutamente quel movimento, a mio avviso straordinario e veramente importante e da guardare con molta attenzione, che sono i cantautori: un fenomeno che c'è soltanto da noi, non sto a farvi tutti i nomi: da Lucio Dalla a Guccini, De Gregori, Gaber, ecc. La Marini e gli altri del nuovo canzoniere. Non esistono come fatto culturale, non esiste soprattutto con la loro qualità di fabulatori, possibilità di rappresentare, di essere spiritosi, caustici, sottili. È un fenomeno, non certo causale né passeggero, anzi è in grande sviluppo, ogni giorno ne nascono dei nuovi: gruppi di ragazzi che hanno imparato ad usare le percussioni oltre che la voce, i gesti, la provocazione scenica, raccontano storie col canto e fanno polemica denuncia e propongono idee. Raccontano non solo le proprie angosce e i propri dubbi, ma anche le lotte con la classe operaia, le lotte per i diritti civili.³¹

Fo rompe anche la linearità del discorso entusiasta del PCI sul decentramento culturale, perché secondo la sua concezione libertaria, il decentramento dovrebbe significare la condivisione del potere tra centro e periferia per eliminare l'egemonia. Secondo Fo, l'Italia copia una realizzazione erronea del decentramento, l'esempio della Francia, dove le autorità culturali stanno per dominare i gruppi spontanei ed autonomi del teatro dei giovani, corrompendo i gruppi, per via delle sovvenzioni regionali. Il teatro fallisce nel cambiare la

³⁰Bruno Grieco, Tendenze del teatro italiano. Ipotesi d'azione e di trasformazione In: *Prato*, 1976, p.40.

³¹Dario Fo, in: *Convegno a Prato*, op. cit., 1976, p. 140.

società, perché non essendo automunito, deve adeguarsi alle aspettative del potere che rimane il solito centralizzato. Quelli che hanno condiviso per esempio le idee di Lamberto Trezzini (ancora a Poretta Terme) sulla responsabilità etica degli operatori teatrali per contrastare il teatro „sovversivo”; sicuramente sono rimasti offesi dall’espressione „burocratici culturali” di Fo, e dall’immagine della „corruzione culturale al servizio del Potere”:

Decentralizzare significa, guarda caso, riportare il potere dal centro alla periferia in modo che sia riportato dal nuovo al centro. Questo in Francia, da noi ha un altro significato, per carità. Allora Malraux³², lo aveva capito, gli sfuggivano un sacco di spazi, c’era nuovamente autonomia nelle periferie delle piccole e grandi città legate alle università e ai grandi dormitori e, pare, ma lo hanno raccontato come battuta, ma è abbastanza realistica e probabile storia. Eccola: quando i burocrati culturali gli dissero: ci fuggono gli spazi, i giovani si stanno organizzando in forma autonomia, non hanno bisogno del nostro apporto, non li possiamo più controllare, allora Malraux gridò: «Cretini! Sovvenzionateli, che cosa aspettate?»

E non è mica tanto una battuta; sovvenzionare, per il potere, vuol dire da sempre trovare una gabbia, fabbricare delle regole a trappola, inventare privilegi e punizioni, quindi riuscire a controllare, anzi determinare.³³

Secondo Fo, non le cooperative e l’associazionismo sono la risposta alla domanda dello sviluppo del nuovo teatro; ma appunto „il teatro povero” nel senso di formazioni teatrali a basso costo e senza spazio stabile, ma tutte con innovazione e creatività artistica oltre ad „impegno teatrale”. Queste condizioni permettono a loro l’indipendenza dai fondi statali, che implica l’indipendenza artistica ed ideologica; ed in questo senso, sono loro il teatro «valido ed unico» in Italia:

E a dimostrazione che questa è l’unica strada seria, date un’occhiata intorno e ditemi quali strutture, quali gruppi hanno dato, specie in Italia, qualcosa di valido in questi ultimi anni. Sono forse i teatri stabili? Le grandi cooperative attanagliate a loro volta dentro la macchina ricattatoria delle sovvenzioni? No, sono stati i gruppi autonomi, quelli di strada, di cantine, di capannone, di cinema periferico, di fabbrica in occupazione e di chiesa sconsecrata. Quei gruppi che ancora oggi sono i soli a dire qualcosa che valga la pena di essere visto ed ascoltato. Non hanno sovvenzioni (se non in forma di elemosina), hanno apparati scenici addirittura ridicoli, paghe da fame, ma hanno idee, passione, intelligenza, ed immaginazione.³⁴

Nella sezione *Il lavoro di preparazione* si formano i lineamenti dei criteri di un teatro che è adatto ai giovani. La parte *Teatro per ragazzi* cerca di formulare la concezione di un teatro, destinato ai giovani, che prende sul serio il proprio pubblico, e aspira al servizio sociale. Il criterio più importante è che il teatro debba essere vicino al mondo dei giovani, rifletta sui loro problemi, e debba sviluppare la loro capacità di critica:

Teatro per ragazzi, quindi, non più come momento di evasione, astratto e lontano dalla realtà cui si rivolge, ma come spazio organicamente collegato alla scuola e al territorio, come stimolo ad una attenta

³² Dopo i vari incarichi sotto De Gaulle, André Malraux diventa ministro della cultura tra 1959-1969, dando l’inizio alle Maisons des Jeunes et de la Culture, cioè alla rete della case del popolo.

³³ Dario Fo, in *Prato*, op. cit., 1976 pp. 145-146

³⁴ Dario Fo, *Un teatro povero per i poveri*, in *Convegno a Prato*, op. cit., p. 305.

e critica riflessione sui problemi del mondo giovanile, come occasione di apertura della scuola all'utilizzazione di nuove tecniche espressive.³⁵

Dobbiamo vedere il duplice carattere del discorso del PCI sul rapporto teatro e giovani.

Da un lato si tratta di un cambio di generazione (nuovo teatro italiano contro teatro di regia italiano) con implicazioni politiche ed estetiche (circuiti teatrali in cooperazione conflittuale con il PCI); ma emerge anche un problema pedagogico (teatro per i ragazzi) che ha legami con il nuovo teatro, ma questo non assicura la qualità (teatro per i ragazzi, che viene popolato da artisti senza successo nei teatri sperimentali e teatri stabili; con l'eccezione di Giuliano Scabia³⁶, importante teorico del Nuovo Teatro.)

Nel 1980, pare che diminuisca l'interesse dei giovani per il teatro, oppure si sposti ad altri campi, come quelli della danza, della prosa e della musica.

Nella sua relazione esposta al convegno *Per una politica del teatro 2° convegno nazionale* del PCI, tenutosi a Bologna tra il 11-12-13- gennaio 1980, Bruno Grieco menzionò che questi nuovi elementi artistici di cui il teatro s'era arricchito erano mezzi espressivi prescelti dai giovani, e il loro primato rispetto alla televisione era indiscutibile; ma nello stesso tempo al teatro si erano uniti i generi più leggeri, con minor potenzialità scenica. Il teatro perde la sua attrazione a beneficio di generi meno intellettualistici, ma più adatti ad organizzare comunità giovanili (club del complesso musicale preferito, club di danza). Grieco spiega questa modificazione sulla base di un salto qualitativo del livello culturale medio del cittadino italiano, ma a mio parere, l'abbandono del teatro potrebbe indicare proprio un processo contrario.

Io credo, che l'interesse per la prosa e per la musica, che non solo resistono alla concorrenza massiccia della televisione, ma registrano segni evidenti di crescita, sia espressione delle modificazioni qualitative, culturali, avvenute in questi anni nella società italiana. Il livello culturale medio del cittadino italiano, nonostante tutti gli squilibri, le distorsioni e le contraddizioni, è salito, il processo di scolarizzazione con tutti i difetti che conosciamo bene, è andato avanti.³⁷

Grieco parla del fenomeno del teatro della postavanguardia, in cui invece della parola prevalgono la sonorità e la gestualità. Il teatro di sperimentazione è rimasto nelle mani dei giovani, e le nuove forme teatrali sono più adatte ad animare lo spettatore e renderlo dal

³⁵ *Il lavoro di preparazione. Teatro per i ragazzi* (marzo 1976), p. 341.

³⁶ Scrittore, regista, drammaturgo, membro del Gruppo 63, professore del DAMS di Bologna, teorizzatore dell'animazione teatrale.

³⁷ Bruno Grieco, *Il teatro come espressione delle modificazioni della società italiana*. In: *Per una politica del teatro. 2° convegno nazionale. Bologna, 11-12-13 gennaio 1980*, Dipartimento culturale del PCI, Sezione Problemi dello spettacolo, 1981, p.19.

soggetto passivo e ricettivo a quello attivo e partecipante, creando in tal modo una „comunità teatrale e giovanile”:

Sono i luoghi dei giovani, dove i giovani si conoscono, dove i giovani vanno alla scoperta di sé, e degli altri, e il teatro, la musica, la danza vengono visti non più soltanto come lo spettacolo al quale assistere, ma soprattutto come mezzo e modo di espressione e di comunicazione di cui impadronirsi, come mezzo e modo e per la piena acquisizione delle proprie capacità espressive, mediante la voce, il gesto, la mimica, il movimento.³⁸

Il teatro di sperimentazione era costretto a condividere lo spazio con altri generi, ma nel 1980 aveva già un pubblico stabile e giovanile, con strutture stabili (luoghi, centri di informazione, festival), infatti essendo fuori del teatro ufficiale non si conoscevano esattamente le caratteristiche del fenomeno, come il numero di spettatori senza le statistiche sulla base della vendita ufficiale di biglietti, e senza alcuna registrazione statale.

Secondo Grieco si trattò di un pubblico colto, che frequentava corsi e seminari, con molta probabilità degli intellettuali di sinistra:

Ora, che il teatro e non soltanto la prosa, ma anche la musica, il ballo, siano gli strumenti oggi prescelti da larghe masse giovanili, potrebbe apparire non così evidente a chi frequenta le sale teatrali tradizionali. Ma il pubblico delle sale non tradizionali, di luoghi, e di iniziative non tradizionali, come le « estati » di Roma, Milano, Torino, Firenze, di Napoli, di diverse città qui dell'Emilia-Romagna, del festival di Santarcangelo, è il pubblico giovane. Ed è soprattutto il pubblico giovane quello che frequenta corsi e seminari, lezioni, conferenze sul teatro e sulla musica, che si vanno tenendo ormai in moltissime città del nostro paese, un pubblico a volte non inferiore per numero a quello che assiste agli spettacoli, ma difficilmente quantificabile, perché non c'è il biglietto d'ingresso, non c'è borderò, e non c'è contributo ministeriale di una qualsiasi consistenza.³⁹

È possibile affermare con grande certezza, che nel 1981 si è formato un movimento intellettuale e giovanile che si occupava del teatro, ma non solo dal punto di vista di essere spettatore a teatro o di fare il teatro, ma anche di „pensare sul teatro” data la proliferazione dei centri di informazione e di documentazione.

Abbiamo a che fare di nuovo con il monitoraggio da parte del PCI sui cambiamenti svolti nella cultura teatrale giovanile, e ci sembra sempre un lontano osservatore degli eventi. Infatti, si tratta di un'autonoma realtà culturale (vedi i commenti come „non c'è il biglietto d'ingresso”; non “c'è contributo ministeriale di una qualsiasi consistenza”) che rimane intatta e fuori controllo sia della politica culturale governativa della Democrazia Cristiana, sia di quella locale-amministrativa del Partito Comunista Italiano. Nel 1979 il PCI entrò in crisi. Alle elezioni politiche italiane del 1979, il partito ottenne i più scarsi risultati nella sua storia,

³⁸Per una politica del teatro. 2° convegno nazionale, 1980, p. 20.

³⁹Ibidem.

e per la prima volta gli elettori giovanili gli diedero meno voti degli elettori più anziani, cessando di essere così il partito dei giovani⁴⁰.

Ed è cambiato anche il teatro dei giovani: al Festival di Santarchangelo del 1978, il nuovo protagonista era una generazione meno politica. Gli spettacoli venivano caratterizzati dalla musica e visualità (gesto; voce; declamazione; proiezione di filmati), invece che dalla centralità del testo e dei contenuti politici.

Conclusioni

Per descrivere come valutava il PCI dal punto di vista politico ed estetico le spontanee organizzazioni teatrali dei giovani, si deve dare un'occhiata ai legami tra il partito e i gruppi teatrali. Questo legame era sicuramente ambiguo per tutti e due i soggetti. Per le compagnie, il sostegno economico fornito dalle amministrazioni locali comuniste era indispensabile, ma in compenso sono diventati influenzati – per quanto riguarda i contenuti estetici e quelli politici del partito – tramite gli operatori culturali. Questa ambiguità vale anche nel caso del PCI, perché la riforma del teatro richiede la sperimentazione con lo scopo di arrivare a contenuti politici e linguaggio teatrale adatti al pubblico operaio, ma l'operazione contiene il rischio di deviare verso estremità estetiche (linguaggio teatrale incomprensibile) o verso estremità politiche (convinzioni della sinistra extraparlamentare).

È ancor più difficile cogliere la valutazione del PCI, prendendo in considerazione che il partito non aveva posizioni estetiche prescrittive nei riguardi del teatro, neanche tesi sulla sua politica culturale. Ma i suoi ideali sul teatro dei giovani sono desumibili in base ai suoi commenti positivi sui gruppi spontanei del teatro. Infatti, l'ideale consiste in un teatro politico «il momento politico del teatro», che abbia una «funzione chiarificatrice» ponendo domande e dando risposte. Il teatro, oltre ad essere uno strumento di espressione, ha la funzione di modello organizzativo delle comunità giovanili, nonché rappresentazione dei nuovi comportamenti dell'identità giovanile.

Il PCI definisce anche gli errori da evitare da parte del teatro dei giovani: questi ammonimenti vengono espressi nei suoi commenti negativi sugli stessi gruppi spontanei. I concetti come «assemblearismo di tipo anarcoide», «modelli di comportamento aggressivo, violento, presunto libero o liberatorio, ma subdolamente autoritario» richiamano il teatro a non

⁴⁰ Paolo Franchi, *L'organizzazione giovanile 1968/1979*, a cura di Massimo Ilardi e Aris Accornero, *Il partito comunista italiano. Struttura e organizzazione 1921/1979*, Feltrinelli, Milano 1982, p.784.

diventare strumento di controinformazione, e di non avvicinarsi ai modelli di comportamento della cultura dominante borghese.

L'opinione di Dario Fo sul teatro dei giovani, a mio parere, è una visione abbastanza originale, proprio perché evidenzia una conoscenza più autentica del mondo dei giovani. La sua concezione del teatro è influenzata dagli ideali sessantottini, parla del teatro «povero» che volta le spalle ad ogni forma di istituzionalismo, e ai finanziamenti statali e regionali. Tramite il suo riferimento alla politica culturale, ritenuta subdola, di Malraux, Fo sostiene l'autoritarismo della politica culturale del PCI. Si tratta della contrapposizione di due modelli organizzativi: quello tradizionale del partito centralizzato, e quello egualitario del movimento politico. Il teatro è politico, anche secondo Fo, in quanto deve diventare il terreno d'incontro tra i giovani (presumibilmente studenti) e la classe operaia, per poter unirsi nella lotta.

Dopo gli anni agitati del decennio '70, nel 1980 si nota la depoliticizzazione del teatro dei giovani. Bruno Grieco definisce il teatro non più «un momento politico», ma «un momento di acquisizione delle proprie capacità espressive». Abbiamo a che fare con il cambiamento del linguaggio teatrale, con il primato della voce, del gesto, della mimica e del movimento, in contrapposizione alla parola. Sparita la parola, sparita anche l'espressione diretta dei contenuti politici, il linguaggio è diventato più traslato, meno decodificabile.

Benché Fo ritenga la politica culturale comunista autoritaria, l'atteggiamento del PCI nei confronti dei gruppi spontanei era abbastanza tollerante (se pensiamo alle politiche culturali veramente e propriamente autoritarie dei regimi nei paesi dell'Est). Come anche Aldo Biagini ha detto, invece di boicottare «è preferibile istituzionalizzare tutto ai margini del teatro». Il partito comunista italiano considerava il teatro amatoriale al pari del teatro ufficiale, anzi, cercava di collocare gli amatoriali nella posizione più opportuna per fare da contrappeso ai teatri stabili.

Mentre il PCI riconobbe l'autonomia della cultura giovanile e il suo diritto di orientarsi attraverso il teatro, non esitava a dare indicazioni ideologiche sull'orientamento. Quindi non si trattava di una propensione automatica ed obbligatoria, trasmessa direttamente dagli organi del partito in contrapposizione all'operato consueto dei partiti comunisti dei paesi nell'orbita dell'Unione Sovietica.