

la Provincia di Cremona decise un piano di azione più ampio allocando delle risorse economiche ad altre realtà (Ussl - Unità Socio-Sanitaria Locale, Carcere, Centri per persone con disabilità, associazioni di volontariato, associazioni interculturali) con le quali furono attivati una serie di progetti teatrali con differenti obiettivi, ma entro un quadro comune di finalità che riguardano la promozione del tessuto comunitario locale (22). Un altro progetto pluriennale di sviluppo comunitario nasce nel territorio mantovano promuovendo l'integrazione tra i servizi che si occupano di persone con disabilità e il mondo della scuola. Prevedeva la realizzazione di laboratori teatrali e più in generale performativi, eventi, spettacoli, convegni, bandi per l'assegnazione sostegni economici ai progetti teatrali integrati, reti interistituzionali formalmente definite che vedono la collaborazione tra provveditorato scolastico, Ussl e settore dei servizi sociali della provincia di Mantova (23). Le attività di teatro sociale, come vengono nominate a partire dal 2000 nei diversi documenti prodotti dai soggetti della rete interistituzionale, condividono l'idea di una teatralità laboratoriale, che metta in relazione soggetti della comunità diversi per gruppi sociali e per ruolo; realizzazione di esiti performativi aperti alla comunità locale; presenza di un operatore o operatrice esperti nei linguaggi teatrali esterno agli enti che collaborano alla realizzazione del progetto. Finalità generale: promuovere i processi di inclusione sociale.

### **Nascite e rinascite dell'interazione tra teatro e sociale**

Senza la pretesa di essere esaustivi, vista la numerosità e diversità delle progettualità considerate, il paragrafo delinea il profilo del teatro fuori dal teatro e il suo progressivo riconoscersi come pratica specifica, ripercorrendo alcune delle esperienze di maggiore rappresentatività del periodo che va dal 1978 al 2008, una data, quest'ultima, emblematica dal punto di vista globale, dato che segna l'inizio di una crisi economica e sociale di immensa portata. È anche il momento di chiusura di un trentennio che ci mostra nel suo complesso un arco significativo di evoluzione del teatro sociale, che da questo momento in poi si presenta come un fenomeno artistico, sociale e culturale ampiamente diffuso e riconosciuto, pur nella sua varietà applicativa.

È necessario premettere che gli anni che vanno dal 1978 al 1982 restano sostanzialmente oscuri dal punto di vista documentale inerente alle attività di tipo performativo teatrale svolte con gruppi di persone non professioniste, in contesti sociali, con finalità e obiettivi di ordine educativo, formativo, trattamentale, di prevenzione (a parte per quello che compete il mondo della scuola di cui si è scritto nel precedente paragrafo). Alcune sporadiche attività erano in corso, come indica il *Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati* che riporta, tra le tante informazioni, anche quella relativa all'anno di costituzione di enti teatrali che operano con soggetti svantaggiati/disagiati incrociato con l'anno di avvio da parte degli stessi di attività di teatro nel sociale (24). Nella tabella sono segnalati cinque gruppi di fondazione e attivazione precedente al 1982 il che fa supporre che fossero in corso attività di cui non esiste documentazione specifica (25). Complessivamente i dati mostrano un notevole incremento dei gruppi a partire dal 1990, tant'è che solo il 21% dei gruppi censiti si è costituito prima di quella data (26).

Nel 1979 nascono i Barabba's Clowns presso il Centro Salesiano di Arese (Milano), che in quegli anni svolgeva le funzioni di un odierno Istituto Penitenziario Minorile. È l'incontro fortunato tra i ragazzi e gli educatori del centro e Bano Ferrari, clown della scuola dei Colombaioni, invitato da Luigi Melesi, allora direttore del centro e da sempre appassionato di teatro, a svolgere il suo periodo di obiettore di coscienza ad Arese. Bano Ferrari presentò un suo spettacolo, *Oh No!*, e da quel momento si avviò una proficua intesa e collaborazione che portò alla realizzazione di numerosi corsi di formazione alle tecniche della clownerie, spettacoli e alla fondazione della compagnia. Poi vennero i libri sull'esperienza, la collaborazione con la rivista *Animazione ed espressione* lo sviluppo delle progettualità internazionali (27).

— Si era sempre pensato il clown come 'personaggio minore', come 'animale da circo' e invece il clown diverrà la passione di molti ragazzi di Arese che, attraverso la sua mitica figura, hanno scoperto la gioia di comunicare con il corpo la ritrovata speranza di vivere (28).

Nel maggio del 1980 il Crt - Centro di Ricerca per il Teatro di Milano organizza il Ben Venga Maggio, una festa teatrale alla Cascina di Chiesa Rossa, in un quartiere periferico a sud di Milano. In questa prima edizione lavorano insieme gruppi teatrali e musicali, come Teatro Ingenuo, Ridi Pagliaccio, Professor Bustric Neem Teatrazz e una cooperativa che si occupa di animazione territoriale, la Cooperativa di animazione 10. Un interessante connubio per una festa che intende operare sui due fronti congiuntamente: quelli della pratica performativa e quello della promozione sociale. Sisto Dalla Palma, presidente del Crt, rende così concreto il valore del processo festivo nella costituzione della comunità, dando vita a una festa che riprende l'idea del Calendimaggio, festa medievale di celebrazione dell'inoltrarsi primaverile con la rinascita della natura e dell'amore. Il tutto si svolge fuori dal teatro, ma nel suo stesso territorio di appartenenza, presso gli spazi della cascina da cui prende il nome l'intero quartiere. Un luogo intermedio, diviso tra l'identità agricola e quella urbana, una metafora concreta dell'esperienza di molti abitanti del quartiere, emigrati dal sud Italia per trovare lavoro e futuro nella grande metropoli. Un segno di rinascita e di integrazione, per superare le grandi paure nate negli anni Settanta, periodo in cui il quartiere era divenuto centro di spaccio e di malavita organizzata. Grazie a diverse forme di teatralità - dall'animazione allo spettacolo, alla musica e alla danza, ai clown e burattini, ai momenti conviviali, ai mortaretti, dall'orchestra da ballo, dai gruppi di tarantella, insieme a gruppi del teatro di ricerca... - che vengono organizzate per tutti, dai piccoli agli anziani, il divertimento e l'inversione festiva riescono a restituire linfa alla vita quotidiana. La festa si ripete nei tre anni successivi, il coinvolgimento degli abitanti è sempre più ampio e diretto a costruire, proprio nel maggio, una nuova identità del quartiere complessa ma ricca (29).

— All'inizio degli anni Ottanta il teatro in carcere - già presente in alcuni istituti con esperienze amatoriali - assume significati, metodologie e obiettivi nuovi che si precisano e si consolidano negli anni. Si pone l'accento sulla pratica teatrale piuttosto che sullo spettacolo, sull'attività laboratoriale e creativa dei detenuti, sulla funzione terapeutica e pedagogica di quest'ultima, in grado di intervenire sugli aspetti relazionali e la cura di sé. Il teatro diviene anche uno strumento importante per far conoscere alla società la realtà del carcere,

sia tramite rappresentazioni negli istituti aperte al pubblico, sia con spettacoli di compagnie di detenuti in teatri esterni (30).

È infatti nel luglio del 1982 che viene realizzato per la prima volta fuori dal carcere uno spettacolo con i sei attori detenuti del gruppo *Teatro-Gruppo*. Lo spettacolo, *Sorveglianza speciale* di Jean Genet, viene rappresentato a Spoleto di fronte a un vasto pubblico invitato. È l'esito di un laboratorio avviatosi mesi prima presso la casa di reclusione di Rebibbia sotto la guida di Antonio Turco, educatore convinto che il teatro per le sue specifiche caratteristiche sia un ottimo processo trattamentale.

— L'esperienza è stata resa possibile dalla collaborazione tra il direttore e il gruppo educativo della casa di reclusione con il magistrato di sorveglianza Luigi Daga che ha concesso permessi eccezionali agli attori, interpretando in maniera estensiva l'articolo 30 dell'ordinamento penitenziario (31).

Sempre nel 1982 Eduardo de Filippo realizza un laboratorio dedicato ai minori nel Carcere di Nisida, espressione diretta di un suo più ampio progetto di intervento a sostegno dei minori che stava portando avanti con la Fondazione Eduardo De Filippo. Nel luglio dello stesso anno il gruppo di Nisida, aiutato da alcuni attori professionisti, mise in scena lo spettacolo *Annella di Porta Capuana*. Allo spettacolo furono invitati alcuni personaggi pubblici perché conoscessero l'iniziativa, che poté così trovare i sostegni finanziari per andare avanti. I laboratori continuarono nel carcere di Nisida e in quello di Airola. A questi si aggiunge il laboratorio nel minorile di Benevento. Dopo un momento di declino, il progetto riprese forza in direzione sociale con la promulgazione della Legge Regionale 41 a favore dell'istituzione di interventi e ambiti di prevenzione della criminalità minorile che condusse all'apertura di due villaggi per la formazione di minori a Napoli e a Benevento a cui afferivano i ragazzi usciti dai minorili. Le attività laboratoriali continuarono proprio a sostegno dei processi di prevenzione messi in atto per i ragazzi di questi villaggi (32). Nel 1984 prende il via il laboratorio interno alla casa di Reclusione di Brescia (33), a cui segue quello della Casa Circondariale di Cremona (34) dove si realizzano le prime sperimentazioni di laboratori in cui siano presenti sia uomini che donne detenuti.

Tornando indietro di qualche anno, nel 1982 riemerge l'esperienza del teatro nei contesti della follia. In particolare, è l'anno in cui Stalker Teatro comincia a lavorare all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico di Collegno a Torino proponendo «percorsi di risocializzazione basati sugli stimoli della voce e della percezione di sé» (35). È utile ricordare che la legge 180 del maggio 1978, così detta legge Basaglia, aveva portato alla progressiva chiusura degli Ospedali Psichiatrici nella forma manicomiale, ripensando il servizio psichiatrico strettamente integrato con il territorio. Il progetto di Collegno si muove in questa prospettiva offrendo agli ex degenti, dell'ospedale insieme a cittadini e chiunque volesse partecipare, una serie di laboratori di manipolazione ed espressione corporea attraverso cui i malati possano ricostruire un senso di identità personale e ritornare alla vita nella città. Un percorso che presta eguale attenzione al processo di lavoro e al prodotto, che viene ritenuto valido se in grado di raccontare al pubblico il processo svolto con il gruppo. Il lavoro di Stalker si muove con consapevolezza oltre i limiti della scena tradizionale e delle sole categorie estetiche per includere un importante ventaglio di

possibilità relazionali e una più profonda comprensione delle diversità. L'intervento condurrà negli anni alla realizzazione di numerosi spettacoli dove il teatro, sposandosi con le arti visive, dà vita a una drammaturgia scenica *site specific* con un intenso impatto sociale.

Il 1983 è l'anno di fondazione di Velemir Teatro a Trieste da parte di Claudio Misculin, attore, e Angela Pianca, psicologa. «Formato da matti di mestiere e attori per vocazione, è un'impresa singolare e universale» (36) realizzata da un gruppo di dieci persone che lavora quotidianamente entro gli spazi dell'ex manicomio, con un laboratorio teatrale che ha come obiettivi: riabilitazione/integrazione, in particolare pensato per le persone che sono in cura nei servizi della salute mentale; passaggio/transizione, per quelle persone che stanno attraversando un momento di crisi e di disagio; formazione/produzione per chi riesce a seguire interamente le attività del gruppo Velemir e dunque fare parte della compagnia di produzione di spettacoli. Nel 1985 Velemir porta l'esperienza teatrale anche all'interno della Casa di reclusione di Trieste con l'immane produzione di spettacoli (37).

Sempre nel 1985 Elisabetta Bonardi, Francesca Bedoni e Carla Fontanella sperimentano un'integrazione tra tecniche psicodrammatiche e animazione teatrale presso il Centro Socio Educativo di Melegnano (Milano) che ospitava insieme a persone con disabilità, diverse persone con problemi di salute mentale innestatisi sulla condizione di disabilità. Un laboratorio pensato come luogo in cui i partecipanti, attraverso le dinamiche del 'come se' teatrale e il setting più propriamente psicodrammatico, potessero avere occasioni di narrazione mediata del sé in contesto relazionale accogliente con benefici di ordine terapeutico (38).

Nel 1987, mentre le realtà e i progetti di cui si è scritto continuano, prende le mosse l'esperienza di teatro con anziani condotta da Marzia Loriga con il gruppo Alkaest a Novate (Milano). Gli attori del gruppo si sono formati presso il Teatro Cricotz di Tadeus Kantor dove hanno maturato un particolare interesse per le risorse della scena nel dare corpo e forma alla memoria. Per questo, quando furono chiamati dal Comune di Novate Milanese a realizzare un laboratorio teatrale sul territorio, decisero di rivolgerlo agli anziani. Attraverso un attento lavoro di improvvisazione viene proposto alle 15 persone che si presentarono per il laboratorio, in prevalenza donne, di lavorare non a partire da un testo già predefinito bensì cercando insieme «i temi e i modi per una rappresentazione che li vedesse coinvolti sia come attori che come autori» scrive Marzia Loriga (39), le persone vengono aiutata a raccontare le proprie esperienze, le emozioni, i ricordi. Il materiale raccolto viene poi rielaborato in una drammaturgia che torna al laboratorio per essere modificata e aggiustata dai partecipanti. Il processo si conclude con uno spettacolo. L'idea era quella di invertire il consueto rapporto di fruizione della proposta teatrale, promuovendo la partecipazione diretta delle persone anziane alla creazione dell'opera e alla sua realizzazione teatrale. Una modalità che resterà costante in questo progetto nel corso dei successivi anni, in cui furono attraversati teatralmente i temi del viaggio, esperienza comune nelle biografie di molti dei partecipanti, oppure quello della condizione della donna. Nel corso del tempo il laboratorio si è arricchito della presenza di alcuni giovani, giovandosi della nuova intergenerazionalità per approfondire, accanto al tema della memoria, anche

quello delle aspettative sul futuro. Un lavoro che restituisce dignità alle persone restituendo valore e comunicazione alle loro storie (40). Restando nell'ambito Case di Riposo del territorio di Cremona e, qualche anno dopo, prese le mosse un'altra esperienza interessante condotta da Pontedera Teatro a partire dal 1994, su un'idea di Roberto Bacci, con un gruppo di anziani intorno ad alcuni testi, come *Piccola Città* di Thornton Wilder e *Incendio* di Anton Čechov, a cui si mescolavano elaborazioni drammatiche provenienti dai partecipanti. Un lavoro che si è preso cura della necessità con cui gli attori vivevano la proposta teatrale, presidiando con stimoli appropriati e specifici l'immaginazione e la creatività, mettendo in movimento il corpo per aprirlo a nuove possibilità espressive, contrastando la inconsapevole rigidità che la vita ha prodotto. A tal fine è stato proprio il meccanismo dell'improvvisazione a produrre scarti interessanti con i quali lavorare alla costruzione dei personaggi (41). Negli stessi anni vi furono alcune esperienze svolte a Milano dall'associazione culturale Marcovaldo che lavorò con un gruppo di anziani alla costruzione di una drammaturgia e poi di uno spettacolo che alternava monologhi a canzoni popolari sulla memoria storica di tre quartieri (42).

Sul fronte del teatro in carcere, nel 1988 l'associazione culturale Carte Blanche, fondata da Armando Punzo, avvia la sua esperienza teatrale presso il carcere di Volterra da cui nascerà la Compagnia della Fortezza (43). Esperienza da sempre attenta alla ricerca artistica e all'esito performativo, ha prodotto decine di spettacoli in trentatré anni di attività, partecipato a festival nazionali e internazionali, realizzando vere e proprie tournée. Una rivoluzione per il teatro, ma anche per il carcere.

— Il teatro si è incuneato come terzo interlocutore nella quotidianità dell'istituzione carcere, da un lato, e dei detenuti, dall'altro. Sparigliando le carte in un piccolo universo chiuso e sconosciuto all'esterno, il teatro della Compagnia della Fortezza è riuscito a trasformare il carcere di Volterra – allora considerato uno dei più duri e punitivi d'Italia – in un istituto modello. Il teatro è riuscito nel giro di breve tempo a conquistare la fiducia degli agenti di polizia penitenziaria e dei detenuti: una sorta di patto non scritto per cambiare le sorti dell'istituto volterrano. Se oggi a Volterra si può affermare che i rapporti tra detenuti e agenti non sono mai tesi e guidati dal rispetto della persona, che le condizioni di vita sono più che discrete, che il carcere riesce a promuovere il reintegro del detenuto nella società, questo lo si deve alla Compagnia della Fortezza e a quel nucleo originario di persone che accettò la sfida e ne ha tramandato il perpetuarsi fino a oggi (44).

Sempre sul fronte del teatro in carcere, Donatella Massimilla nel 1989 a Milano costituisce l'associazione Ticvin nel carcere di San Vittore che darà vita alla compagnia La nave dei Folli (45), divenendo poi Cetec, Centro europeo teatro e carcere (46).

Fin dalle prime esperienze, anche il teatro in carcere si presenta come un'esperienza plurale: i processi di lavoro sono molto diversi tra loro e oscillano tra il teatro terapeutico e educativo e il teatro classico e di ricerca. Diverse le professionalità in campo: artistiche, educative, terapeutiche. Diversi gli esiti, alcuni attestati sul versante della produzione artistica, altri su quello del trattamento rieducativo. Tutte caratteristiche estendibili al fenomeno del

teatro nel sociale nel suo complesso. Basti pensare che nello stesso anno, tra gli altri, si sviluppano progetti di educazione ecologica dei cittadini attraverso il laboratorio teatrale, della durata di un mese e proposto dal Comitato del Parco regionale della Val del Lambro. Si procede nella raccolta di interviste agli abitanti, che vengono poi riformulate in una drammaturgia originale su cui si basa uno spettacolo. Una parte importante riguarda l'allestimento dello spazio scenico che è stato scelto per la sua inerenza con i temi e gli obiettivi del progetto: una chiatta sul fiume dello stesso parco (47). Viene anche inaugurata la rassegna *Follia e teatro*, realizzata presso il Teatro Juvarra a Torino, dove sono presenti sia spettacoli sulla follia di compagnie professionali, sia spettacoli esito di percorsi entro i servizi psichiatrici. Per esempio, presso la Ussl 6 di Torino è stato formato un gruppo misto di operatori e pazienti che allestiscono spettacoli avendo come tema le biografie di personaggi che hanno una sofferenza di tipo psichiatrico, ispirandosi alle interviste precedentemente raccolte entro i servizi per la salute mentale (48).

Due nuovi corsi, che avranno un importante sviluppo nei successivi decenni, si inaugurano nel 1990: uno riguarda le attività teatrali svolte con persone con disabilità, e l'altro l'esperienza del teatro che promuove processi di ordine interculturale.

Il Teatro Kismet Opera di Bari nel 1990 avvia la collaborazione con l'Associazione Ricreativa Culturale Handicap, dando vita al progetto *Teatro e Handicap*. Un percorso articolato che realizza laboratori, incontri, seminari occasioni di riflessione ed esiti pubblici di rilievo in maniera continuativa fino al 2010 (ripresi nel 2013 dopo l'interruzione dovuta ai tagli economici subiti dagli enti locali che finanziavano). Una prerogativa del progetto *Teatro e Handicap* è la ricerca di una pratica teatrale che coinvolga persone con disabilità considerando i limiti come risorsa, possibilità espressiva capace di creare processi artistici. Un'occasione per il teatro, che si arricchisce di senso, e per i soggetti coinvolti, che trovano spazio per mostrare la propria sensibilità al pubblico (49). Attività che nei primi dieci anni di realizzazioni è stata condotta da Enzo Toma che, con il suo lavoro teatrale improntato all'inclusione delle persone con disabilità, insieme alle famiglie e ai servizi, e gli spettacoli prodotti, ha promosso le potenzialità artistiche e sociali del teatro in questo specifico settore. Seguiranno molteplici esperienze teatrali condotte con persone che hanno diversi tipi di disabilità, in alcuni casi con gruppi integrati, e sempre concluse da spettacoli e performance aperte al pubblico. In particolare, si distinguono le attività promosse dall'Ente Nazionale per la protezione e assistenza dei sordomuti (Ens) che nel 1997 indice il primo festival nazionale del sordo (50). Vi è poi l'esperienza del teatro con persone ipovedenti (51), i molti laboratori promossi entro i Centri Socio Educativi (Cse) e i Servizi di Formazione per l'Autonomia (Sfa) (52).

Un'ultima nota rispetto al teatro e handicap, per richiamare il Progetto Sciamano, avviato nel 1994 a Pordenone dall'attrice Claudia Contin insieme al Centro Anfass Giulio Locatelli con il sostegno della Provincia di Pordenone. Raccoglie l'esperienza pluriennale della Scuola Sperimentale dell'Attore, un'esperienza che comprende diverse attività e iniziative, ha come intenzione principale quella di costruire con le persone con disabilità un nuovo teatro per tutti, per l'intera società. Non un teatro assistenziale riservato e chiuso, bensì la

scoperta nel lavoro degli attori disabili, di nuovi linguaggi performativi e rituali che si radicano nelle forme tradizionali della nostra e di altre culture allo scopo di aprire i modelli comportamentali e culturali chiusi per sdoganare la molteplicità delle forme e dei linguaggi con tutte le loro varianti (53). Sul fronte dell'intercultura, in Emilia-Romagna, Marco Martinelli fonda nel 1987 la compagnia del Teatro delle Albe, che dedica i suoi primi anni alla creazione di un gruppo multietnico, afro-romagnolo (54). Un'esperienza di confine, non esattamente teatro con finalità sociali di ordine interculturale, quanto semmai una ricerca sul linguaggio e le sue radici culturali, che al contempo si fa provocazione generativa per chi vi partecipa e chi assiste (55). Di diverso segno l'azione del gruppo milanese Mascherenere fondato pochi anni dopo (1990). Inizialmente dedito alla ricerca di linguaggi e specifiche contaminazioni culturali e artistiche, il gruppo vive immediatamente il passaggio alle esperienze nel sociale. Promotore con il suo lavoro di un'inclusione non solo possibile, ma anche necessaria alla crescita di ogni soggetto, trova nell'organizzazione a Milano nel 1999 della prima rassegna di teatro africano realizzato in Italia (56) e nei laboratori teatrali interculturali nelle scuole e nell'apertura di una scuola di teatro interculturale (57), le leve per promuovere il processo di integrazione culturale della città (58).

Nel 1993 viene creata a Torino la sezione Alma Teatro all'interno del centro interculturale delle donne Alma Mater (59).

— Uno spazio-laboratorio dove, attraverso il teatro, si mettevano in relazione realtà culturali diverse e in continua evoluzione. Il laboratorio consentiva di sperimentare un avvicinamento alle tecniche teatrali di movimento e voce e un particolare studio della lingua italiana che si mescolava con le lingue d'origine. La ricchezza narrativa e la generosa trasmissione orale delle esperienze di migrazione, i vissuti femminili che affrontavano le crisi politiche ed economiche del sud del mondo, come anche la quotidiana arte di vivere, hanno permesso di creare i contenuti degli spettacoli messi in scena nell'arco di venti anni (60).

Il progetto, attraverso il laboratorio e gli spettacoli, ha inteso dare voce e ruolo sociale alle donne migranti altrimenti invisibili e senza identità. Le attività si sono ampliate, diversi laboratori sia dedicati all'espressione e alla creatività femminile, altri promotori di partecipazione dei cittadini sui temi dell'incontro interculturale, altri di educazione interculturale svolti nelle scuole medie di Torino e di educazione alla parità di genere per ragazzi delle scuole superiori e università. Un grande impegno artistico e sociale profuso per e con la città di Torino nella realizzazione di progetti svolti in collaborazione con un'ampia rete di soggetti pubblici e privati.

Sul finire degli anni Novanta, Silvia Briozzo avvia a Dalmine (Bergamo) il laboratorio Teatrale Multietnico in collaborazione con l'Associazione di volontariato il Porto Onlus e il Comune di Dalmine. Le attività coinvolgono un gruppo di abitanti sia migranti che italiani e trattano tematiche inerenti alle storie di vita trasposte efficacemente negli spettacoli prodotti attraverso i meccanismi del teatro fisico e di narrazione. Il Laboratorio avvia anche progetti di inclusione sociale e sviluppo di processi interculturali con le scuole della zona (61). Intorno alla metà degli anni Novanta vengono realizzate due esperienze interessanti a Reggio Calabria e a Bologna di teatro e laboratorio

teatrale per l'integrazione delle persone Rom. Svolte entrambe presso i campi nomadi, l'una diretta ai minori e l'altra a un gruppo eterogeneo, con metodiche alquanto diverse - acrobatica e clownerie a Reggio Calabria, mentre quella bolognese improntata alla costruzione di una drammaturgia di teatro-verità basata su vissuti, sogni, identità musicali e danze - hanno proceduto attraverso alcune difficoltà, arrivando però entrambe a realizzare gli obiettivi sociali previsti - maggiore integrazione territoriale e promozione della conoscenza della cultura zingara al di là degli stereotipi (62).

Il teatro sociale interviene anche con i rifugiati, come nel caso del laboratorio di Camilla Corridori presso l'Adl Zavidovici di Brescia nel 2004 (63) con obiettivi di rielaborazione dell'esperienza di migrazione forzata, promozione dei rapporti con la rete locale, potenziamento delle capacità espressive e apprendimento della lingua italiana. Ugualmente il lavoro che dal 2004 porta avanti Cenit Teatro a Roma condotto da Nube Sandoval e Bernardo Rey, che negli anni hanno maturato un vero e proprio metodo di intervento teatrale con obiettivi di ordine psicosociale per rifugiati vittime di tortura. Si tratta di un processo in cui il lavoro teatrale viene utilizzato in una prima fase come esperienza di sostegno della persona perché possa reagire in modo resiliente alle condizioni disumane di cui è stata vittima. In un secondo momento, «quando il processo di rinforzo ha raggiunto i primi risultati, si avvia la creazione di uno spettacolo, la cui presentazione pubblica, a chiusura del percorso, dà voce a chi è stato, in altri luoghi e in altri tempi, reso invisibile» (64).

Alcuni percorsi iniziati negli anni Ottanta hanno una vera e propria 'esplosione' nei decenni successivi. È il caso del teatro in carcere che dalla seconda metà degli anni Novanta si diffonde su tutto il territorio nazionale, rendendo questo fenomeno unico nel contesto europeo, sia per la numerosità delle esperienze sia per la qualità dei processi artistici e trattamentali. Il confronto intorno alle questioni del teatro in carcere italiano, anche in rapporto ad altre esperienze europee, prende il via nel 1994 a Milano con il convegno *La cultura del teatro in carcere. Milano verso Manchester, per un festival e una associazione europea* (65).

Il Ministero della Giustizia nel 2003 stimava che le compagnie attive negli istituti penitenziari fossero nell'ordine di 106, su 220 istituti. Un secondo censimento svolto sempre dal Ministero nel 2012 ne ha identificate 112. *Teatro e Carcere in Europa* è un progetto di ricerca svoltosi a partire dal maggio 2005 inviando, tramite il Ministero della Giustizia, un questionario a tutti gli istituti di pena italiani e, successivamente, svolgendo alcune interviste di approfondimento. Sono giunte risposte da 113 carceri (su 207 a cui è stato inviato il questionario) distribuiti in 18 regioni a copertura del 56% della popolazione reclusa. Le risposte evidenziano che ci sono attività teatrali piuttosto diversificate in 97 carceri (86% di quelle che hanno risposto), in meno della metà le attività sono svolte da operatori teatrali professionisti. Negli altri casi da educatori e volontari. Nel 50% dei casi le esperienze durano da più di tre anni (66).

Entro questo quadro troviamo anche le attività teatrali svolte presso le carceri minorili (attuali Istituti di Pena per Minori - Ipm). Oltre alla già nominata esperienza promossa da Eduardo De Filippo nei minorili di Nisida e Arola, è necessario ricordare che nel 1997 fu siglato il protocollo di intesa dal Ministero di Giustizia e dall'Ente Teatrale Italiano per promuovere iniziative teatrali di ordine trattamentale entro gli Ipm. Le attività assegnate a tre compagnie,



Kismet Opera (67), Tam Teatromusica e Gruppo teatro Manipolazioni, che da tempo stavano lavorando in contesti sociali e detentivi proprio con il teatro, sembrarono i soggetti più adeguati a poter realizzare una sperimentazione e validazione dell'intervento (68). Un altro esempio interessante è quello che si svolge dal 1993 presso l'Ipm Beccaria di Milano, dove sono stati realizzati numerosi laboratori teatrali con finalità di ordine educativo e trattamentale. Inizialmente a opera dell'associazione Teatro Corposcena (69), poi dell'associazione Aida, Associazione Interdisciplinare delle Arti (70). Dalla fine degli anni Novanta interviene anche l'associazione no-profit Puntozero, con Beppe Scutellà e Lisa Mazoni che avviano e sviluppano una progettualità articolata che prevede oltre ai laboratori con gli adolescenti dell'Ipm Beccaria, il loro accompagnamento nelle fasi successive all'uscita, sempre attraverso percorsi di creatività teatrale e avviamento alle professioni dello spettacolo (oltre a quelle più strettamente attoriali, anche le professioni legate all'illuminotecnica, tecnica del suono, falegnameria, sartoria). Sempre nello stesso periodo si avvia il laboratorio condotto da Paolo Billi presso l'Ipm del Pratello a Bologna che alterna laboratori manuali di scenotecnica, sartoria e allestimento a quelli più propriamente teatrali concentrati sul lavoro ritmico corporeo e connessi a laboratori di scrittura drammaturgica e riprese video con produzioni annuali di spettacoli (71) e un attento lavoro di monitoraggio sui risultati socio-educativi compiuto in collaborazione con Cristina Valenti del Dams di Bologna (72). E infine la originale esperienza di Claudio Collovà presso l'Ipm Malaspina di Palermo, nato come percorso di ordine artistico anche provocatoriamente contro un utilizzo terapeutico del teatro che la compagnia non condivideva, per affermare un teatro d'arte possibile anche in questi contesti di forte disagio. Con il tempo sono state riconosciute le caratteristiche educative del teatro, ma sempre entro una logica che è quella del lavoro teatrale in sé, senza adattarlo o modificarlo, ma in quanto tale capace di stimolare la persona in tutto il suo essere e dunque divenire occasione di crescita (73).

Allargando un po' lo sguardo, in generale il teatro sociale svolto con i minori e i giovani, al di fuori del contesto scolastico, annovera in questi anni molteplici percorsi. Certamente grande impulso fu dato dall'avvio di Progetti Salute e Progetti Giovani all'inizio degli anni Novanta, che andarono a sostenere e stimolare molteplici attività. Si tratta di progetti che si svolgono nei Centri Sociali, poi nel Cag e nei Centri giovani con obiettivi connessi allo sviluppo di competenze creative, culturali e di socializzazione e contrasto alle tossicodipendenze e devianza, piuttosto che attività teatrali entro comunità di accoglienza, comunità neuropsichiatriche (Uompia), comunità di recupero tossicodipendenze, in cui il processo teatrale è strettamente connesso a obiettivi di ordine educativo, terapeutico e riabilitativo (74). Tra le esperienze più longeve in questo ambito, va ricordato, oltre al già citato lavoro dei Barabba's Clown di Arese, il lavoro di Tam Teatromusica, una presenza importante per la città di Padova dal 1980 quando è stato fondato da Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurent Dupont. Nel corso degli anni, la compagnia ha lavorato in situazioni molto diverse tra loro, che spaziano dal mondo dell'infanzia ai progetti di intervento permanente all'interno di realtà problematiche, per esempio la casa di reclusione Due Palazzi di Padova. Sul fronte del teatro fatto con i minori *De generazioni* è un articolato progetto

svoltosi tra il 2001 e il 2005, che si compone di cinque percorsi: un'Officina delle arti sceniche attiva lungo tutto il periodo scolastico; Atti minori, un laboratorio che coinvolge i ragazzi che stanno seguendo il progetto per i minori Tam-E.T.I. - Ministero per la Giustizia minorile e le ragazze provenienti dall'associazione Mimosa che si occupa di ragazze straniere sottoposte a forme diverse di sfruttamento; Gioventù infiammabile: in collegamento con il progetto europeo Youth azione2, che realizza un evento nelle scuole medie superiori di Padova; laboratori aperti a tutti coloro che sono interessati a lavorare con autori di varie generazioni; un festival, con i diversi spettacoli e performance prodotti dai tanti gruppi giovani in azione sul territorio di Padova, incentrato sul confronto tra diverse generazioni di teatralità (75). Un progetto che si muove su più livelli performativi (laboratori, spettacoli, video, azioni di strada), con una rete territoriale estesa e partecipe, integrando situazioni di disagio e di normalità, apertura intergenerazionale, lunga durata, sostegni economici di diversa natura (sia dalle amministrazioni pubbliche, dal terzo settore, dai finanziamenti europei).

Con caratteristiche diverse, pur ugualmente interessanti, è il progetto Non-scuola condotto dal Teatro delle Albe di Marco Martinelli. Il progetto nasce nella scuola dove la compagnia cominciò fin dall'inizio degli anni Novanta.

— Non andavamo a insegnare. Il teatro non si insegna. Andavamo a giocare, a sudare insieme. Come giocano i bambini su un campetto da calcio, senza schemi né divise, per il puro piacere del gioco, [...]. In quel piacere ci sono una purezza e un sentimento del mondo che nessun campionato miliardario può dare. La felicità del corpo vivo, la corsa, le cadute, la terra sotto i piedi, il sole, i corpi accaldati dei compagni, l'essere insieme, orda, squadra, coro, comunità, la sfera-mondo che volteggia e per magia finisce dentro la rete.

Scuola e teatro sono stranieri l'uno all'altra, e il loro accoppiamento è naturalmente mostruoso. Il teatro è una palestra di umanità selvatica e ribaltata, di eccessi e misura, dove si diventa quello che non si è; la scuola è il grande teatro della gerarchia e dell'imparare per tempo a essere società (76).

Alla compagnia viene assegnato il Teatro Rasi, un luogo dove organizzare laboratori e una rassegna/festival che nel tempo è divenuta un vero e proprio laboratorio della città di Ravenna per i suoi cittadini. Sulla scena, oltre agli esiti dei laboratori svolti nelle scuole secondarie superiori, si sono susseguiti dal 2004, gli spettacoli dell'università della terza età, gli esiti di laboratori svolti nelle frazioni e in città seguiti dagli abitanti, le performance teatrali, musicali e video di giovani artisti locali. In aggiunta a queste attività svolte nel territorio locale, la *Non-scuola* propone percorsi di non-formazione a chi vuole divenire guida di processi di laboratorio come quelli attivati a Ravenna. Tra i progetti seguiti dalla *Non-scuola* spicca certo quanto realizzato con *Arrevuoto* e *Punta Corsara* nel quartiere napoletano di Scampia. *Arrevuoto* è un progetto del Teatro Stabile di Napoli avviato nel 2005 con l'intento di far incontrare i giovani di diverse aree cittadine e diverse estrazioni sociali per costruire spettacoli 'esplosivi' che parlino senza mediazione di loro e della situazione in cui vedono il loro mondo. Si origina dall'incontro con la *Non-scuola* del Teatro delle Albe, riadattato per questo contesto napoletano, per realizzare laboratori con i ragazzi che valorizzino i linguaggi artistici. I primi con la regia di Marco Martinelli, e poi con regie collettive del gruppo di partecipanti. Dal 2012 *Arrevuoto* è

diventato Associazione di Teatro e Pedagogia (77). Nel 2007, dall'esperienza di Arrevuoto, è nata Punta Corsara, un progetto della Fondazione Campania Martinelli, con l'obiettivo di aprire un teatro 'stabile' a Scampia. Dal 2007 al 2009, una ventina dei giovani che avevano partecipato alle fasi precedenti del progetto, prendono parte a un percorso di formazione sui mestieri dello spettacolo e saranno loro a dare successivamente vita alla compagnia Punta Corsara. Dal processo sociale e teatrale si passa a un progetto professionale, che prima di tutto è individuale, ma che trova poi il suo più naturale sbocco nella costituzione di una compagnia teatrale territoriale di giovani, in dialogo con il territorio e aperta all'ascolto dei suoi bisogni e desideri (78).

— Punta Corsara nasce intorno a un evento e in esso ha il suo senso più proprio, nasce nel tumulto dei giorni di Arrevuoto, ma non è riconducibile soltanto a esso; anzi, porta a estreme conseguenze il discorso sul coro proprio del Teatro delle Albe, quello di creare innanzitutto contatto tra i corpi, di aprirsi all'altro in una sospensione della propria soggettività o meglio ancora in cui la soggettività dei singoli partecipanti all'evento viene sospesa in cerca di una instabile soggettività collettiva, un 'essere singolare-plurale' che ha nella sua originaria ontologia del 'con' il suo fondamento. Allo stesso tempo però la compagnia si propone di portare quell'originario movimento del coro, del con-essere in una dimensione propriamente professionale fatta di prove, di esercizi e di studio feroce sul lavoro teatrale oltre che di una personale visione estetica. In questo senso essere una compagnia per Punta Corsara significa portare l'originario 'con-essere' che si costruisce intorno alla pratica sociale dell'evento teatrale a determinare una forma e a sedimentare in essa una visione estetico-sociale (79).

Un progetto che ha portato, e tutt'ora sta portando, alla realizzazione di nuovi laboratori e spettacoli con e per i ragazzi di Scampia e il loro riscatto sociale e culturale.

È dunque possibile affermare un complessivo sviluppo e una progressiva diffusione delle esperienze di teatro sociale nel contesto nazionale, come confermano le ricerche condotte in questi anni per mappare l'entità del fenomeno. Nel 2003 l'Ente Teatrale Italiano, Ente per le nuove Tecnologie, l'Università degli Studi di Urbino, l'Associazione culturale Nuove Catarsi-teatri delle diversità e la Cooperativa Integrata Diverse Abilità realizzano un censimento attraverso un questionario a cui rispondono 174 realtà che svolgono attività teatrali con persone e gruppi in situazione di disagio (80). I gruppi censiti sono distribuiti per il 51% nel centro Italia, il 33% al nord e il 15% al sud. La maggior parte delle attività sono svolte entro la scuola e i servizi socio-sanitari (più del 40% che trova riscontro nelle tipologie di utenza dei laboratori che sono prevalentemente persone con disabilità e minori), seguono i servizi socio-educativi e il carcere (tra il 25 e il 30%) e poi servizi gestiti dal privato sociale e educativo. La mappatura evidenzia una flessione delle attività intorno al 1999. Il sostegno economico alle attività vede al primo posto i finanziamenti delle amministrazioni comunali, seguiti dalle forme di autofinanziamento, dall'intervento delle Regioni e dei privati. Di bassa rilevanza i finanziamenti europei, che non raggiungono il 3% delle economie utilizzate per le attività di teatro sociale. Dal punto di vista occupazionale un'indagine realizzata da

Emilia-Romagna Teatro nel 1999 ha messo a fuoco gli elementi di riferimento per l'occupazione degli operatori artistici teatrali, rilevando che tra le caratteristiche di successo nei percorsi professionali ci fosse «la capacità di strutturare attività di sostegno a quella puramente teatrale, con valenza di servizio e riabilitazione sociale» e «l'abilità a relazionarsi con il territorio di appartenenza» (81). Dunque, le esperienze di teatro sociale sono valorizzate sul fronte della professionalità teatrale più tradizionalmente rivolta alla sola produzione di spettacolo, come un ingrediente importante del profilo delle formazioni teatrali contemporanee.

### **Drammaterapia e Teatro degli affetti**

Negli anni che corrono tra il 1980 e il 2008 ebbero un certo sviluppo in Italia metodi di intervento teatrale che fanno diretto riferimento alle discipline psicologiche e psicosociali, con una impostazione diversa dallo psicodramma. Si tratta in primo luogo delle diverse declinazioni della Drammaterapia, una disciplina che prese le mosse in area anglosassone sul finire degli anni Sessanta a partire dalle già diffuse pratiche di *drama in education*, *theatre in education* e *remedial drama* (82). Non si riferisce a un'unica teorizzazione e, dunque, raccoglie sotto lo stesso nome metodi e pratiche diverse. Gli incontri drammaterapeutici presentano una tripartizione simile a quella del teatro sociale con: fase di riscaldamento (*warm-up*); fase di creazione (*focusing e main activity*); fase di condivisione (*closure, de-rolling, completion*). Un'altra caratteristica comune di impostazione è il lavoro con le parti sane della persona, piuttosto che con le parti malate, per sostenere e incrementare la sua capacità di utilizzare le risorse interne e ambientali in un processo di resilienza, risolvendo le conflittualità che si collocano a livello del ruolo sociale. La drammaterapia si diffonde in Italia per merito del lavoro di alcuni drammaterapeuti. Maria Grazia Silvi Antonini e Fay Prendergast, che fondano nel 1989 a Torino il Teatro Reginald (83) dove sviluppano uno specifico metodo di Drammaterapia Integrata, che connette l'intervento di Drammaterapia e la conduzione artistica con la Psicoterapia Biodinamica di Gerda Bojensen (84), una delle branche della psicologia a mediazione corporea. A questo complesso si aggiunge anche la conoscenza dei processi educativi e di sviluppo dell'essere umano che fu stimolato dalla collaborazione con Consuelo Briceño Canelón che dal 1995 al 1997 è consulente teorico-metodologico del Teatro Reginald per la definizione del «Metodo del Teatro del Profondo».

A Roma Michele Cavallo, psicologo, psicoterapeuta a orientamento psicoanalitico lacaniano, sperimenta fin dalla metà degli anni Novanta l'applicazione del teatro con finalità di tipo sociale e di cura. Nel 1994 fonda la compagnia Orma Fluens (85) che, al fianco della produzione di spettacoli spesso a contenuto sociale, opera in vari contesti del disagio, quali le carceri e centri territoriali, per poi specializzarsi in interventi con pazienti psichiatrici entro i servizi della salute mentale. Cavallo dal 2002 al 2008 è docente di Psicoterapia teatrale all'Università di Roma La Sapienza dove sviluppa un'intensa attività di formazione (86).

Ma figura di spicco del panorama italiano e internazionale è Salvo Pitruzzella, drammaterapeuta impegnato a Palermo in diversi contesti applicativi, autore di importanti opere sulla Drammaterapia, membro dell'Editorial Advisory

Board del «Dramatherapy Journal» e socio onorario della Società Professionale Italiana Drammaterapia, per conto della quale è membro del Directory Board dell'European Federation of Dramatherapy. Fonda nel 1998, con il Centro di Artiterapie di Lecco, la Scuola di Drammaterapia che dirige da allora, promuovendo la formazione dei drammaterapeuti italiani e il riconoscimento del titolo professionale (87).

In questo quadro di reciproco interesse tra discipline psicologiche e teatro si sviluppò sul finire degli anni Ottanta la riflessione di Giulio Nava, psicologo e psicoterapeuta, propedeutica all'ideazione del metodo del «Teatro degli affetti». Dopo l'iniziale esperienza teatrale con i pazienti dell'ex Ospedale Psichiatrico di Bergamo, che diedero vita al gruppo teatrale Compagnia Instabile, Nava comincia a interrogarsi su come poter utilizzare le risorse del teatro in risposta a bisogni di tipo sociale e relazionale, intuendo che l'esperienza teatrale in quanto tale non sia sempre applicabile. Da qui la riflessione sul metodo, che si sviluppa sia attraverso la pratica dei laboratori sia grazie alla collaborazione che intrattiene con Sisto dalla Palma e Claudio Bernardi in Università Cattolica, dove conduce laboratori formativi rivolti agli studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia. Dal 1992 sino al 2000, insegna *Teoria e tecnica dell'intervento di gruppo con modalità attive, espressive e teatrali, nel campo sociale, educativo e terapeutico* alla Scuola di Specializzazione post-Universitaria in Comunicazioni Sociali della stessa Università Cattolica. Fu anche il conduttore del primo ciclo della scuola triennale Anabasi, laboratorio di ricerca per operatori teatrali in campo psicopedagogico, promossa dal Centro di Ricerca per il Teatro di Milano, l'Ente Teatrale Italiano e l'Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Milano (88). Fu proprio in questi anni che prese forma sempre più precisa il suo metodo del Teatro degli affetti, che pone grande attenzione alle funzioni di conduzione, tant'è che la possibilità evolutiva del gruppo sembra risiedere nella capacità di assumere progressivamente le funzioni dapprima esercitate dal conduttore, e solo così divenire autonomo e capace di costruzione creativa e collettiva. Alla formulazione soggiace un modello interpretativo psicoanalitico di gruppo, che interpreta lo sviluppo del soggetto collettivo, e dei singoli in esso, a partire dall'introiezione delle funzioni genitoriali (89).

Drammaterapia e Teatro degli affetti diedero nuovi contributi al definirsi del teatro sociale, introducendo alcune specifiche attenzioni al metodo e alla conduzione. La domanda che ci poniamo è se possiamo considerarli espressioni del teatro sociale. Se si assuma un'accezione di teatro sociale inteso come quell'etichetta sotto la quale catalogare tutte le forme di teatro applicato in contesti sociali, allora di certo Drammaterapia e Teatro degli affetti sono entro questa macro-categoria. Se invece si pensi al teatro sociale come un metodo specifico di azione teatrale nel sociale, allora, a partire dalla definizione di Bernardi, si può ritenere che Drammaterapia e Teatro degli affetti siano una delle pratiche performative con cui si realizzano obiettivi specifici, e la scelta dell'uno piuttosto che dell'altra sia valutata dal conduttore in funzione delle persone e dei loro bisogni specifici. Ma, forse, non si potrebbe dire il contrario, cioè che il teatro sociale sia una modalità della Drammaterapia, che per sua natura ha delle specifiche teoriche e metodologiche precise e dirimenti.

lucazione al teatro  
 ilica Istruzione, del  
 residenza de Consiglio  
 delegato per l'Ente  
 siste sulla valenza  
 ssità che in questo  
 uti più diffusi in  
 un documento che  
 trovare le modalità  
 ile l'interazione tra  
 sto processo il ruolo  
 centuata prevalenza  
 ttività di spettacolo  
 lo protocollo,  
 e alle discipline dello  
 one tutte le discipline  
 tro, ed è firmato dal  
 stri e delegato per lo  
 ca Istruzione e del  
 Ricerca Scientifica  
 presente l'Ente  
 iversità, a indicare  
 insegnanti che  
 delle discipline  
 n questo secondo  
 importanza al  
 tistici hanno sulla  
 e sulla loro capacità  
 ne del disagio.  
 ne degli insegnanti,  
 e dei professionisti  
 che il compito di fare  
 rfaccia tra le diverse  
 do protocollo non  
 sta integrazione  
 cardinali resta la  
 a cui si aggiunge  
 istituzionali e terzo  
 progettualità. Maria  
 a. La formazione  
 Claudio Bernardi,  
 Palma (a cura di),  
 aldo, *Odi et amo: il*  
 p. 7-11.

ardo Guccini, *Teatro*  
*rispettive*, «Teatri  
 6 (2000), pp. 25-26.  
 rnaridi (a cura di),  
 to, *Teatri a scuola:*  
 ET, 2001.

ire. *Un'esperienza di*  
*elastico di Lodi e nella*  
 o Cuminetti (a cura  
 Francia, p. 101.

ria nel 1988, *Teatro*  
 egna, «Comune di

a scuola. La  
 i in Italia, in Claudio  
 sto Dalla Palma (a

ire, pp. 102-06.  
 pp. 165-71.

**23** Giulia Innocenti Malini, *Tempo di comunità. Pratiche*  
*teatrali e festive nella relazione tra scuola, comunità*  
*locale e territorio nell'area mantovana*, in Claudio  
 Bernardi, Maddalena Colombo (a cura di), *Per-*  
*formazione. Teatro e arti performative nella scuola e nella*  
*formazione della persona*, «Comunicazioni sociali», 33,  
 2 (2011), pp. 194-207 e Giulia Innocenti Malini, *Sintesi*  
*dell'esperienza di teatro sociale nel territorio mantovano*  
 1995-2010, in Claudio Bernardi, Alice Chignola, Laura  
 Aimo (a cura di), *Ti amo. Il teatro sociale e di comunità nel*  
*territorio mantovano*, Milano, Educatt, 2014, pp. 153-77.

**24** Ivana Conte et al. (a cura di), *Teatro e disagio*, p. 51.

**25** Non è possibile desumere altre informazioni poiché  
 la tabella non riferisce quali siano i gruppi e in quali  
 contesti operassero. Anche l'analisi delle anagrafiche  
 non dà indicazione diretta dell'anno di fondazione.

**26** Un altro elemento rilevante è la sostanziale  
 contemporaneità tra costituzione e avvio delle  
 attività nel sociale, a suggerire che le formazioni si  
 siano costituite con l'intento di operare con il teatro  
 nel sociale, e che questa non sia stata una scelta  
 secondaria o di risulta da un precedente fallito  
 tentativo di teatro di spettacolo. Ivana Conte et al. (a  
 cura di), *Teatro e disagio*, pp. 49-50.

**27** Ragazzi ed Educatori di Arese, *Teatro un modo di vivere*,  
 Torino, Elle Di Ci, 1985; Ragazzi ed Educatori di Arese,  
*Teatro si può!*, Torino, Elle Di Ci, 1988; Luigi Melesi, Bano  
 Ferrari, *La vita in teatro*, Torino, Elle Di Ci, 1989; Ragazzi  
 ed Educatori di Arese, *Noi... il clown*, Torino, Elle Di  
 Ci, 1990; Don Vittorio Chiari, Ragazzi ed Educatori  
 di Arese, *Teatro fattore di comunione*, Arese, Centro  
 Salesiano Editore, 1995; Massimo Giuggioli, *Capriole*  
*tra le stelle. La Favola dei Barabba's Clowns*, Saronno,  
 Monti, 2001.

**28** *Chi siamo. La storia*, «Barabba's Clowns», cfr. barabbas.  
 it.

**29** Valentina Garavaglia, *I progetti speciali del Crt*, in Chiara  
 Merli (a cura di), *Il Crt centro di ricerca per il teatro*,  
 Roma, Bulzoni, 2007, p. 91.

**30** *Teatro in carcere*, «Ministero della Giustizia», cfr.  
 giustizia.it.

**31** Ibidem.

**32** Laura Calebasso, *Eduardo e i giovani a rischio*, in Emilio  
 Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Recito dunque soGno*,  
 Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2009, pp. 36-39.

**33** *Teatro in carcere*, «Ministero della Giustizia», cfr.  
 giustizia.it.

**34** *Altre visioni. Percorsi espressivi nei luoghi del disagio*,  
 Cremona, Atti del convegno del 24 maggio 1991, pp.  
 33-36.

**35** Giuliana Olivero, *Gli universi di Torino*, «Catarsi. Teatri  
 delle diversità», 4, 12 (1999), p. 36.

**36** Angela Pianca, *Velemir Teatro: Matti di mestiere, attori*  
*per vocazione*, in *Altre visioni*, p. 28.

**37** Katia Moretti, *La prima tournée dell'Accademia della*  
*Follia*, «Teatri delle diversità. Rivista europea», 10, 34  
 (2005), pp. 21-22. Nel 1992 Velemir Teatro si trasforma  
 in Accademia della Follia, alla coppia fondatrice  
 Misculin e Pianca si aggiunge Cinzia Quintiliani, e  
 con questa nuova formazione da questo momento  
 continua un'intensa attività in collaborazione con  
 diverse USL - Unità Sanitaria Locale, teatri e università

- 38** Elisabetta Bonardi, Francesca Bedoni, Carla Fontanella, *Sperimentarsi nell'immaginario*, in Renzo Arturo Bianconi et al., *Le Artiterapie in Italia*, Roma, Gutenberg, 1995, pp. 241-44.
- 39** Marzia Loriga, *Novate: protagonista la Memoria*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, p. 202.
- 40** Teatro Alkaest, *Dodici anni di teatro con gli anziani*, 1998. Documento inedito conservato presso gli archivi della compagnia.
- 41** Nicoletta Robello, *Pontedera: una nuova innocenza*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Di alcuni teatri delle diversità*, pp. 198-201.
- 42** Monica Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena*, pp. 66-67.
- 43** Letizia Bernazza, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, in Letizia Bernazza, Valentina Valentini (a cura di), *La compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino, 1998, pp. 23-65. La bibliografia in merito è ampia: Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008; Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2011; Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.
- 44** *La nostra esperienza*, «Compagnia della Fortezza», cfr. [compagniadellafortezza.org](http://compagniadellafortezza.org).
- 45** *Teatro in carcere*, «Ministero di Giustizia», cfr. [giustizia.it](http://giustizia.it).
- 46** *La storia*, «Cetec Centro europeo teatro e carcere», cfr. [cetec-edge.org](http://cetec-edge.org).
- 47** Monica Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, p. 116.
- 48** Giuliana Olivero, *Gli universi di Torino*, p. 37.
- 49** Luciano Rutigliano, *Il teatro necessario*, «Daonline», 8, 2003, cfr. [daonline.php](http://daonline.php).
- 50** *Il teatro dei sordi*, «Catarsi. Teatri delle diversità», 4, 9 (1999), pp. 17-32; Vito Minoia, *Come dire tutto in silenzio*, «Catarsi. Teatri delle diversità», 4, 12 (1999), p. 34.
- 51** *Il teatro e i ciechi*, «Catarsi. Teatri delle diversità», 4, 12 (1999), pp. 21-28.
- 52** La rivista «Catarsi. Teatri delle diversità» (divenuta dal 2000 «Teatri delle diversità. Rivista europea») dedica molti articoli alla descrizione delle esperienze in atto nella penisola negli ultimi vent'anni testimoniando un'attività continua e diffusa di applicazione del teatro in questo specifico ambito. Giuseppe Badolato, Fabrizio Fiaschini, Giulia Innocenti Malini, Roberta Villa, *La scena rubata. Appunti sull'handicap e il teatro*, Milano, EuresisEdizioni, 2000; Valeria Ottolenghi et al., *Néon Teatro. La grandezza di vivere*, Urbani, Nuove Catarsi, 2014.
- 53** Claudia Contin (a cura di), *Progetto Sciamano 1999 – Danze dal mondo*, Pordenone, Provincia di Pordenone, 1999; *Progetto Sciamano della Scuola sperimentale dell'attore: esperienze di teatro e handicap, proposte didattiche per le attività di drammatizzazione e teatrali del centro ANFFAS di Pordenone*, Pordenone, Amministrazione provinciale, 2000; Claudia Contin, Ferruccio Merisi (a cura di), *Progetto Sciamano 2006, ottava sezione. Segnali d'altrove: i teatri dell'ascolto*, Pordenone, Amministrazione provinciale, 2007.
- 54** Marco Martinelli, *Ravenna africana il teatro politittttttico delle Albe*, Ravenna, Essegi, 1988.
- 55** Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Montanari, 1998.
- 56** Maria Paola Cavallazzi, *Il palcoscenico è multietnico*, «La Repubblica», 26 gennaio 1999, p. 11; Monica Dragone, *A Milano l'altro festival. Rassegna teatrale delle migrazioni*, «Teatri delle diversità. Rivista europea», 6, 17 (2001), p. 51.
- 57** A Milano è presente dal 1995 anche la scuola di teatro interculturale Koron Tlè, fondata in origine dalla cooperativa Teatro del Sole, che oltre alle attività in Italia svolge progetti di laboratorio teatro, costruzione di maschere e burattini e spettacolo in Burkina Faso a favore dei minori e per la prevenzione dell'Aids. Koron Tlè Centro Interculturale Ricerca Linguaggi, cfr. [digilander.iol.it](http://digilander.iol.it).
- 58** Cfr. Mascherenere nell'omonima pagina Facebook.
- 59** Cristina Balma Tivola, *Teatro interculturale e corpi-in-relazione. AlmaTeatro e la questione dell'identità culturale oggi*, «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», 5, 5 (2014).
- 60** Chi siamo, «Almateatro», cfr. [almateatro.it](http://almateatro.it).
- 61** Monica Dragone, *Italia chiama Africa*, «Teatri delle diversità. Rivista europea», 5, 16 (2000), pp. 48-49.
- 62** Monica Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, pp. 108-09.
- 63** Intervista con Camilla Corridori.
- 64** Michele Pascarella, *Rifugiarsi nel teatro, curare le ferite*, «Teatri delle diversità. Rivista europea», 66/67 (2014), p. 65.
- 65** Ne sono promotori Ticvin Società Teatro di Milano e Centro Teatro Carcere di Volterra. Ne seguiranno altri due nel '96 e nel '98. Monica Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, p. 96.
- 66** Massimo Marino (a cura di), *Teatro e carcere in Italia*, «Teatro e carcere in Europa», 2006, pp. 14-17, cfr. [regione.toscana.it](http://regione.toscana.it).
- 67** Lello Tedeschi, *Teatro Kismet Opera – Stabile d'Innovazione. Istituto penale minorile N. Fornelli, Bari*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Recito dunque soGno*, pp. 196-98.
- 68** Bari, Catania, Treviso: *I mestieri del teatro in tre progetti per ragazzi*, «Catarsi. Teatri delle diversità», 2, 1 (1997), p. 26.
- 69** Matteo Speroni, *Giovani emarginati alla ribalta. Protagonisti i ragazzi della comunità Oklahoma e del Beccaria*, «Corriere della sera», 9 luglio 1995, p. 39.
- 70** Aida (a cura di), *Laboratorio di teatro. Ipm Beccaria*, Milano, 1996. Materiale inedito presente negli archivi dell'associazione.

- 71** Paolo Billi, *Teatro al Pratello - società cooperative sociale*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Recito dunque soGno*, pp. 153-55.
- 72** Una collaborazione che ha portato alla nascita del Coordinamento Teatro Carcere Emilia-Romagna, [teatrocarcere-emiliaromagna.it](http://teatrocarcere-emiliaromagna.it).
- 73** Claudio Collovà, *Compagnia teatrale Dioniso/Officine Ouragan*, in Emilio Pozzi, Vito Minoia (a cura di), *Recito dunque soGno*, pp. 199-202.
- 74** Monica Dragone, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, pp. 68-77. Il teatro è utilizzato con i giovani anche per contrastare e prevenire specifici disagi, ad esempio per intervenire nelle problematiche legate ai disturbi del comportamento alimentare come nel progetto speciale della Compagnia delle Arti del Corpo Mediterraneo Elektra, in collaborazione con il laboratorio di espressione corporea del Centro per la Cura e la Ricerca sui DCA, Dsm - Asl Lecce ([sisdcadisturbialimentari.weebly.com/](http://sisdcadisturbialimentari.weebly.com/)). Nello stesso ambito il laboratorio di danza-movimento-terapia e teatro svolto da Cristina Garrone a partire dal 2006 presso il Centro per i Disturbi del Comportamento Alimentari della Asl 3 di Genova/Quarto ([psychomedia.it/](http://psychomedia.it/)). Un altro ambito riguarda l'utilizzo del teatro per i disagi provocati dall'abuso dei social media, Simona Ferrari et al., *Social & Theatre. Body and identity education in sexting prevention*, «Comunicazioni sociali», 38 Nuova serie, 2 (2016), pp. 261-71.
- 75** *Un giorno di festa a Padova*, «Teatri delle diversità. Rivista europea», 6, 20 (2001), pp. 36 e «Tam Teatromusica», cfr. [tamteatromusica.it](http://tamteatromusica.it).
- 76** *Non-scuola*, «Teatro delle Albe», [teatrodellealbe.com/](http://teatrodellealbe.com/); Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *L'Apocalisse del molto comune*, in *Jarry 2000*, Milano, Ubulibri, 2000.
- 77** «Arrevuoto», cfr. [arrevuoto.org](http://arrevuoto.org).
- 78** Alfonso Amendola, Vincenzo Del Gaudio, *Il Cerchio Invisibile. Due esperienze di teatro-comunità in Campania: da Leo de Berardinis a Punta Corsara*, «Comunicazioni sociali», 38 Nuova serie, 2 (2016), pp. 310-14.
- 79** Ivi, p. 311.
- 80** Ivana Conte et al. (a cura di), *Teatro e disagio*.
- 81** *In compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali*, p. 239.
- 82** Brenda Meldrum, *Historical background and overview of dramatherapy*, in Sue Jennings et al., *The handbook of dramatherapy*, London & New York, Routledge, 1994, pp. 12-27.
- 83** «Teatro Reginald - A.U.I.», cfr. [reginald-aii.it](http://reginald-aii.it).
- 84** Clover Southwell, *The Gerda Boyesen method: biodynamic therapy*, «Innovative therapy in Britain», 1988, pp. 178-201.
- 85** «Orma Fluens», cfr. l'omonima pagina Facebook.
- 86** Dal curriculum di Michele Cavallo, cfr. [universitaeuropediroma.it](http://universitaeuropediroma.it).
- 87** «Centro Artiterapie Lecco», cfr. [artiterapie.it](http://artiterapie.it).
- 88** «Teatro degli Affetti», cfr. [teatrodegliaffetti.it](http://teatrodegliaffetti.it).
- 89** Giulio Nava, *Teatro degli affetti. Azione, costruzione progetto dell'arte teatrale*, Milano, Sugarco, 1998.
- 90** Mario Apollonio, *Storia dottrina prassi del coro*, Brescia, Morcelliana, 1956; Mario Apollonio, *Scritti teatrali (1954 - 1959)*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1993. Si veda anche nella riflessione di Sisto Dalla Palma, *La poetica della persona e le istanze della coralità*, «Comunicazioni sociali», 8 (1986), pp. 238-46; Sisto Dalla Palma, *Apollonio e le poetiche teatrali del secondo dopoguerra*, in Carlo Annoni (a cura di), *Istituzione letteraria e drammaturgia. Mario Apollonio (1901-1971). I giorni e le opere*, Atti del Convegno, Brescia-Milano, 4-7 novembre 2001, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 423-31.
- 91** Guido Gola, Guido Michelone (a cura di), *I laboratori della comunicazione. Esperienze, resoconti, riflessioni della Scuola di Specializzazione in Comunicazioni sociali*, «Comunicazioni sociali», 20, 2 (1998).
- 92** *Altre visioni. Percorsi espressivi nei luoghi del disagio*, Cremona, 24 maggio 1991 organizzato dalla Provincia di Cremona; *Istituzioni educative e teatro. Orientamenti europei, esperienze italiane*, Trento 19, 20 e 21 settembre 1996, organizzato dall'Istituto Trentino di Cultura; *La luce del corpo*, Milano marzo 1998, organizzato dalla Provincia di Milano.
- 93** Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, (a cura di), *L'ora di teatro*.
- 94** Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, p. 157.
- 95** Oltre ai volumi già citati, segnaliamo: Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*; Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena, I fuoriscena*; Claudio Bernardi, Daniela Perazzo (a cura di), *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni d'emergenza*, numero monografico «Comunicazioni sociali», 23, 3 (2001); Claudio Bernardi, Monica Dragone, Guglielmo Schininà (a cura di), *War theatres and actions for peace. Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, EuresisEdizioni, 2002; Claudio Bernardi, Chiara Giaccardi (a cura di), *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, «Comunicazioni Sociali», 29, 3, (2007).
- 96** Nell'anno accademico 2000-2001 viene avviato al Dams dell'Università Cattolica del Sacro Cuore nella sede di Brescia, l'insegnamento di Teatro Sociale (nei primi due anni intitolato Teatro di Animazione) prima cattedra in Italia dedicata da un ateneo a questa specifica disciplina.
- 97** L'Università Cattolica è partner del corso Anabasi. Laboratorio di ricerca espressiva per operatori teatrali, ideato e promosso con il Crt- Centro di Ricerca per il Teatro di Milano. Il corso prende avvio nel 1994 ed è articolato in tre sezioni: Teatrale, Parateatrale e Teoriche. Il corso ha avuto tre edizioni chiudendosi nel 2000. Dal 2002 è attivo presso l'Università Cattolica il Corso di alta formazione per operatori di teatro sociale.
- 98** Fabrizio Fiaschini, *Il ruolo dell'Università nei processi di formazione alle pratiche di teatro sociale*, «Comunicazioni Sociali», 33, 2 (2011).
- 99** Dante Cappelletti, *Teatro in piazza*, Roma, Bulzoni, 1980; «Teatro Povero di Monticchiello», cfr. [teatropovero.it/](http://teatropovero.it/); Richard Andrews, *The Poor Theatre of Monticchiello, Italy*, in Richard Boon, Jane Plastow (a cura di), *Theatre and empowerment: Community drama on the world stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 33-58.