



**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**

# **Il pubblico del teatro sociale**

**a cura di Ivana Conte**

Loredana Perissinotto, Carlo Coppelli, Valeria Esposito,  
Massimo Ranieri, Alessandro Fantechi, Elena Turchi,  
Alessandro Garzella, Riccardo Vannuccini, Piero Chierici,  
Renato Bandoli, Luana Perroni, Ottaviano Taddei,  
Giuseppe Calcagno, Sara Ferrari, Paolo M. Albani, Maria Poggi,  
Anna Draghi, Vito Minoia, Alessandro Pecini, Patrizia Mazzoni,  
Andrea Balzola, Giorgio Testa, Marco Fratoddi



**FrancoAngeli**

## **Pubblico, professioni e luoghi della cultura**

*Collana diretta da Francesco De Biase, Aldo Garbarini,  
Loredana Perissinotto, Orlando Saggion  
Collaboratori: Sara Bonini Baraldi, Paolo Chicco*

L'intreccio tra professioni, pubblico e luoghi nei quali gli eventi ed i prodotti culturali si dispiegano e si "consumano" sembra essere sempre più un elemento significativo per l'approfondimento dello stato e dell'evoluzione della dinamica relativa alla domanda/offerta culturale, per definire le forme ed i modi della programmazione e della progettazione di iniziative e di eventi, nonché, più in generale, per l'elaborazione delle politiche culturali, in campo privato e pubblico.

Analizzare questi rapporti può contribuire non solo a comprendere le dinamiche oggi esistenti a livello di produzione culturale (dallo spettacolo dal vivo ai beni culturali, dalla televisione al ruolo della "rete", dalla composizione dei finanziamenti per la cultura alla riprogettazione degli spazi), ma anche ad ipotizzare le possibili linee di sviluppo future.

I luoghi, il pubblico e le professioni culturali sono infatti in continua trasformazione: fenomeni ed eventi politici, sociali ed economici modificano a volte tutti e tre gli ambiti, in altri casi esplicano i loro effetti esclusivamente su uno di essi.

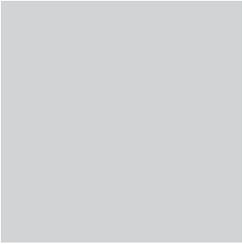
Basta pensare ad esempio alla nascita e allo sviluppo di alcune figure professionali che, originate da trasformazioni in atto in alcuni campi socio-economici, hanno prodotto nuove metodologie, spazi e strumenti di lavoro, che a loro volta creano e rispondono a nuove modalità di fruizione e consumo culturale.

Il tutto avviene in una dimensione d'interazione, dove ogni singolo elemento può essere sia causa per la nascita di nuove situazioni, sia effetto/risultato dei cambiamenti in atto.

La collana si propone, in questo senso, come strumento di riflessione intorno ai processi ed alle mutazioni che stanno avvenendo nel mondo culturale. Non una collana settorialmente specialistica, centrata su singole specificità, ma fondata su temi ed approfondimenti che siano in grado di rappresentare quelle connessioni e problematicità sopra richiamate.

Approfondimenti, in sostanza, che siano in grado di privilegiare una visione metodologica pluridisciplinare e che, nell'insieme offerto dal "filo rosso" che li collega all'interno della collana, propongono uno sguardo d'insieme sui processi, le metodologie e le prospettive del settore.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.



**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**

# **Il pubblico del teatro sociale**

**a cura di Ivana Conte**

Loredana Perissinotto, Carlo Coppelli, Valeria Esposito,  
Massimo Ranieri, Alessandro Fantechi, Elena Turchi,  
Alessandro Garzella, Riccardo Vannuccini, Piero Chierici,  
Renato Bandoli, Luana Perroni, Ottaviano Taddei,  
Giuseppe Calcagno, Sara Ferrari, Paolo M. Albani, Maria Poggi,  
Anna Draghi, Vito Minoia, Alessandro Pecini, Patrizia Mazzoni,  
Andrea Balzola, Giorgio Testa, Marco Fratoddi

**FrancoAngeli**

*In copertina:* fotografie di Patrizia Chiatti del collettivo fotografico MaDS Macchine Da  
Scena

*Grafica di copertina:* Elena Pellegrini

Progetto grafico di interno e realizzazione: Maurizio Costa, Milano

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

# Indice

## Accogliere e oltre passare

Nota introduttiva di *Ivana Conte*

pag. 11

## Parte I

### Dall'animazione teatrale al teatro di comunità

#### 1. C'era una volta... ma non è una fiaba. Alla ricerca delle radici del teatro della comunità

di *Loredana Perissinotto*

» 17

1. Protagonista

» 19

2. Antagonista

» 20

3. Aiutante magico

» 20

4. Prove da superare

» 21

5. Luoghi

» 21

6. Soluzione

» 22

7. Conclusione: una drammaturgia in situazione

» 24

#### 2. A Monticchiello, fra tradizione e innovazione

di *Carlo Coppelli*

» 25

1. L'esperienza del Teatro Povero di Monticchiello

» 26

2. Lo spettacolo: Argelide

» 28

#### 3. Teatromoto: La Ri(e)voluzione. Un nuovo modo di ideare il teatro della comunità

di *Valeria Esposito*

» 31

1. Come nasce il progetto

» 31

2. La Ri(e)voluzione	pag. 32
3. Periodo sensomotorio. Fase a	» 33
4. Periodo pre operativo. Fase b	» 34
5. Periodo operativo concreto. Fase c	» 34
6. Periodo delle operazioni formali. Fase d	» 35
7. A cose fatte (per ora)	» 35

## **Parte II**

### **L'attore e la comunità degli spettatori: consapevolezza e trasformazione**

<b>4. Dal Living Theatre ai Doni di Talia. Teatro di ricerca e comunità, teatro sociale e pubblico: variabili</b>	
di <i>Massimo Ranieri</i>	» 41
1. Il teatro di ricerca e la comunità di attori/spettatori	» 41
2. L'attore si prepara a divenire mediatore	» 42
3. L'incontro con la comunità dei "diversi"	» 46
<b>5. Fuori dal teatro</b>	
di <i>Alessandro Fantechi ed Elena Turchi</i>	» 49
<b>6. Da "Il teatro del dolore". Crazy Shakespeare, Nelle mani di un pazzo, Re nudo</b>	
di <i>Alessandro Garzella</i>	» 52

## **Parte III**

### **Ricerca sul pubblico del teatro sociale**

<b>7. Inizia la ricerca</b>	» 59
1. Se uscite dalle sale vellutate...	» 59
2. Scheda sul Teatro Sociale. Cos'è, dove si fa, chi lo fa?	» 60
3. Per una discussione sul teatro sociale e il suo pubblico	» 61
4. Questionario. Il teatro sociale e il suo pubblico	» 62

<b>8. Lo sguardo degli artisti e degli operatori sul pubblico</b>	pag. 64
1. Riccardo Vannuccini Della Pietra	» 64
2. Piero Chierici	» 65
3. Renato Bandoli e Luana Perroni	» 67
4. Alessandro Fantechi	» 69
5. Ottaviano Taddei	» 72
6. Giuseppe Calcagno	» 74

#### **Parte IV Esperienze sul campo**

<b>9. Dissipario</b>	» 81
<b>10. Il teatro dietro le quinte: un'esperienza "invisibile"</b> di <i>Sara Ferrari</i>	» 84
<b>11. Teatro amatoriale, di base, libero, sociale? Premesse ed esempi</b> di <i>Paolo M. Albani</i>	» 87
1. Teatro amatoriale e ricerca di nuovi linguaggi	» 87
2. Uno sguardo all'Europa	» 88
3. Protagonisti e artefici del teatro amatoriale	» 89
4. I destinatari	» 90
5. Il teatro amatoriale nel teatro sociale	» 90
<b>12. Zone di confine: dalle rassegne all'osservatorio sul teatro di base</b>	» 92
<b>13. Il teatro dell'eccezionale quotidiano</b> di <i>Maria Poggi e Anna Draghi</i>	» 94

#### **Parte V La nuova scena del teatro sociale**

<b>14. Lo sguardo dei tredicenni. Quando il carcere incontra la scuola attraverso il teatro</b> di <i>Vito Minoia</i>	» 99
--	------

<b>15. Era di maggio... Percorsi esperienziali</b>	
di <i>Alessandro Pecini</i>	pag. 109
1. La giornata e i suoi attori	» 109
2. Gli attori della giornata	» 110
3. Gli strumenti di lavoro della giornata	» 113
4. Descrizione della giornata di lavoro	» 115
5. La giornata di lavoro (la discussione della mattina)	» 117
6. Il percorso esperienziale	» 120
7. Doppia valenza della giornata di lavoro	» 124
8. Per concludere	» 126
<b>16. Teatro sociale semiante del sacro. Il sacro necessario</b>	
di <i>Patrizia Mazzoni</i>	» 128
1. “I teatri del sacro”	» 128
2. Pensieri a margine, il teatro e il sacro: un laboratorio alchemico	» 129
3. Dentro le parole di un’antica scrittura: nel segno del sacro. I 70 di oggi a Lucca sulle orme dei 70 di allora ad Alessandria	» 130
4. Noi spettatori-traduttori come i 70 di Alessandria	» 131
5. Storie cantate, danzate, suonate, parlate: i temi e i linguaggi	» 131
6. L’opera di “traduzione” de i 70. Alcune visioni e condivisioni	» 132
7. Quel che resta	» 133
<b>17. Per una drammaturgia dello spettatore: esperienze e sperimentazioni nel teatro tecnologico</b>	
di <i>Andrea Balzola</i>	» 135

**Parte VI**  
**Teatro Sociale tra comunicazione e mediazione**

<b>18. Nuove professioni: la mediazione teatrale nei luoghi del disagio</b>	
di <i>Ivana Conte</i>	» 143
1. Mediatore come facilitatore	» 144
2. Mediatore come ricercatore	» 144
3. Proposte	» 145
<b>19. Modelli di mediazione: Veder Vedere. Un esperimento</b>	
di <i>Giorgio Testa</i>	» 147
<b>20. Veder Vedere il Teatro Sociale. Quaderni di lavoro di Teatro Destinazione Scuola</b>	» 152
Quaderno di lavoro n. 1. Spettacolo: Il cielo è cielo	» 154
Quaderno di lavoro n. 2. Spettacolo: L'uccello di fuoco	» 163
Quaderno di lavoro n. 3. Spettacolo: Impuniti	» 175
<b>Non conclusione</b>	
di <i>Marco Fratoddi</i>	» 187
<b>Gli autori</b>	» 191



# Accogliere e oltre passare

Nota introduttiva di *Ivana Conte*

Realizzare un libro a più voci significa individuare un gruppo di autori, ideare una drammaturgia di testi da proporre, pensarne la regia, arrivare all'allestimento e poi essere pronti a una tournée, per presentarlo, farlo vivere e dialogare con i suoi destinatari.

Sì, come in teatro.

Specialmente se il tema del libro è quello del pubblico, un pubblico molto speciale, che segue il teatro sociale ovunque appaia (nei centri diurni, nelle scuole, in carcere, nei centri sociali, meno spesso nei teatri canonici).

Un pubblico mutevole, cangiante, spesso specchio fedele di chi è in scena o specchio riflesso della sua ombra.

Del teatro sociale si è scritto e si scrive da alcuni anni, con competenza e autorevolezza, in molte sedi, universitarie e associative. Non ho pensato dunque di avventurarmi in una ridefinizione o in un aggiornamento del panorama nazionale che si nutre di esperienze nelle aree del disagio sociale, culturale e psicofisico.

Ho pensato fosse invece interessante dare spazio a modelli, esperienze, progetti pilota, narrazioni di artisti e di operatori, che hanno messo al centro della propria ricerca la consapevolezza che fare e vedere teatro rappresentino un nesso inscindibile, che spettacolo senza spettatore e teatro senza comunità non si diano.

Il teatro di comunità non poteva non trovare spazio nel libro, attraverso la proposta di una sua storicizzazione e la conoscenza di alcune forme tradizionali e di nuove sperimentazioni.

Narrazioni, tracce e documenti mostrano poi come tra gli artisti e il pubblico si sia giunti, a volte, ad azzerare ogni distanza; piccole comunità di attori e piccole comunità di spettatori, uniti da un patto di fiducia, si sono fatti impasto artistico gli uni per gli altri.

L'intreccio tra lo sguardo interno al processo artistico e lo sguardo degli

operatori, impegnati in prima linea nei luoghi del disagio, sembra possa rappresentare *gli occhi del nuovo*, del teatro sociale che non ha bisogno di definirsi o giustificarsi, perché è forma matura dell'esistere.

La sfida è aver cercato di restituire almeno parte della ricchezza di esperienze realizzate dai formatori, dai mediatori teatrali, dagli educatori che stanno affiancando gli attori del teatro sociale.

È il tentativo di dare una prospettiva per continuare a pensare al teatro in termini di connessione salda tra memoria e futuro.

Il corpo sociale è ridotto a brandelli, il corpo teatrale non potrebbe essere integro; il corpo della ricerca in scena e quello della ricerca in sala possono ricomporsi però, di volta in volta, rafforzando le competenze degli operatori teatrali, la consapevolezza di scelta da parte del pubblico, la nuova misura semantica, estetica e di sostanza civile che giunge agli artisti come richiesta dalla società degli spettatori.

Guida preziosa, in questa linea di indagine, è il corpus teorico degli scritti di Leo De Berardinis – uno dei rari esempi italiani di filosofia teatrale espressa compiutamente da un artista – del quale mi piace riportare alcune considerazioni:

Oggi più che mai si ha bisogno di un Teatro. Non parlo naturalmente di un teatro che dia semplicisticamente messaggi, soluzioni, o che dibatta su argomenti, anche se importantissimi, sociali, politici o economici.

Parlare di questi problemi, cercare soluzioni politiche, non basta per fare o, meglio, essere Teatro.

Sono senza dubbio pratiche lodevoli e necessarie, quando non sono demagogiche, possono anche essere fonte di ispirazione teatrale, ma non sono Teatro.

Il Teatro ha ben altra forza: la forza del suo linguaggio, che è poesia diretta, senza filtri o falsificazioni. Partendo da intuizioni teatrali il più possibile non mediate, facendo reagire fra di loro le varie forme nello spazio-tempo scenico, favorendo ogni possibilità di ampie connessioni di pensiero, nasce un organismo in cui relazionarsi perché si producano idee nuove, nuove visioni del mondo che vengono vissute, sperimentate durante l'evento, che non rappresenta, appunto, ma che è.

Il residuo di questa esperienza resta negli spettatori e negli attori, diventando pensiero vivente, agito e non subìto.

Un teatro che formi un pubblico nuovo con eventi teatrali nuovi e sinceri, con artisti che si rivolgano alla collettività, all'assemblea che si riunisce in sala, per capire insieme qualche cosa, anche se piccola, e non per fare carriera o avere un facile consenso<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L. De Berardinis, "Per un Teatro Nazionale di Ricerca", testo dell'aprile 1999, in C. Meldolesi, *La terza vita di Leo gli ultimi vent'anni del teatro di Leo De Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano, 2010, pp. 256-257.

Il nuovo compito diventa cercare di accogliere il *pubblico*, la *comunità degli spettatori*, lavorare sulla scelta dello spazio di incontro, sul tempo necessario alla relazione, sulle prospettive che si aprono condividendo un'esperienza di comunicazione artistica.

L'opera dei mediatori teatrali dovrebbe somigliare un po' alla grazia dello Spirito Santo, alla gentilezza dell'ospite che accoglie nella tenda berbera con il rito del tè, alla morbida solidità di un giovane samurai che respinge il conflitto non perché lo ignori, ma perché lo sa riconoscere e trasformare in energia, in cibo per creare dialettica e vitalità.

Gli operatori che hanno collaborato alla realizzazione del libro hanno esperienze profonde e radicate nel teatro di comunità, nel lavoro con le persone disabili e con i detenuti, nell'impegno silenzioso e nascosto del teatro che si fa e si vede a scuola, nelle periferie estreme rispetto a ogni possibile centro.

Certo, hanno la grazia dell'accoglienza e la forza della sfida.

Hanno anche la consapevolezza del *teatro necessario*, la stessa che ci ha indicato, in ambito critico-letterario, Giacomo Debenedetti<sup>2</sup>: la necessità dell'essere, quella che esclude ogni tranello e scorciatoia, che implica una vocazione e invita a *oltre passare*.

Oltre i confini, oltre le zone certe, oltre il prevedibile, oltre la volontà del fare che prevarica la necessità del cercare.

Questo profilo alto, questa ricerca di qualità sono un imperativo categorico, proprio quando sembra abbassarsi la richiesta (o diventare richiesta confusa); rilanciare è stato sempre il modo di *oltre passare* praticato dai cercatori, di oro e di teatro.

Un rammarico: non avere dato spazio a esperienze di teatro multiculturale e interculturale; in molti territori (dalle province più remote alle grandi città) si stanno realizzando tentativi di integrare in un nuovo sistema comunitario cittadini italiani e cittadini stranieri, specie extracomunitari, anche attraverso forme teatrali ed espressività artistiche differenziate.

È una ricerca complessa e capillare, quella da attuare.

In un futuro prossimo sarà un'urgenza, dunque porremo presto in essere questo proposito.

<sup>2</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.



**Parte I**

**Dall'animazione teatrale  
al teatro di comunità**



# 1. C'era una volta... ma non è una fiaba.

## Alla ricerca delle radici del teatro della comunità

di Loredana Perissinotto

È l'incipit giusto – il *c'era una volta...* – per questo mio testo, volto a narrare, per rapide pennellate, le radici storiche di un fenomeno come l'*animazione teatrale*, che è all'origine del teatro della comunità come oggi l'intendiamo e lo possiamo vedere nella varietà delle sue forme espressive e dei suoi destinatari, in veste di attori e di spettatori.

Si dice che il teatro si cerca, si è sempre cercato... e cosa vuol dire questo se non che abbisogna di attori, di un pubblico e di uno spazio che li contenga entrambi, esprimendo così una situazione di appartenenza anche di classe sociale, ma pur sempre *comunitaria*?

Eventi, fatti, protagonisti e problematiche riferite all'animazione risalgono al secolo scorso. In realtà sembra sia passato più di un secolo, e non solo circa quarant'anni, dall'affacciarsi di nuovi pubblici e di nuovi destinatari nei "giardini" del Signor Teatro e della Signora Cultura, per dar vita a quel fenomeno di "altro" teatro o di *teatri di comunità*, al plurale, come oggi preferiamo dire.

Pochi decenni, quindi, in cui però molte cose e molti comportamenti individuali e collettivi sono cambiati in forza delle nuove tecnologie, dei mutati assetti geopolitici, finanziari ed economici; del trasporto aereo di massa e della grande distribuzione, della fine delle ideologie del Novecento, dell'affacciarsi di altre 'filosofie' – o 'visioni del mondo' – e di altri protagonisti.

Insomma, una complessità sotto gli occhi di tutti. Mutamenti sul filo o, meglio, sulla "parabola" dell'immagine, attiva su tanti schermi, che impronta di sé l'odierna società dell'informazione e dello spettacolo.

Mutazioni socio-antropologiche, culturali ed economiche, all'interno delle quali riassetare tanti concetti e parole. Per esempio: libertà, democrazia, partecipazione, bisogni, uguaglianza, consapevolezza, condivisione, opposizione, crisi, conflittualità, essere, apparire, avere...

Ripensare parole e concetti all'interno del quadro offerto dalla comunicazione, dalla cultura, dall'educazione e formazione; ambiti non sempre

correlati tra loro o non ancora sufficientemente pensati in dimensione sistemica neanche a livello istituzionale.

Il fermento socio-culturale-artistico manifestatosi sul finire degli anni Sessanta, anche nel nostro Paese, è stato documentato, scritto, filmato nei suoi sviluppi e problematiche. I libri ci sono, certo non più in commercio, ma si possono trovare nelle biblioteche e nei centri studi. Così le foto, i documenti filmati di eventi ed esperienze girati in super/8 o coi primi videoregistratori, talmente ingombranti e pesanti da scassare le spalle dell'operatore.

Sorrido pensando che, tra i tanti musei specialistici e demoantropologici sorti negli anni Novanta, non ci starebbe male un luogo dedicato a questa "memoria del fare/produrre/divulgare cultura" praticata nella seconda metà del Novecento.

Solo i sessantenni, e più su, ricordano per esempio il limografo o il ciclostile, le macchine da scrivere su cui battere le matrici per una tiratura seriale sì, quanto limitata; i diabolici supporti correttivi degli errori di battitura, per non parlare dell'attesa di settimane per lo sviluppo di una pellicola filmica in super/8; la soddisfazione per le prime foto polaroid istantanee, benché di scarsa resa nella qualità e nel colore, tanto da risultare ora più ingiallite di un dagherrotipo di fine Ottocento.

Per capire l'Italia di quegli anni – la sua classe dirigente, le scelte economiche, il ruolo degli intellettuali, le forme culturali – non mancano le pubblicazioni di analisi e riflessione, né le immagini di documentazione grazie a film e servizi televisivi. Bisogna conoscere la storia per capire cosa è successo e, checché se ne dica, proprio per andare avanti.

Sono stata testimone oculare di quel periodo, essendo tra i nati del baby boom del dopoguerra, ma ne sono stata anche giovane protagonista. E proprio perché esiste la memoria orale e scritta di quei passi e di quell'epoca, come raccontare in sintesi la nascita e l'evoluzione del fenomeno animazione?

*In principio era l'animatore, ovvero l'uomo fa l'uomo*, così titolavo il primo paragrafo di un mio saggio di alcuni anni fa<sup>1</sup> e mi sembra *naturalmente* ancora vera questa ottica umanistica; mi sembra ancora importante il teatro, per quanto marginale e marginalizzato, per "fare comunità". O, forse, mi sembra ancora importante battersi per un teatro necessario e vitale.

L'idea di un teatro necessario e vitale sta alla base del destino di una generazione di giovani intellettuali e di artisti che, proprio nell'incontro della cultura e del teatro con il sociale e l'educativo, scoprì la sua vocazione.

La spinta verso un rinnovamento drammaturgico andava di pari passo con

<sup>1</sup> L. Perissinotto, "Le professioni dell'incontro", in *Manuale delle professioni culturali*, Utet, Torino, 1997, p. 17.

utopiche ideologie di cambiamento della società; ma considerando il teatro un “gioco di squadra”, una dialettica tra l’IO e il NOI, si capì presto che qual si voglia rinnovamento della scena non poteva che partire dal basso, dall’“amatorialità”, dalla sintonia con un proprio specifico destinatario o pubblico.

Drammaturgia in situazione, teatro *per*, ma soprattutto *con e delle* persone.

Quella generazione vi intravide uno spazio di ricerca per una nuova poetica artistica, di sperimentazione dei significati di “cultura/culture”; intuì la possibile applicazione di forme di partecipazione attiva, accanto alla verifica delle personali teorie sul “bello” e al mettere alla prova il proprio bagaglio di saperi o le proprie conoscenze tecniche. Operando una scelta consapevole di vita, d’impegno e di destinatario, molti intuirono che vi erano le opportunità di lavoro nel culturale o, più specificatamente, in ambito teatrale. Per molti aspetti si trattò anche di “inventarsi” un mestiere, con un pizzico d’incoscienza, ma pur con tutta l’energia necessaria di fronte al nuovo: continuare a studiare, a intrecciare saperi e competenze; a capire come valorizzare il patrimonio artistico, letterario, culturale nell’innesto con il presente, a imparare a lavorare in gruppo, progettare, organizzare... *a imparare facendo*.<sup>2</sup>

Per restituire un po’ l’atmosfera del tempo faccio ricorso alla struttura della fiaba. Seguendo liberamente la struttura morfologica della fiaba (W. Propp), possiamo allora illustrare la presenza, in questa azione/narrazione degli anni Settanta, di:

- Protagonista (o Eroe);
- Antagonista;
- Aiutante magico;
- Prove da superare;
- Luoghi;
- Soluzione.

## 1. Protagonista

È meglio parlare al plurale – protagonisti – essendo un ruolo condiviso. Da una parte vi sono quei cittadini che escono dall’*invisibilità*: operai, contadini, studenti, donne, bambini, anziani; come pure quei cittadini che escono dalla *marginalità*: handicappati, omosessuali, matti, carcerati, drogati, borderline. Dall’altra vi sono i teatranti, gli educatori, gli operatori socioculturali, i mediatori, gli artisti.

<sup>2</sup> L. Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma, 2004.