

## TEATRO DI COMUNITÀ. NUOVE FORME DI PARTECIPAZIONE CIVILE E POLITICA

Giulia Innocenti Malini  
*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*

### Teatro e comunità

Il legame tra teatro e comunità sembra scontato, visto che fin dalle sue origini questa pratica performativa si è configurata come un'arte a disposizione della collettività, offrendo occasioni di divertimento, di espressione di opinioni sulla realtà e di diagnosi sui sistemi sociali a cui si rivolgeva. In alcuni momenti della storia le *performance* teatrali hanno preso chiare posizioni politiche di dissenso e di denuncia, oppure di sostegno e di propaganda fin ad arrivare a forme di vera e propria persuasione affiliativa a un partito o a un sistema di governo (Ponte di Pino, 1996; Molinari, 2004; Bernardi, Susa, 2005; Casi, Di Gioia, 2012). Se poi si assume un'accezione ampia e performativa delle pratiche teatrali (Schechner, 1999) che includa giochi, feste, celebrazioni, manifestazioni di piazza, *happening*, *performance* negli spazi pubblici ed eventi, allora le connessioni tra le arti e pratiche performative e la comunità si moltiplicano, coinvolgendo diversamente i soggetti e sviluppando processi e risultati sia dal punto di vista sociale che artistico culturale.

Non dobbiamo dimenticare che, lungo la loro storia, la teatralità è stata sempre profondamente influenzata nelle sue forme e nelle sue pratiche dai sistemi sociali di cui era espressione. Più che i cambiamenti nei linguaggi e nelle forme, appunto, è interessante ai fini della nostra riflessione considerare come la teatralità, che per molto tempo si è articolata in una pluralità di fenomeni di tipo prevalentemente popolare, a partire dal '600 nell'alveo postrinascimentale, si sia orientata alla dimensione professionale dello spettacolo teatrale all'italiana, realizzato attraverso la messa in scena di un testo scritto a opera di una compagnia di attori per un pubblico pagante in edifici preposti e costruiti a questo scopo, che istituivano una divisione netta tra i ruoli di attore e di spettatore e sancivano la prevalenza di un punto di vista: quello del principe, cioè del palco centrale. Questa è una faccia del teatro, di certo negli ultimi 40 anni è stata quella più nota, che racconta di una progressiva sottrazione del fare culturale e artistico alle persone comuni, ai gruppi, alle associazioni della società civile e alle comunità, insomma ai danni di tutti quei soggetti ritenuti inadeguati alla produzione artistica a cui invece sembra che solo pochi e talentuosi professionisti possano legittimamente contribuire e essere per questo anche pubblicamente finanziati. Gli stessi artisti finiscono per sembrare, allora, i soli che possono assurgere a prendere parola pubblica e contribuire alla costruzione culturale delle identità sociali e delle memorie collettive.

Victor Turner nell'interrogare questo cambiamento nelle relazioni tra teatro e comunità, ci segnala un ulteriore elemento. Infatti, secondo lo studioso stiamo da tempo passando da un sistema comunitario di ordine liminale a uno di ordine liminoide (Turner, 1986). Le comunità liminali sono comunità arcaiche in cui il legame sociale è molto forte e prescrittivo. Non esiste una netta distinzione tra tempo del lavoro e tempo sacro. Non esiste il tempo libero e l'individuo è fortemente condizionato dalle norme sociali. Ci sono confini chiari tra chi è membro della comunità e chi non lo è. In queste comunità liminali il legame tra comunità e teatro è prescritto collettivamente entro un sistema prevalentemente rituale e festivo in cui le pratiche sono diverse, ma tendenzialmente chiuse, riferite a mitologie condivise e calendarizzate in modo preciso e si

sviluppano in seno alla comunità per assolvere peculiari funzioni ludiche, di sollievo, educative, celebrative e politiche. Le comunità liminoidi, invece, sono quelle moderne, che si affacciano con la rivoluzione industriale e che dividono il tempo del lavoro da quello sacro e introducono il tempo del non lavoro, cioè il tempo libero. I legami sociali, man mano che diventano più complesse le forme della convivenza, come accade entro le grandi aree urbane e metropolitane, si fanno sempre più fragili, organizzati prevalentemente intorno ai nuclei familiari, alle compagini amicali, ai gruppi di contesto (lavoro, scuola, parrocchia, ecc.) fin ad arrivare ai singoli individui e alle loro relazioni interpersonali. In queste comunità la prescrizione sociale è molto blanda, così come le forme di controllo reciproco. Il che aumenta il senso di libertà, ma anche quello di insicurezza sociale e di solitudine. Le pratiche performative nelle comunità di tipo liminoide sono partecipate liberamente, e seppure alcune di esse facciano parte di un calendario collettivo, non sono prescritte e non implicano alcun riconoscimento sociale. Se nel primo caso, quello delle comunità liminali, la comunità forte e solida produceva *performance* culturali attraverso cui consolidava il suo capitale sociale, nel secondo caso, quello delle comunità liminoidi, sono le pratiche e le arti performative stesse, anche reinventate, sono i gruppi di produzione e le dinamiche culturali che costruiscono la comunità continuando a reintegrarne il capitale sociale ed economico. In questa debordiana società occidentale in cui lo spettacolo legittima, orienta e influenza i sistemi di produzione, dà significato alla struttura e agli elementi fattuali, essendone al contempo influenzato, ci chiediamo se possa esserci un'altra "faccia" della relazione tra teatro e comunità. Una questione che avrebbe bisogno di un'articolata premessa intorno allo stretto rapporto che lega immaginazione e potere e l'interdipendenza tra esperienza estetica e relazioni sociali (Simmel, 1896; Durkheim, 1912; Marcuse, 1964 e 1967; Mukařovský & Corduas, 1971; Bourriaud, 2001).

Dando per acquisite queste argomentazioni, ci basti qui il riferimento più puntuale alle riflessioni che Dalla Palma, uno dei massimi teorici della drammaturgia di comunità in Italia, fece fin dagli anni '80 del secolo scorso e che nascevano dall'attenta analisi dell'insufficienza che il teatro stava dimostrando nel contribuire alla co-costruzione delle comunità nelle loro nuove configurazioni liminoidi. Un'osservazione che lo ha condotto ad auspicare in più occasioni l'avvento di una nuova pratica di teatralità che non si limiti a riflettere il mondo ma concorra al suo cambiamento. Dalla Palma invoca con forza la necessità di rifare il teatro nell'ottica di nuove ipotesi di intervento che vanno cercate:

«all'interno di nuovi campi di aggregazione dei gruppi, negli spazi in cui questi originariamente consistono, a livello dei problemi reali che essi vivono per darne anche una trascrizione di tipo fantastico» (Dalla Palma, 2001b).

E parla proprio di drammaturgia comunitaria per designare questa pratica che fonda il processo creativo su una nuova relazione entro cui collettivamente si realizza la messa in *performance* di vissuti reali, sottraendosi al predominio dei testi scritti, delle forme chiuse di rappresentazione, della divisione rigida e netta dei ruoli, della professionalizzazione e commercializzazione del fatto teatrale. Potrebbe prendere così corpo una teatralità performativa capace di corrispondere alle odierne richieste di partecipazione e di autodeterminazione, all'insofferenza per le istituzioni rigide e totalizzanti, al disagio e alle tensioni delle collettività.

«Si tratta di aprire un sistema di relazioni tra l'ensemble teatrale che operi come soggetto collettivo e una matrice comunitaria che venga via via articolandosi per integrazioni sempre più complesse, facendo delle esperienze artistiche e della creatività in generale un momento di scambi essenziali» (Dalla Palma, 2001b).

Ecco l'altra "faccia della medaglia" del teatro contemporaneo, tanto invocata da Dalla Palma: una teatralità a bassa soglia che variamente nel corso del 900 si è diffusa e ha recuperato in modo,

a volte più altre volte meno intenzionato, alcune istanze antropologiche originarie del teatro, quale appunto il suo generativo rapporto con la comunità locale entro cui si sviluppa. Si tratta della persistenza di alcune forme di teatralità popolare, festiva, rituale e amatoriale, considerate, a torto, come pratiche minori e di basso profilo artistico e culturale, poco studiate e poco conosciute, se non a livello locale. Al fianco di esse, ci sono le applicazioni del teatro in vari campi: educativo, terapeutico, sociale e anche l'impiego delle dinamiche della rappresentazione come paradigma di comprensione del comportamento nella vita quotidiana (Goffman, 1969). Questa pluralità di fenomeni teatrali, e le loro interpretazioni, compongono l'orizzonte complesso degli attuali rapporti tra pratiche e arti performative e comunità di nostro interesse e di cui proviamo a circoscrivere un campo di osservazione, in particolare su quelle esperienze che hanno messo la questione dello sviluppo di comunità al centro dei loro interessi. Si tratta del teatro di comunità, a cui dedichiamo una sintetica introduzione a partire dalla più longeva e complessa fenomenologia del *Community Theatre*, per poi entrare nel merito dell'esperienza italiana del più ampio campo del Teatro Sociale (Bernardi, 2004), per osservarne attraverso alcuni esempi concreti le caratteristiche e i processi.

## ***Community Theatre*, uno sguardo di insieme**

Nel tempo, si è ampiamente modificata la relazione tra comunità e teatro, inteso come insieme delle pratiche e delle arti performative, arrivando a un punto tale per cui le funzioni "comunitarie" del teatro non son più sembrate "scontate" né tanto meno univocamente intese. In questo quadro, alcuni operatori, artisti, referenti delle amministrazioni pubbliche, dei servizi sociali, dei servizi sanitari e di quelli educativi hanno cominciato ad attuare percorsi teatrali intenzionalmente organizzati per realizzare obiettivi di sviluppo comunitario.

Louise Bourleigh all'inizio del 1900 considerava il *Community Theatre* come "a house of play in which events offer to every member of a body active participation in a common interest" (Bourleigh, 1917). Andando poi a descriverne le forme, l'autrice annovera: i parchi gioco, le sfilate e i cortei, i balli in maschera, i *little theatre* o piccoli teatri territoriali con progettualità molto varie in cui operano professionisti e amatori in programmazioni quotidiane di spettacolo, co-gestiti da comitati organizzativi di cittadini. Di questi ultimi sono un caso particolare i teatri delle università, che si organizzano similmente facendo però riferimento alla sola comunità accademica dei *college*. Infine, Bourleigh richiama nello spettro del *Community Theatre* le forme rituali religiose, riferendosi in particolare alle celebrazioni della Passione di Cristo durante la Settimana Santa. Tutte queste pratiche, secondo l'autrice, favoriscono il senso di comunità pur in sistemi sociali frammentati, complessi e diversificati come erano quelli che le si presentavano negli Stati Uniti d'America all'inizio del secolo scorso. L'arte teatrale, in quanto alleanza di tutte le arti, creava la possibilità di espressione per tutti, indipendentemente dalla loro provenienza, dal loro credo, dalla loro età (Bourleigh, 1917). Le caratteristiche di questo teatro messe in luce da Bourleigh risiedono soprattutto: nel coinvolgimento attivo, sia corporeo che mentale, delle persone partecipanti; nell'apertura delle forme e nell'ampio spettro performativo che risulta atto a favorire partecipazioni diversificate, cioè aperte a soggetti diversi per età, sesso, cultura, professione, condizione sociale, posizione politica, religione, ma significa anche che tali soggetti possono partecipare come singoli, gruppi o comunità e possono esercitare differenti funzioni in quanto attori, spettatori, ma anche come autori e organizzatori e in diversi ambiti performativi, quali le diverse pratiche di danza, musica, canto, piuttosto che l'allestimento degli spazi, la preparazione di costumi, eccetera. Queste pratiche sono accomunate da una forte tensione democratica e inclusiva determinata dall'ampia possibilità di partecipazione e dalla

organizzazione fatta di comitati e sottocomitati eletti dalla comunità. È l'accoglienza del contributo di tutti che le rende una palestra di democrazia diretta (Bourleigh, 1917).

Il *Community Theatre*, quindi non è un'invenzione attuale, bensì vanta radici lontane che presentano diversi elementi di continuità con le esperienze che si sono sviluppate a partire dagli anni '60 nel sud America nella forma del *community-based theatre* e *grassroots theatre* diffusi oggi in molte parti del mondo (Mulenga, 1993; Plastow, 1998; Kufinec, 2003; Pompeo Nogueira, 2007; Prendergast, Saxton, 2009; Bidegain, 2011; Aguiar, Bezelga, Cruz, 2016). Si tratta di una pratica teatrale caratterizzata da una varietà di forme, processi e stili performativi (Van Erven 2001). Essa prende ispirazione dalla vita stessa della comunità, piuttosto che da testi scritti preesistenti (Cohen-Cruz, 2010; Inyang, 2016). Il processo si basa su dinamiche di partnership tra facilitatori, teatrali e sociali, e partecipanti attivi in tutte le fasi di lavoro. Dopo l'avvio che è teso a facilitare le relazioni di gruppo attraverso giochi e tecniche del teatro e dell'animazione, ci si concentra su questioni e problematiche sociali vissute personalmente in seno alla propria comunità e in gruppo si decide di quale questione e come la si voglia portare all'attenzione di coloro che non partecipano al laboratorio (Boehm, 2003). Questo implica che ci sia una grande variabilità negli esiti performativi sempre strettamente connessi alle esigenze politiche e culturali del gruppo, che sceglie la teatralità più efficace e corrispondente al gruppo stesso e al raggiungimento degli esiti sociali ed estetici che desidera (Cohen Cruz, 2006; Boal, 2008; Van Erven 2016). Sul tema scelto vengono raccolti materiali, articoli, foto, video, interviste, oggetti, abiti, testi, musiche e poi si passa alla creazione della *performance* attraverso un intenso lavoro di improvvisazione e di selezione (Van Erven, 2001). Si fanno delle prove, coadiuvati anche da altri gruppi e persone per quanto riguarda l'allestimento della scena, l'organizzazione della presentazione, gli sviluppi drammaturgici, la promozione della *performance*. Infine, viene realizzata la *performance* in uno spazio che sia significativo rispetto alla questione trattata e alla comunità di riferimento, non per forza uno spazio teatrale. Spesso la *performance* include interlocuzioni dirette tra attori e spettatori, che possono modificarne profondamente gli esiti (Rohd, 1998). In alcuni casi è seguita da momenti di discussione collettiva o anche da momenti di condivisione e progettazione in vista di successive azioni funzionali a risolvere la questione trattata. Le *performance* di comunità possono essere realizzate da una particolare categoria sociale (geografica, anagrafica o funzionale) che intende così portare all'attenzione di tutta la comunità problematiche specifiche. Altre volte invece sono realizzate attraverso la partecipazione diretta, attorale e autorale di diversi esponenti della comunità che, pur avendo posizioni contrastanti, si ritrovano interessati a un comune problema. In questo caso l'esperienza performativa comunitaria diventa il momento di espressione di tutte le forze in campo secondo una dinamica circolare, che supera le forme consuete sia del *bottom-up* che del *top-down*, ed esprime compiutamente come il problema sia vissuto diversamente all'interno della comunità (Cohen-Cruz, 2010). Una specifica variante del *Community Theatre* che ha avuto un'ampia diffusione in tutto il mondo e che presenta un metodo di azione originale e predeterminato è quella del Teatro dell'Oppresso (TDO) di Augusto Boal (Boal, 1977, 1985). Se pur con alcune specificità metodologiche, il TDO può complessivamente essere rimandato a quanto abbiamo descritto del *Community Theatre*, è però singolare il suo sviluppo come "Teatro Legislativo". Divenuto consigliere regionale in Brasile, Boal ideò una forma concreta di integrazione tra teatro e politica utilizzando prima gli interventi di "Teatro Forum" (Boal, 1993) nella comunità per discutere sui problemi sociali e sulle loro possibili soluzioni, e poi, sulla base di quanto emerso, costruire dei disegni di legge che lui stesso proponeva in consiglio regionale. A completamento del processo riportava in forma teatrale nelle strade dove aveva proposto i Forum, quello che era successo durante le sedute consiliari in cui si erano discusse le proposte di legge. In questo modo creava un circolo reale di interazione tra comunità e organi dell'amministrazione pubblica (Boal, 2002).

Complessivamente il *Community Theatre* è un processo di lavoro *by, for and about the community*, che integra l'efficacia dei processi rituali con il piacere e il divertimento del teatro (Cohen-Cruz, 2006) e fa della stretta connessione con un luogo e con una comunità contestualizzata le sue radici più profonde (Cohen-Cruz, 2010, p. 134-160). Questo assetto supera la più consueta idea di pubblico, attraverso un processo di *commitment* che si sviluppa lungo l'intero percorso di creazione della *performance* con incontri, interviste, collaborazioni su diversi ambiti di produzione, scambi di informazioni e di risorse e accende tra i soggetti coinvolti un reciproco impegno nella co-costruzione della comunità, intesa come un bene comune che unisce in un solo corpo sociale chi agisce come attore a chi agisce come spettatore (Cohen-Cruz, 2006). In particolare, diverse esperienze di *Community Theatre* hanno mostrato di riuscire a sviluppare *empowerment* sia per le persone, che per i gruppi coinvolti che per la comunità di riferimento (Boehm, 2003; Forenza, 2016; Inyang, 2016). Dal punto di vista personale si è riscontrato *empowerment* negli ambiti connessi a “self-esteem, mastery, critical awareness, expression of one's inner voice, propensity to act” e “the development of leadership and the increase in mobility” (Boehm, 2003). Tutti questi aspetti sono integrati allo sviluppo di *empowerment* comunitario che passa attraverso processi collettivi di comprensione dei problemi e ricerca delle soluzioni che ingaggiano i partecipanti (Brown, 2014).

«They become civic actors, who are committed to a cause far greater than any theatrical production. They become committed to each other to the maintenance of community theatre, and to the municipal communities that those theatres serve» (Forenza, 2016).

## Teatro di comunità in Italia: i modelli e alcune riflessioni

L'esperienza italiana del teatro di comunità può essere macroscopicamente suddivisa tra forme spontanee e forme intenzionate. Con le prime intendiamo tutte quelle pratiche e arti performative che sono realizzate in modo spontaneo da gruppi di persone o da intere collettività e che, pur rispondendo a motivazioni specifiche quali il culto, la celebrazione religiosa o civile, il divertimento, la soddisfazione personale, il consenso politico ecc., producono capitale sociale. Tra queste annoveriamo il teatro amatoriale, le feste e le sagre di paese e di quartiere, sia di natura religiosa che di natura politica e civile, i giochi all'aperto, le rappresentazioni sacre, le rappresentazioni civili e folcloristiche, le parate, i palii (Dalla Palma 2001a e 2001b; Collins, 2004; Bernardi, 2015). Queste stesse forme possono essere annoverate tra quelle che abbiamo definito “intenzionate”, qualora siano riattivate consapevolmente con obiettivi di sviluppo della comunità e di rafforzamento del legame sociale (Ferrari, 2019; Bernardi, 2015). In questo caso rientrano a tutti gli effetti nel più ampio campo del Teatro Sociale, insieme alle applicazioni del teatro negli ambiti della cura, dell'educazione e formazione, dello sviluppo sociale. È dunque del teatro di comunità intenzionato che ci occuperemo in questo contributo.

Possiamo descrivere l'interazione tra teatro e comunità intenzionato in Italia come suddivisa in tre macro filoni di intervento:

- a. *Esperienza performativa del teatro*, come esperienza di divertimento e di intrattenimento in cui una compagnia teatrale propone uno spettacolo che offre un momento di presa di distanza dalla situazione critica. Si tratta di un tempo di sollievo rispetto alla crisi. Un tempo di incontro per la comunità.
- b. *Esperienza performativa del teatro di argomento sociale e del teatro civile*, come esperienza di informazione e presa di coscienza di una situazione critica o di un problema, realizzata attraverso:

- spettacoli su specifiche tematiche di rilevanza sociale, in riferimento a testi preesistenti che presentano analogie con la situazione critica o ne offrono una metafora esplicativa;
- spettacoli che raccontano un caso specifico e che si basano su drammaturgie originali create a seguito di un lavoro di raccolta di informazioni, interviste, studi sul campo a opera di un gruppo o anche di un drammaturgo. Spesso nella forma del teatro civile, anche utilizzando i procedimenti del teatro di narrazione. Un esempio tra tutti: Paolini sul caso Vajont (Paolini, 2008).

Questi eventi hanno il valore indubbio di informare, di scuotere in qualche modo la consapevolezza delle persone. Forse anche di creare momenti di discussione e di confronto. Sono però soprattutto atti diagnostici, di informazione, di comunicazione e condivisione. Come dice Rancière, atti che non possono prevedere nessuna reazione effettiva, non in una prospettiva di causa ed effetto (Rancière, 2018). Hanno comunque il valore riflessivo e di convocazione della comunità che, in un momento di alleanza dei corpi (Butler, 2017) delle persone presenti come spettatori o come attori, ritrova una consonanza determinata dalla condivisione del sistema dei segni e dell'attribuzione condivisa dei significati. Siamo però ancora nell'area degli eventi che vengono costruiti per la comunità da persone esperte, da professionisti ingaggiati e proposti dall'amministrazione pubblica al proprio territorio. Siamo entro un sistema produttivo che è totalmente inserito in un contesto che sostiene meccanismi di delega artistica, espressiva e politica. Una delega che riduce il potere della partecipazione e dell'azione diretta dal basso.

c. *Esperienza performativa del teatro di comunità*, come pratica di partecipazione diretta autorale e attorale dei cittadini, si sviluppa in alcune forme prevalenti:

- Il TDO. Anche in Italia vi è stata un'ampia diffusione di questo metodo che viene realizzato soprattutto attraverso la tecnica del Teatro Forum, ma anche delle altre tecniche elaborate da Boal, e che vede una compagnia di attori, formati secondo il metodo del TDO, ingaggiare lo spett-attore nella definizione pubblica di un problema sentito come rilevante e nella ricerca delle soluzioni possibili (Mazzini, 2012). In particolare, è la Cooperativa Giolli ([www.giollicoop.it](http://www.giollicoop.it)) che ha diffuso nel nostro territorio il metodo del TDO attuando molteplici progetti di teatro di comunità.
- Il Teatro Sociale. Un momento di grande importanza nei rapporti tra teatralità e società avvenne in Italia durante i rivoluzionari anni '60 e '70 dello scorso secolo. Seppure molto di quel movimento finì per riallinearsi con le politiche istituzionali dello spettacolo dal vivo (De Marinis, 1983), fu però prodromico, tra le altre conseguenze, anche del Teatro Sociale, che rielabora in maniera originale l'idea di una teatralità performativa che va oltre il professionismo attorale e la divisione dei ruoli tra attori e spettatori per proporre "un teatro come fatto comunitario, processualità creativa di gruppo" (De Marinis, 1987). Le esperienze di teatro sociale persero fin dall'inizio l'interesse per il cambiamento del sistema produttivo teatrale, per l'innovazione dei linguaggi performativi e soprattutto per la contestazione e l'impegno politico.

«The first experiences were conducted in contexts marked by hardship and disadvantage such as prisons, mental hospitals, centers for the disabled, with the clear purpose of improving the living conditions of the people, groups and communities through their direct participation to the performing arts as actors, authors and spectators» (Innocenti Malini, 2019).

Questa declinazione sociale del teatro nel corso di quarant'anni ha prodotto molteplici esperienze di cura, di formazione e di inclusione all'interno di contesti specifici, promuovendo a livello locale il benessere delle persone e dei gruppi. Sono esperienze

che, grazie all'alleanza tra i diversi soggetti partecipanti e alla promozione di processi di cambiamento dall'interno della quotidianità istituzionalizzata in cui operano, cercano di incidere sul circuito vizioso di relazioni, rappresentazioni e azioni che determina il malessere. Nella loro prevalenza, le esperienze di Teatro Sociale non operano come agenti di pressione e/o di contestazione politica. In questo senso, l'ingaggio diretto, attorale e autorale dei partecipanti si svolge esclusivamente durante la pratica teatrale, momento che certo permette la rielaborazione dei vissuti, l'*empowerment* e la presa di parola pubblica, ma non sostiene le persone e i gruppi a discutere in termini politici e di sistema la questione del loro malessere. In altre parole, sono esperienze che cambiano in un dato contesto o comunità i comportamenti quotidiani attraverso un lavoro sui comportamenti *extra*-quotidiani o performativi, ma difficilmente impattano sui meccanismi politici e sistemici che legittimano lo *status quo*. Non hanno questa direzione di azione. Nei pochi casi in cui questa azione è stata fatta, è stata concretamente realizzata dagli operatori teatrali, piuttosto che essere un'azione del gruppo dei partecipanti.

La consapevolezza dell'importanza di considerare il livello politico del cambiamento è una conquista recente nel teatro sociale e sta progressivamente maturando in alcune esperienze e contesti, anche a fronte dello scarso impatto sui cambiamenti sistemici che hanno evidenziato esperienze ormai decennali di intervento nei contesti (scuola, le carceri, gli ospedali, le comunità territoriali prima di tutto). Premesso ciò, tra i metodi di intervento più diffusi sul territorio italiano di teatro di comunità che si muovono nell'alveo del teatro sociale si evidenziano due approcci:

1. Il Teatro Sociale di Comunità, o TSC, è un metodo messo a punto da Alessandra Rossi Ghiglione e Alessandro Pontremoli e sviluppato grazie ai progetti realizzati dal *Social Community Theatre Centre* dell'Università di Torino ([www.socialcommunitytheatre.com](http://www.socialcommunitytheatre.com)). Sinteticamente può essere definito come:

«A theatre approach with specific methodologies in which professionals and experts of theatre and wellbeing promotion work with groups and communities of citizens, who are often disadvantaged, and together create theatre activities, performances and projects with a cultural, civic, artistic and psycho-social wellbeing value». (Rossi Ghiglione, 2019).

Obiettivi di questo metodo sono la costruzione di legami sociali, la crescita delle *life skills* e della *literacy*, lo sviluppo di conoscenze, creatività e innovazione tra operatori, organizzazioni culturali, sociali e sanitarie. Le forme teatrali utilizzate sono differenti e spaziano dai laboratori teatrali, alle interviste narrative, agli spettacoli itineranti, alle feste. Molteplici i linguaggi performativi utilizzati e guidati da *équipe* multiprofessionali che lavorano in partnership con le risorse del territorio (Rossi Ghiglione, 2017). Tra i tanti esempi, citiamo il progetto "Narrare la malattia" avviato nel 2006 presso e con l'ospedale San Giovanni Antica Sede di Torino in collaborazione con l'Università di Torino, corso di laurea in Educazione Professionale. La domanda posta dal personale sanitario su come rendere più umano il sistema di relazioni e di cura spinse gli operatori di TSC a avviare una raccolta di materiali drammaturgici attraverso incontri e interviste con gli operatori sanitari e i pazienti che produssero un fitto reticolo di narrazioni. Un lavoro che man mano si allargò fino a coinvolgere l'intera comunità ospedaliera. Vennero realizzate alcune azioni di teatro di comunità a cadenza fissa presso la sala di attesa del *day-hospital* che, adornata con fiori e allestita per un momento conviviale, ospitò la lettura di alcune testimonianze e frammenti letterari, canzoni e musica. Emerse dalle narrazioni il valore di soglia che rivestiva l'ospedale:

«Il San Giovanni Antica Sede è un luogo sacro della nostra contemporaneità; perché separato dal mondo e perché in sé contiene la metafora del mistero del mondo: il morire. E con essa mantiene un rapporto dialettico. Quindi viene adorato e giudiziosamente evitato dalla cittadinanza» (Pagliarino, 2011).

Una dinamica che ha innervato la drammaturgia dello spettacolo itinerante “Porte Soglie Passaggi”, allestito nei diversi spazi dell’ospedale nel 2007. Alla fine dello stesso anno, a Capodanno cioè durante una delle soglie rituali e festive che ancora nella contemporaneità segnano l’esperienza del ciclo annuale, venne realizzata la festa teatrale e performativa “Mille candele per l’ospedale San Giovanni”. Morte simbolica dell’ospedale come luogo separato e negato che, durante la festa viene piuttosto vissuto come un luogo di profondo significato per il vivere, partecipato e testimoniato come cuore di un sistema di relazioni umane e nutrite di cura. Un altro esempio interessante è il progetto *Co-Health* svolto tra il 2013 e il 2015 in cui è stato ideato, sperimentato e valutato un percorso di formazione secondo il metodo del TSC per operatori sanitari finalizzato all’apprendimento di *soft-skills* legate alla relazione di cura e allo sviluppo di benessere e resilienza (Rossi Ghiglione 2019).

2. Il metodo conviviale del teatro sociale. Nella direzione di promuovere pratiche di teatralità funzionali allo sviluppo dei soggetti e non soggetti funzionali all’opera teatrale, le esperienze di teatro sociale scelgono un metodo debole, o non metodo, basato su criteri condivisi e professionalità. Esse sono condotte da operatori/facilitatori che propongono processi e pratiche performative orientate alla partecipazione attiva, autorale e attorale degli abitanti. L’ottica è quella della ricerca relazionale e performativa basata sulla co-creatività, sulla gestione di conflitti, sulla promozione del confronto e del dialogo, sul riconoscimento di risorse e bisogni del gruppo, della comunità di riferimento, del facilitatore e dell’équipe. L’assenza di un metodo rigidamente organizzato e strutturato di intervento favorisce, di volta in volta, la sua costruzione con i soggetti che animano l’esperienza – facilitatori e partecipanti – e con le loro competenze, utilizzando le più diverse pratiche e arti della performance secondo una prospettiva di flessibilità realizzativa. Sono molto curate le dinamiche di *partnership* inter e intra-gruppali, le alleanze multiprofessionali, i processi di riflessività in azione operati da tutti i soggetti, secondo una prospettiva conviviale e costruttiva dell’agire performativo e sociale. Un buon esempio di questo metodo è *Una scuola senza confini* progetto della Scuola Monteverlino di Milano, frequentata da circa 150 bambini dai 2 ai 6 anni di cui l’80% è di origine straniera. La scuola ha già al suo attivo molte esperienze di teatralità, utilizzando queste pratiche nella sua didattica e organizzando feste durante tutto il corso dell’anno. Data la complessità del quartiere, la scuola ha progettato in collaborazione con gli operatori della Cooperativa Alchemilla un intervento di teatro sociale finalizzato allo sviluppo dei bambini, alla promozione della comunità interculturale e intergenerazionale e alla formazione degli educatori e basato sulla partecipazione attorale e autorale di adulti e bambini alle esperienze proposte fatte di laboratori teatrali, spettacoli e feste performative (Innocenti Malini, Gentile, 2016). La partecipazione dei genitori è cresciuta progressivamente nel corso degli anni. Inizialmente partecipavano solo come pubblico agli spettacoli e occasionalmente aiutavano nell’organizzazione. Ma dal 2013 le attività del laboratorio hanno costruito un vero e proprio “ponte performativo” tra la scuola e le famiglie, curiose e coinvolte dai momenti creativi, dalle installazioni e dalle rappresentazioni teatrali, dai cori e dai canti realizzati dai loro figli con i loro educatori e l’operatore di teatro sociale. Queste sono state le occasioni che hanno creato il terreno per invitare i genitori a partecipare a un laboratorio teatrale fatto tutto per loro e durante il quale hanno dato vita a improvvisazioni sceniche in



cui diverse identità culturali trovavano l'opportunità di un riconoscimento reciproco. Da questi materiali, il gruppo del laboratorio ha prodotto uno spettacolo, fatto dai genitori per i bambini e gli altri adulti e presentato durante la festa della scuola. Nell'anno successivo i genitori hanno realizzato delle animazioni performative in tutte le classi durante le normali attività scolastiche, impiegando pratiche simboliche e performative (a esempio la produzione del pane, il canto) scelte trasversalmente tra le diverse tradizioni e giocate nelle loro varianti culturali. I risultati performativi di queste animazioni hanno costituito la spina dorsale della drammaturgia della festa finale che ha aperto il processo interculturale intrascolastico a tutto il quartiere, contribuendo a promuovere l'integrazione sociale e lo sviluppo locale di interventi educativi e culturali condivisi (Gentile, 2016).

Dopo quattro anni di sperimentazione, il Comune di Milano ha deciso di estendere il modello di "Scuola di comunità" utilizzato a Montevelino ad altre scuole del distretto cittadino, indicandolo come buona pratica per le politiche educative dirette all'inclusione. L'esperienza della scuola è oggi anche parte attiva nella rete locale (QuBI) e continua a proporre momenti extrascolastici di inclusione performativa e festiva per tutto il quartiere di Calvairate-Molise (Innocenti Malini, 2019). Un'esperienza innovativa che mette a tema la questione politica del teatro sociale inventando una inedita forma di teatro di comunità è rappresentata dalla rete TiPiCi – Trasformazione Partecipata della Comunità ([www.facebook.com/retetipici](http://www.facebook.com/retetipici)). Si tratta di una rete nata nel 2019 a Milano dove molteplici attività di teatro sociale svolgono da molti anni un diffuso ed estensivo impiego delle pratiche e dei linguaggi performativi per realizzare: processi di ricucitura dei legami socio-culturali nelle comunità territoriali; esperienze alternative e resilienti di cura, intesa nell'accezione solidaristica del to care; pratiche educative e rieducative formali e informali. Queste attività di teatro sociale sono state studiate durante il progetto di ricerca *Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro*, coordinato dall'Università Cattolica di Milano, con la partecipazione delle Università di Roma (La Sapienza), Torino, Pavia e Genova ([www.prinperformareilsociale.com](http://www.prinperformareilsociale.com)).

Proprio le attività di ricerca hanno favorito una serie di incontri, confrontativi e progettuali, che hanno stimolato la nascita della rete TiPiCi che aggrega attualmente una trentina di realtà tra associazioni, cooperative e singoli operatori attivi nel territorio milanese. La neonata rete ha promosso una giornata di apertura agli abitanti dei tanti laboratori di teatro sociale presenti in città e ha realizzato un forum di confronto tra gli operatori per riflettere congiuntamente sul rapporto tra arti e pratiche performative e sviluppo partecipato dei contesti sociali e sulla possibilità di incidere sulle politiche locali del territorio di Milano. La rete mantiene attivi scambi di informazioni, comunicazione, collaborazioni progettuali e permette ai partecipanti di agire in modo integrato, sistemico (multisettoriale e interdisciplinare) e comunitario senza rischiare di cadere negli irrigidimenti propri di alcune dinamiche comunitarie (Podda, 2017). Infine, sta partecipando alla realizzazione di ExpoCarnival, un evento diffuso di Carnevale dei popoli che riprende e valorizza la tradizione del Carnevale ambrosiano e la mette al servizio dei processi di inclusione interculturale ([www.expocarnival.com](http://www.expocarnival.com)).

## Prospettive

Il teatro di comunità in Italia nella sua pluralità fenomenologica si presenta dunque ricco di risorse di sviluppo e di *empowerment* comunitario. Seppur non si muova con le forme dell'attivismo politico a mediazione teatrale e performativa, diffuso invece nel *Community Theatre*, esso riesce in molti casi a rompere i circoli cattivi e viziosi di relazione, rappresentazione

e azione che producono disagio per favorire il miglioramento delle condizioni di vita dei soggetti individuali e collettivi. Una forma di democratizzazione creativa (Turner, 1986) di *commitment* diffuso e inclusivo finalizzata alla co-costruzione di risposte specifiche e innovative ai problemi e che trova nelle pratiche e nelle arti performative un campo di azione ideale.

Rispetto alla specifica situazione delle comunità territoriali che vivono nei SIN (Siti di Interesse Nazionale per le Bonifiche), è possibile fare alcune considerazioni di prospettiva, non essendo stata mai applicata questa specifica pratica di intervento sul nostro territorio nazionale, ma essendo stata con successo utilizzata nella forma del Teatro dell'Oppresso in alcune esperienze internazionali (Sullivan *et al.* 2008a; Sullivan, Parras 2008b) ed essendo comunemente impiegata in situazioni di emergenza comunitaria e di crisi (Schininà *et al.*, 2011; de Guttry, Macchi, Schininà 2018).

Costruire uno spettacolo o una festa che comunichi con una comunità vuol dire tornare a immaginare la comunità e a immaginare sé stessi come parte attiva di essa (Anderson, 1996). Decidere di proporre alla comunità il proprio punto di vista su una questione di comune interesse spinge le persone, qualunque sia il loro *status*, a costruire con un gruppo attraverso l'esperienza del corpo, del movimento, della simbolizzazione condivisa (Wilcox, 2009) una disamina performativa del problema stesso, fatta a partire dall'esperienza diretta, da un luogo concreto, da un sistema di relazioni reali, in un tempo preciso e grazie a un insieme di risorse culturali proprie del contesto. Insomma, porta alla co-costruzione di gruppo di una narrazione della realtà che si vive (Parmiggiani *et al.*, 2019), una memoria pubblica condivisa e formulata dal basso (Rampazi, Tota, 2007) che si affianca agli abituali processi di delega nella significazione della realtà. In questo modo la persona e il gruppo si sentono parte di un collettivo che hanno contribuito a formare e nutrire simbolicamente collaborando alla definizione culturale e condivisa dei significati attribuiti all'esperienza. Partecipano alla costruzione di un'identità collettiva.

Questo processo performativo, proprio perché agito in modo diretto e corporeo, attoriale e autorale, travalica il solo "riflettere" sulla realtà, diagnosticare e analizzare, per farsi piuttosto azione concreta di cambiamento della realtà stessa. Un cambiamento che interviene lungo tutto il processo e che modifica il sistema delle relazioni, delle reciproche rappresentazioni e delle azioni. Ritorniamo all'esperienza della scuola di comunità di Monteverlino e a come sia cambiato il sistema di relazioni tra i genitori di diverse appartenenze culturali, tra gli educatori e i genitori che si sono fatti co-educatori all'interno della scuola stessa, di come sia stata valorizzata la diversità culturale nella scuola e nel quartiere, di come questa pratica dal basso sia stata proposta come modello di inclusione alla municipalità. Si tratta evidentemente di un processo collettivo in cui tutti i soggetti, bambini, adulti, gruppi, inter-gruppi, comitati, rete, municipalità hanno co-costruito e sperimentato un modo diverso di interagire tra loro e di essere una comunità che fa scuola (Innocenti Malini, 2019).

Le attività di teatro di comunità promuovono competenze di cittadinanza, competenze nel lavoro di gruppo, quali la collaborazione, la gestione del conflitto, la *leadership*, la comunicazione efficace. Promuovono la presa di parola pubblica, la rielaborazione collettiva, l'organizzazione di drammaturgie collettive del tempo, del sistema di relazioni e degli spazi e stimolano il lavoro di gruppi multi professionali, multiruolo e multilivello. Esse si offrono come prima palestra protetta dove allenare competenze e sperimentare creativamente risoluzioni innovative di questioni e problemi comuni grazie alla dinamica performativa e al consolidarsi di relazioni interpersonali, di gruppo e di comunità che sostengono l'individuo nel suo progressivo ingaggiarsi e divenire un attore sociale (Bernardi, 2015). Sono inoltre riconosciute a livello internazionale come buone pratiche di educazione alle competenze necessarie all'*Environmental Justice* (Haluza-DeLay 2013).

Oltre a queste, che possono essere rubricate come le più comuni e conosciute ricadute psicosociali di un'attività di gruppo e di inter-gruppo con obiettivi di sviluppo comunitario,

un'esperienza di teatro di comunità può scatenare le innumerevoli risorse culturali e artistiche presenti nella comunità locale per favorire processi di comunicazione condivisi che ingaggino la collettività in forme di ricerca creativa e partecipata sulle sintomatologie e sui comportamenti salutogenetici (Neilson, Castro 2016). Può stimolare la definizione condivisa dei problemi e delle risorse proprie della collettività, e sviluppare forme di co-progettazione di possibili scenari di risoluzione e di reciproco sostegno. Di certo incentiva la partecipazione attiva e diretta dei diversi gruppi sociali, anche quelli fragili e svantaggiati, nella costruzione di capitale culturale a livello locale. Un capitale che si incrementa attraverso: la presa in carico dei determinanti sociali e culturali della salute; la realizzazione di eventi culturali e di occasioni performative di ridefinizione collettiva dell'identità comunitaria e della memoria pubblica del luogo; la rielaborazione artistica e narrativa delle esperienze di trasformazione e di perdita di identità a cui le collettività sono state sottoposte nel corso degli anni. Il teatro di comunità è un insieme di azioni e di pratiche inclusive trasversali che per loro natura stimolano nuove collaborazioni intersettoriali, multisettoriali e multiprofessionali a livello locale e potenziano le condotte performative e artistiche spontanee che le comunità mettono in atto per rielaborare creativamente e collettivamente le esperienze di crisi e per immaginare e co-costruire futuri scenari di vita (Turner, 1986).

È dunque auspicabile che anche in Italia sia avviata la sperimentazione e la valutazione delle pratiche del teatro di comunità come strumento efficace di *empowerment* comunitario a supporto dei più diffusi e collaudati processi di comunicazione, co-educazione, ricerca partecipata e di *engagement* fino a ora messi in atto per sostenere le comunità che abitano nei siti contaminati.

## Bibliografia

- Aguiar R, Bezalga I, Cruz H. La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad. *Investigación Teatral*, 2016;9(9):8-26.
- Anderson B. *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri; 1996.
- Bernardi C. *EROS. Sull'antropologia della rappresentazione*. Milano: EDUCatt; 2015.
- Bernardi C. *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci; 2004.
- Bernardi C, Susa C (Ed.). *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero; 2005.
- Bidegain M. Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 2011;11:8.
- Boal A. *Dal desiderio alla legge. Manuale del teatro di cittadinanza. Il teatro degli oppressi come strumento della democrazia partecipata*. Molfetta: La Meridiana; 2002.
- Boal A. *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso*. Molfetta: La Meridiana; 1993.
- Boal A. *Théâtre de l'opprimé*. Paris: la Découverte; 1985.
- Boal A. *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*. Milano: Feltrinelli; 1977.
- Boehm A, Boehm E. Community theatre as a means of empowerment in social work. *Journal of Social Work* 2003. 3(3):283-300.
- Bourleigh L. *The community theatre in theory and in practice*. Boston: Little Brown and Company; 1917.
- Bourriaud N. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel; 2001.
- Brown P. Ecological knowledge in community theatre. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2014. 16(4):1-10.

- Butler J. *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Milano: Nottetempo; 2017.
- Casi S, Di Gioia E (Ed.). *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*. Spoleto: Editoria e Spettacolo; 2012.
- Cohen-Cruz J. *Engaging performance. Theatre as call and response*. London & New York: Routledge; 2010.
- Cohen-Cruz J. Introduction: the ecology of theater-in-community. In: Leonard RH, Kilkelly A (Ed.). *Performing communities: grassroots ensemble theaters deeply rooted in eight U.S. communities*. Oakland CA: New Village Press; 2006. p. 3-24.
- Collins R, *Interaction ritual chains*. Princeton: Princeton University Press; 2004.
- Dalla Palma S. *Il teatro e gli orizzonti del sacro*. Milano: Vita e Pensiero; 2001a.
- Dalla Palma S. *La scena dei mutamenti*. Milano: Vita e Pensiero; 2001b.
- De Marinis M. *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e settanta*. Firenze: La casa Usher; 1983.
- De Marinis M. *Il nuovo teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani; 1987.
- Durkheim É. *Le forme elementari della vita religiosa*. Milano: Mimesis; 2013.
- Ferrari M. Di sagre, di rituali. In: Bino C, Innocenti Malini G, Peja L (Ed.). *Lo scandalo del corpo. Studi di un altro teatro per Claudio Bernardi*. Milano: Vita e Pensiero; 2019. p. 271-84.
- Forenza B. Sustained community theater participation as civil society involvement. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly* 2017; 46(3): 549-66.
- Gentile F. Il teatro: un laboratorio di socialità. *Bambini* 2016. p. 46-49.
- Goffman E. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino; 1969.
- Haluza-DeLay R. Educating for Environmental Justice. *International Handbook of Research on Environmental Education* 2013;394-403.
- Innocenti Malini G, Gentile F. Like Me. Mimesis and dramaturgic play in early childhood. *Comunicazioni sociali* 2016;38(2):249-60.
- Innocenti Malini G. From the school to the educating community. Practices of social theatre in Italy as a new form of activism. *ArtsPraxis* 2019;5(2):63-79.
- Inyang E. Community theatre as instrument for community sensitisation and mobilization. *Tydskrif vir Letterkunde* 2016;53(1):149-59.
- Kuftinec S. *Staging America. Cornerstone and community-based theater*. Southern Illinois University; 2003.
- Marcuse H. *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi; 1964.
- Marcuse H. *L'uomo a una dimensione*. Torino: Einaudi; 1967.
- Mazzini R. Non siamo ingenui nella coscienza e nella pratica! Educazione, scuola e Teatro dell'Oppresso (TdO). *Educazione Democratica Rivista di pedagogia politica* 2012;3:43-63.
- Molinari C. *Storia del teatro*. Bari-Roma: Laterza; 2004.
- Mukařovs.ký J, Corduas SS. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: semiologia e sociologia dell'arte*. Torino: Einaudi; 1971.
- Mulenga LC. *Community based theater group in Zambia*. Lusaka (Zambia): Institute for African Studies-University of Zambia; 1993.
- Neilson AL, Castro I. Reflexive research and education for sustainable development with coastal fishing communities in the Azores Islands. A theatre for questions. In: Castro P. (Ed.). *Biodiversity and education for sustainable development*. Cham: Springer International Publishing; 2016. p. 203-17.

- Pagliarino A. Sotto il segno del cancro. Teatro e oncologia a Torino. In: Rossi Ghiglione A. *Teatro e salute. La scena della cura in Piemonte*. Torino: Ananke; 2011.
- Paolini M. *Vajont 9 ottobre '63*. Torino: Einaudi; 2008.
- Parmiggiani P, Musarò P, Moralli M, Paltrinieri R. Atlas of transitions: arti performative e negoziazione della diversità. *Mondi Migranti* 2019;2:101-25.
- Plastow J. The Eritrea community-based theatre project. *New Theatre Quarterly* 1997;13(52):386-95.
- Podda A. *I legami che creano sviluppo. Capitale sociale e politiche di rete: applicazioni di social network analysis*. Roma: Ediesse; 2017.
- Pompeo Nogueira M. Tentando definir o teatro na comunidade. *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Itaboraí (Rio de Janeiro, Brasile): ABRACE (Associação Brasileira de Cultura e Ensino); 2007. Disponibile all'indirizzo: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/Tentando%20definir%20o%20Teatro%20na%20Comunidade%20-%20Marcia%20Pompeo%20Nogueira.pdf>, ultima consultazione 01/02/2020.
- Ponte di Pino O. Per un teatro politico? *Patalogo* 1996;19:156-64.
- Prendergast M, Saxton J. *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*. Bristol UK/Chicago USA: Bristol; 2009.
- Rampazi M, Tota AL (Ed.). *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Milano: UTET; 2007.
- Rancière J. *Lo spettatore emancipato*. Roma: DeriveApprodi; 2018.
- Rossi Ghiglione A. Comunità in scena: il teatro sociale tra cultura e salute. *Economia della cultura* 2017;27(2):275-80.
- Rossi Ghiglione A. Social community theatre methodology. In: Rossi Ghiglione A, Fabris RM, Pagliarino A (Ed.). *Caravan Next. A social community theatre project*. Milano: Franco Angeli; 2019. p. 31-63.
- Schechner R. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni; 1999.
- Schininà G, Voltaire J, Ataya A, Salem MA. 'Dye mon, gen mon' ('beyond the mountains, more mountains'). Social theatre, community mobilisation and participation after disasters. The International Organization for Migration Experience in Haiti, after January 2010's earthquake. *Research in Drama Education. The Journal of Applied Theatre and Performance* 2011;16(1):47-54.
- Simmel G. Estetica sociologica (1896). In: De Simone A. *Leggere Simmel. Itinerari filosofici, sociologici ed estetici*. Urbino: Quattroventi; 2004.
- Sullivan J, Petronella S, Brooks E, Murillo M, Primeau L, Ward J. Theatre of the oppressed and environmental justice communities. A transformational therapy for the body politic. *Journal of Health Psychology* 2008;13(2):166-79.
- Sullivan J, Parras J. Environmental Justice and Augusto Boal's theatre of the oppressed. A unique community tool for outreach, communication, education and advocacy. *Theory in Action* 2008b. 1(2):20-39.
- Turner V. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino; 1986.
- Van Erven E. *Community theatre. Global perspectives*. London and New York: Routledge; 2001.
- Wilcox HN. Embodied ways of knowing, pedagogies, and social justice. Inclusive science and beyond. *NWSA Journal* 2009;104-20.