

The Public and the Scene in Prison
How to evaluate the Spectator's Participation in the performative Experiences
of the *Nuovo Teatro Galeotto* in Bollate

Valentina Garavaglia
valentina.garavaglia@iulm.it

To study the spectators' participation in performances by inmates, we must be able to analyse, process and evaluate, in both qualitative and quantitative terms, the data giving us the insight into the special nature and possible outcome of this relational experience. This is the aim of the Nuovo Teatro Galeotto project at the Bollate correctional facility underway between 2017 and 2018. Essentially, the intention is to define a system for evaluating theatre activities by the inmates, in order to fully understand their significance as part of projects designed to contribute the rehabilitation and social re-integration of people serving time in prison for various "antisocial" acts, and to measure the effects of these activities on different audiences.

Il pubblico e la scena in carcere: come valutare la partecipazione dello spettatore nelle esperienze performative del Nuovo Teatro Galeotto di Bollate

di Valentina Garavaglia
valentina.garavaglia@iulm.it

To study spectators' participation in performances by inmates, we must be able to analyse, process and evaluate, in both qualitative and quantitative terms, the data giving us the insight into the special nature and possible outcome of this relational experience. This is the aim of the Nuovo Teatro Galeotto project at the Bollate correctional facility underway between 2017 and 2018. Essentially, the intention is to define a system for evaluating theatre activities by the inmates, in order to fully understand their significance as part of projects designed to contribute the rehabilitation and social re-integration of people serving time in prison for various 'antisocial' acts, and to measure the effects of these activities on different audiences.

Che la partecipazione dello spettatore nelle esperienze performative dei detenuti sia imprescindibile è cosa nota. Analizzare, elaborare, valutare, in relazione a indicatori qualitativi oltreché quantitativi, i dati relativi alla specificità ed eventuale utilità di tale esperienza relazionale è quanto si propone di fare il progetto Nuovo Teatro Galeotto, intrapreso all'interno del carcere di Bollate nel corso del biennio 2017-2018¹.

In sintesi, l'intento è quello di individuare un sistema di valutazione delle attività teatrali proposte ai detenuti, per comprendere più in profondità il significato che esse assumono nell'ambito di un progetto finalizzato a contribuire a un processo di riabilitazione personale e reintegrazione sociale di chi è stato condannato a una pena detentiva per condotte definibili a vario titolo "antisociali", e per misurare la ricaduta di tali attività su tipologie diverse di pubblico.

La filosofia di fondo del processo di valutazione è quella di partire dalle buone prassi dei progetti teatrali sviluppatasi all'interno della casa

¹ Avviso unico di cultura 2017, Progetto Nuovo Teatro Galeotto, id.456504 - Reddito di autonomia Progetto Tecniche da Inserimento, id.245346.

circondariale, per fare emergere comuni denominatori di metodo a livello nazionale e internazionale.

Il rapporto vivo tra attore e spettatore, peculiarità dell'esperienza teatrale, è assai utile alla realtà carceraria, che impone inevitabilmente a chi sceglie di partecipare allo spettacolo non solo di fruire di un'esperienza teatrale, ma anche di entrare in contatto fisicamente e psichicamente con l'istituzione carceraria: assistere a una rappresentazione in carcere significa "sbirciare" nella vita reale degli attori-detenuiti, che nei loro personaggi trasferiscono parti di sé, dei propri vissuti e delle proprie modalità di relazione.

Tutto ciò attiva un complesso meccanismo che va ben oltre il teatro e rappresenta uno strumento interessante al fine di fronteggiare l'isolamento e la marginalità socioculturale connaturata ai luoghi di detenzione, per creare, invece, condivisione, coesione, appartenenza a una comunità capace di esperienze sociali positive, destinate a durare ben oltre la breve parentesi di una messa in scena.

Recenti studi di ermeneutica hanno posto l'attenzione sul ruolo attivo del fruitore che porta a maturazione il senso di ciò che vede, tanto che

[...] la fruizione artistica, non potrà più essere considerata come uno stato di contemplazione, ma dovrà necessariamente connotarsi come partecipazione, esperienza, che si sviluppa in un tempo, che permette di mettere in connessione il tempo di esistenza dell'opera con quello del fruitore. È un processo relazionale, che coinvolge il fruitore, sia da un punto di vista cognitivo che emozionale, mentre crea un sistema di scambio informativo tra oggetto e osservatore e quindi tra mittente e destinatario di un processo comunicativo.²

Si rivela indispensabile, pertanto, il ruolo attivo dello spettatore: egli partecipa allo svolgimento della performance, risultando coinvolto come terzo ingrediente della rappresentazione teatrale dopo il testo e l'attore/personaggio. Una performance ben elaborata, infatti, può riuscire a coinvolgere lo spettatore tanto da influenzare sia il suo stato di coscienza, sia il suo stato emotivo.

Il teatro diviene in tal modo

² V. Finocchi, "Il valore performativo della fruizione artistica", in *Mantichora. Universi teatrali*, I, 2011, p. 285.

[...] lo spazio accogliente per il gruppo, all'interno del quale vivere un'esperienza, spesso già in atto, di *communitas*. [...] Nel teatro si realizza concretamente il desiderio di comunicare il proprio essere al mondo come una corporeità in azione, per poter finalmente essere quello che si è e non quello che si ha.³

È ovvio che lo statuto dello spettatore del teatro praticato in carcere muti: lo spettatore abbandona una zona di *comfort* (il mondo esterno), per addentrarsi in un ambiente che molto probabilmente non conosce, ma di cui ha avuto ampia ricognizione da parte di film, serie tv, libri, inchieste, alla luce dei quali è inevitabile domandarsi in quale misura la fruizione di uno spettacolo teatrale fatto da detenuti sia influenzata dall'immaginario del carcere e dei suoi protagonisti introiettato attraverso i media.

Lo spettatore, per sua natura, è chiamato a completare personalmente il senso di ciò che vede: lo spettatore non *assiste*, bensì *partecipa* a uno spettacolo, e ancora, in questo caso specifico, partecipa a uno spettacolo di detenuti cui guarda, certo, come detenuti, ma non come “delinquenti”. È uno spettatore che vive l'esperienza teatrale in modo più complesso di quanto farebbe in una platea tradizionale, perché è inevitabilmente influenzato dal luogo che lo ospita, perché dietro ogni immagine di scena cerca qualcosa d'altro, qualcosa che lo rimandi al senso di quella immagine in quella rappresentazione, in quel contesto, in quel luogo, in quel gioco di scatole cinesi che è lo spettacolo fatto su un palcoscenico all'interno di una casa di reclusione.

Il teatro diviene un atto di conoscenza da parte del pubblico o, meglio, un'*integrazione di coscienza*, per dirla con Claudio Meldolesi⁴, senza la quale il teatro stesso non potrebbe essere. Nel teatro praticato in carcere la dimensione umana personale dell'attore si impone più potente alla mente dello spettatore rispetto ad altre esperienze teatrali, favorendo così quei fenomeni di transizionalità che rianimano nella sua psiche vissuti di situazioni rimosse, che si intrecciano con quelli rappresentati sulla scena dagli attori.

³ A. Pontremoli, “Per un teatro della persona. Il teatro sociale in una ‘società liquida’”, in A. Detta, F. Maltese, A. Pontremoli (a cura di), *I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino* (Supplemento bis al n. 1 di *Animazione Sociale*), Torino 2008, pp. 13-14.

⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Arte scienza e periferie*, in W. Orioli (a cura di), *Teatro come terapia*, Macro, Diegaro di Cesena 2001, p. 238.

La partecipazione dello spettatore, suscitata da una dinamica di vissuti che si fa più circolare tra attore e spettatore, sostiene una relazione che apre le porte allo spazio potenziale in cui entrambi i soggetti possono sperimentare diverse possibilità del proprio essere e del loro rapporto con gli “oggetti” delle rispettive relazioni, seppur nella transitorietà della scena⁵. È in questo spazio che si possono trovare i germi di una potenziale trasformazione di sé e delle proprie relazioni sociali.

L'integrazione di coscienza di cui parla Meldolesi è spiegabile con l'apporto delle ricerche neuroscientifiche sulla coscienza, prime fra tutte quelle di Benjamin Libet, secondo il quale

[...] i nostri atti vengono causati da un'attività preconsocia del cervello, che entra nella coscienza dell'individuo soltanto in un momento successivo, in media soltanto 206 ms prima che l'azione sia compiuta per quanto riguarda l'intenzione (il cosiddetto giudizio W, da *will*, volontà), e 86 ms prima per quanto riguarda l'azione vera e propria (il cosiddetto giudizio M, da *movement*). Da ciò, molti inferiscono che le intenzioni coscienti non sono all'origine del nostro comportamento volontario, perché esse seguono cronologicamente l'attività cerebrale di preparazione motoria – inaccessibile alla coscienza per un dato intervallo temporale –, facendo la loro comparsa solo quando il processo che porta al movimento è già innescato.⁶

I risultati della ricerca sulla sospensione temporale della coscienza possono essere applicati al rapporto attore-spettatore relativamente al momento della fruizione:

[...] a *livello precognitivo*, si apre una pausa: mentre l'azione automaticamente assume una direzione, si verifica una sospensione che ha a che fare con il formarsi della coscienza. Un'attesa che corrisponde all'arco di tempo che passa tra l'azione e il suo farsi dato di coscienza. Un intervallo di vuoto che getta le sue ombre nel tempo dell'avvenire.⁷

È in particolare su questa caratteristica umana che fa leva il teatro in carcere per rendere attivo lo spettatore nel momento della ricezione di ciò a cui assiste. Si ricordi che

[...] il campo della rappresentazione costituisce l'apertura sui sensi e sui valori della cosa. L'intelligenza dei sensi e dei valori è data nella distanza dalla prima

⁵ Cfr. C. Bollas, *Essere un carattere* (1992), tr. it di D. Molino, Borla, Roma 1995, pp. 15-59.

⁶ M. De Caro, A. Lavazza, G. Sartori (a cura di), *Siamo davvero liberi? Le neuroscienze e il mistero del libero arbitrio*, Codice Edizioni, Torino 2010, p. XI.

⁷ L. Mariti, “Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione”, in *Teatro e Storia*, serie II, XXXI, 2010, p. 25.

percezione della cosa e dunque nella distanza che vive in immagini: nella distanza la cosa, non più data in “carne e ossa”, è data appunto solo in immagine ovvero nei modi della *possibilità* piuttosto che in quelli dell’esistenza.⁸

Ogni rappresentazione, pertanto, mostra uno stretto rapporto tra realtà e possibilità, tra una presenza e un’assenza e costituisce un dato ontologico che lega il soggetto all’oggetto: stabilisce, cioè, una relazione con l’altro, divenendo simbolo di verità.

Questa nuova concezione di teatro porta a un rovesciamento degli obiettivi del percorso di creazione e quindi a uno scollamento rispetto al ruolo assegnato allo spettatore: «la disgiunzione [...] tra teatro e spettacolo, fino a concepire e praticare un teatro oltre (senza) lo spettacolo: sostanzialmente, un teatro come lavoro su di sé, finalizzato in prima istanza a chi lo compie e non (più) a chi assiste, cioè allo spettatore»⁹. Lo spettatore non rappresenta, quindi, il fine ultimo della costruzione scenica, ma prende parte alla realizzazione di un percorso di conoscenza personale.

La funzione dello spettatore è simile a quella dell’attore performer, essendo il pubblico uno *spett-attore* e, quindi, in base a quanto detto sulle teorie neuroestetiche e neuro-scientifiche, anch’egli è, in altro modo, performer. Infatti:

[...] le neuroscienze contribuiscono al teatro permettendo di definire meglio la base di partenza del riconoscimento reciproco, innato, categoriale, pre-culturale e di comprendere come si costruiscono tutte le differenze che portano il teatro ad essere tale e che lo distinguono dalla vita, cosicché sarebbe legittimo passare dall’idea di performance attoriale a quella spettatoriale. È lo spettatore che attribuisce all’attore lo statuto che ha, riconoscendolo prima come essere uguale a sé e in seguito attribuendogli uno scarto che diventerà non ontologico, ma performativo. A questo proposito si può ripensare a Merleau-Ponty che nella *Fenomenologia della percezione* propone l’idea di “corpo abituale” e di “corpo attuale”, elementi che, normalmente, nella vita quotidiana collimano, ma che al

⁸ V. Melchiorre, “Per una antropologia della rappresentazione”, in S. Biancu, A. Cascetta, M. Marassi (a cura di), *L’uomo e la rappresentazione. Fondazioni antropologiche della rappresentazione mediale e dal vivo*, Vita e Pensiero, Milano 2012, p. 17.

⁹ M. De Marinis, “I testimoni e lo storico. Jerzy Grotowski: tradizione, eredità, trasmissione (appunti e provocazioni in occasione dell’anno grotowskiano)”, in *Mantichora. Universi teatrali*, I, 2011, p. 10. Il testo è costituito da alcune riflessioni dell’autore, che ha partecipato nel 2009 alle manifestazioni dell’anno grotowskiano, indetto nel decennale della morte di Grotowski dall’Unesco, in particolar modo presso il centro “La Soffitta” del Dipartimento di musica e spettacolo dell’Università di Bologna.

teatro, sia dal punto di vista dell'attore che dello spettatore, si dissociano; così questo schema di comportamento spiega la relazione attore-spettatore.¹⁰

Le forme postdrammatiche proprie della performance in carcere hanno messo il teatro nella condizione di interagire con altre forme d'arte, siano esse la danza, le nuove tecnologie, le arti plastiche e visive, invitando lo spettatore a nuove modalità di fruizione del segno teatrale: lo spettatore in carcere viene invitato a leggere segni teatrali che si pongono fuori dalla norma, ma che presuppongono un occhio attivo nel recepirli. Infatti,

[...] il processo semiotico postdrammatico è doppiamente composto. Dal momento che spiazza lo spettatore capovolgendo le convenzioni drammatiche, il dispositivo scenico invita al pensiero iconico, nel quale il senso è *sospeso*. [...] È la trasgressione dei codici che produce lo choc e invita alla ricezione iconica. Quest'ultima è fragile ed effimera [quindi] è invariabilmente sostituita dalla drammatizzazione. I processi iconici degenerati e autentici si combinano al momento del processo semiotico postdrammatico.¹¹

I progetti di teatro in carcere, in qualche modo, rientrano in questa connotazione. Sono tutti (a diversi livelli e con maggiore o minore consapevolezza) potenziali strumenti di trasformazione quindi potenziali motori di cambiamento sociale tramite l'attivazione delle regole della grammatica teatrale che viene a ri-significare diverse soggettività e prassi, non solo da parte dei "detenuti-attori", ma anche da parte del pubblico che assiste agli spettacoli¹².

Infatti, in virtù della straordinaria maturità raggiunta dall'esperienza del teatro in carcere, questa possibilità di scambio dentro/fuori è fondamentale, per i detenuti certamente, ma anche per tutti i cittadini. Nel piacere dell'incontro con il teatro di qualità, questi spettacoli danno concretezza a una semplice verità che non sempre è facilmente riconosciuta: il carcere non è una cittadella distante dalla società, ma ne è una parte pulsante, complementare, una sua derivazione, da accudire, da rendere partecipe. Modalità di rapporto

¹⁰ E. Fazio, "Teatro e neuroscienze", in *Mantichora. Universi teatrali*, I, 2011, pp. 223-224. La posizione di Merleau-Ponty è esposta in M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 131.

¹¹ C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Peter Lang, Bruxelles, 2010, pp. 246-247.

¹² J.P. Santi, "L'esodo del Teatro dell'Ortica", in *Cercare. Carcere anagramma di*, I, 2016, p. 17.

che – è dimostrato in termini numerici – rendono anche più rara la recidiva, più agevole il reinserimento¹³.

Nell'esperienza di Bollate, il mezzo per entrare in contatto con lo spettatore è la corporeità degli attori-detenuti, vero centro dell'indagine, più che la componente verbale: il teatro è, infatti, l'arte del corpo perché dà concretezza alla "parola" (storie, narrazioni), non solo per l'attore, ma anche per lo spettatore, il quale attraverso il corpo dell'attore e il proprio, in un gioco di specchi, si fa consapevole della realtà sociale, facendo leva sulla relazione con l'altro¹⁴.

Il teatro in carcere è il risultato di un montaggio che, facendo leva sulla dimensione della simultaneità e sulla moltiplicazione delle dimensioni spazio-temporali, ubbidisce a leggi interne alla scena stessa. Si ripropongono, quindi, le analisi di Lehmann¹⁵, là dove si ribadisce che lo spettacolo postdrammatico è privo di *fabula*, ma presenta al contrario una serie di situazioni/evento che portano non tanto a una rappresentazione, quanto piuttosto a una *trasformazione*, dove il vissuto personale diviene materia scenica e dove l'aspetto estetico si risolve in *un'estetica delle intensità*, in cui lo spettatore è trasportato incessantemente dal ritmo di una sequenza a un altro¹⁶.

Sulla base di ciò, lo spettatore tende a interrompere il flusso continuo d'informazioni offerte dai performer, per poi ricomporle attraverso un suo personale montaggio:

[...] dal momento in cui il dispositivo scenico crea un linguaggio scenico che trasgredisce uno o più codici drammatici, lo spettatore perde i suoi riferimenti: il quadro drammatico non regola più il suo approccio allo spettacolo.¹⁷

Il pubblico è così doppiamente responsabile dell'evento spettacolare, poiché il suo ruolo attivo lo porta a costruire un proprio senso dello spettacolo e, quindi, nello stesso tempo, a costruirsi un proprio vissuto¹⁸.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 24.

¹⁴ C. Bernardi, *Corpus hominis: riti di violenza, teatri di pace*, Euresis, Milano 1996, pp. 146-150.

¹⁵ H.T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Parigi 2002. Del 2017 la traduzione in italiano edita da Cuepress.

¹⁶ C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, cit., p. 79.

¹⁷ *Ivi*, pp. 233-234.

¹⁸ V. Garavaglia, *Teatri di confine. Il postdrammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014, p. 77.

Verificare e analizzare le conseguenze del progetto, in cui l'attività di formazione è solo lo strumento di una visione d'intervento sociale più ampia, costituisce un valore in sé¹⁹. Le modalità che caratterizzano l'intervento valutativo sono pertanto costruite attraverso modalità articolate e complesse di risposta organizzata e intenzionale alle problematichità note e comunicate dagli interlocutori del progetto (l'organizzazione carceraria di Bollate). Lo specifico contesto carcerario, infatti, pone degli obiettivi che siano coerenti con le opportunità di riferimento e in relazione alle quali è attivato il progetto stesso.

Qui, l'intervento di valutazione si offre come attività centrale che si affianca all'intero programma durante tutto il suo ciclo di vita e in considerazione delle attività complesse messe in atto. L'obiettivo è quello di collegare le differenti componenti dell'intervento con il progetto stesso per un miglioramento delle strategie di risoluzione delle problematichità espresse, tanto dagli interlocutori quanto dai soggetti del progetto, così come da testimonianze raccolte in precedenza. In forza di una precisa gerarchia degli obiettivi, derivano così, a cascata, dall'obiettivo generale del progetto alcuni obiettivi specifici, cui corrispondono target di realizzazione dei risultati.

La centratura sull'impatto sociale di questo progetto formativo è cruciale per la valutazione dell'efficacia degli interventi sostenuti dal progetto e chiama in causa la necessità di coinvolgere nella valutazione della componente formativa dell'obiettivo anche coloro che risultano interessati nei loro diversi livelli di qualificazione e di occupazione (e di occupabilità) nel singolo intervento realizzato: popolazione carceraria, detenuti-attori attivamente coinvolti nella preparazione dell'opera, detenuti-attori impegnati nella formazione, detenuti-pubblico dell'opera realizzata, famiglie della popolazione detenuta, operatori della sicurezza e altri amministrativi dell'organizzazione carceraria, pubblico esterno in genere. Da qui è nata la necessità di conciliare, per quanto possibile nei vincoli del progetto, la valutazione intesa come verifica del rendimento degli obiettivi predefiniti e la

¹⁹ Si veda quanto illustrato nel lavoro P. Gagliardi, L. Quarantino, *L'impatto della formazione. Un approccio etnografico alla valutazione*, Guerini, Milano 2000, qui ripreso e adattato al contesto specifico.

valutazione intesa come processo di verifica dell'efficacia del progetto rapportato all'organizzatore richiedente.

La proposta è stata quella di adottare una strategia di valutazione il più vicina possibile all'approccio della ricerca sociale applicata, orientata alla ricostruzione critica dei risultati e dei processi, finalizzata a qualificare e sostenere i diversi protagonisti nella direzione del mutamento e del cambiamento atteso. Tale strategia intende, infatti, costruire un consenso nelle logiche di apprendimento realizzate attraverso l'attività teatrale e per questo utilizza un metodo di valutazione con cui coniugare il rigore scientifico nell'indagine effettuata con l'utilizzabilità dei risultati e con la ricerca degli strumenti e delle modalità più opportune per favorire l'apprendimento nei diversi soggetti chiave del progetto d'intervento.

La particolarità di Teatro Galeotto e del suo contesto di attuazione lo fa considerare a ragione come un sistema complesso, aperto e orientato al cambiamento. Il suo obiettivo è, infatti, ottenere un insieme di cambiamenti profondi e chiaramente misurabili. Di conseguenza, la valutazione del processo di transizione da realizzare in direzione del mutamento atteso e la dimensione della complessità del sistema oggetto di analisi valutativa hanno impedito la realizzazione di una valutazione d'impatto del programma di tipo canonico (ovvero attraverso il confronto con una situazione controfattuale), privilegiando invece, da un lato, la ricostruzione della molteplicità di interrelazioni esistenti fra il contesto specifico e il territorio e, dall'altro, la realizzazione di una valutazione coerente sotto il profilo del suo disegno con i diversi livelli di articolazione della programmazione nella sua attuazione specifica. La logica valutativa è, per questo motivo, di tipo processuale ed è intrecciata all'implementazione delle politiche, secondo una prospettiva che ne valorizza la dimensione di apprendimento reciproco, tra il soggetto partecipante (la popolazione carceraria impegnata nell'attività teatrale) e il pubblico (famigliari della popolazione carceraria e cittadini del territorio).

Dal punto di vista operativo questo modello di valutazione s'intende realizzato in modo continuativo attraverso: la creazione e somministrazione di un questionario-intervista di tipo quali-quantitativo accompagnato dalla raccolta sul campo di dati e informazioni specifiche sulla popolazione del

progetto; produzione di documenti e rapporti di presentazione critica del processo; restituzione dei risultati agli attori coinvolti e ai singoli responsabili dell'attuazione con relativa discussione con i sistemi istituzionali di riferimento. Questo in forza del riconoscimento dei limiti dell'applicabilità di una misurazione scientifica (misurare l'effetto "netto" e replicabile dell'intervento) dei risultati della formazione, adeguando i criteri metodologici per una valutazione dei risultati che siano orientati nella direzione di una *rilevazione dei dati* piuttosto che nella direzione della *misurazione scientifica dei dati*.

L'effettuazione di un'attività di riflessione valutativa mira, quindi, alla verifica della funzionalità e dell'efficacia dell'intervento nonché della verifica di adeguatezza, senza dimenticare la centralità di due dimensioni imprescindibili: la *politicalità* (il sistema di aspettative risposte in tutti gli *stakeholders* coinvolti nella formazione e nella sua valutazione) e la *relatività* (la realtà viene sempre interpretata da chi la osserva) dell'attività della formazione.

Quest'operatività, considerata in una logica di processo, pone come punto chiave la valutazione partecipata, modalità non priva peraltro di potenziale ambiguità e di possibili ambivalenze:

- condivisione del processo e delle responsabilità con i diversi soggetti rilevanti;
- valorizzazione di questi stessi attori come risorse;
- enfasi sui processi di collaborazione e cooperazione, con attenzione ai risultati inerenti alle *reazioni* (grado di soddisfazione dei partecipanti al progetto), all'*apprendimento* (entità delle conoscenze apprese), al *comportamento* (livello di miglioramento del comportamento quotidiano) e ai *risultati* (effetti derivati per l'organizzazione);
- conduzione del processo di valutazione orientata alla creazione di riferimenti concettuali comuni per un ampio supporto all'azione valutativa;
- modalità partecipate di soluzione dei problemi.

Uno dei risultati attesi sarà, quindi, quello di un migliore sviluppo, in tutti i soggetti interessati dal progetto, della consapevolezza delle

complementarietà dei processi attivati, delle potenzialità che possono essere sfruttate, e dei vantaggi offerti da simili processi che possono derivare dal sistema di prassi d'interazione cooperativa.

Dal punto di vista metodologico si è fatto ricorso a metodologie valutative e strumenti di diversa natura, da cui si partirà per poi addivenire a una metodologia comune e *ad hoc* rispetto al progetto. Tali metodi intendono:

- misurare e valutare l'efficacia dell'intervento formativo, avendo come unità d'analisi i DETENUTI => «Kirkpatrick's Four-Level Training Evaluation Model²⁰» = questionario sulla validità degli interventi formativi attraverso livelli di misurazione caratterizzati da una complessità crescente e tra di loro legati da un nesso di causa-effetto-causa (ovvero il gradimento da parte dei destinatari costituisce un presupposto per l'apprendimento, che a sua volta può generare un impatto sul contesto lavorativo e sull'organizzazione). Unità di analisi: i DETENUTI e in modo indiretto gli attori sociali esterni al carcere (impatto sociale). Ciò produrrà: INDICATORI DI ANDAMENTO = variabili complesse dell'intervento formativo; INDICATORI DEI RISULTATI = scale di misurazione, qualitative e quantitative;
- misurare la soddisfazione del pubblico esterno (unità di analisi) al carcere rispetto alla percezione delle attività teatrali dell'istituto di detenzione => un questionario di Customer Experience strumento quali-quantitativo a centratura individuale di mappatura della soddisfazione degli spettatori rispetto al prodotto (teatrale). Ciò produrrà: INDICATORI DI ANDAMENTO: (variabili legate a: aspettative, relazione, soddisfazione); INDICATORI DEI RISULTATI (scale di misurazione).

A ciò si aggiungono:

- analisi della letteratura²¹;

²⁰ Il modello dei quattro livelli, messo a punto da Donald Kirkpatrick, è il riferimento teorico-metodologico tra i più noti e utilizzati a livello internazionale nel campo della valutazione della formazione continua. A tal proposito è interessante l'indagine proposta da Alessandra Rosa: A. Rosa, "Il modello dei quattro livelli di Kirkpatrick per valutare la formazione continua: anelli e legami deboli di una 'catena di evidenze'", *Lifelong, Lifewide Learning*, XIV/31, 2018, pp. 17-37 e la relativa bibliografia [on-line]. Consultato in data 2 agosto 2018. DOI: <https://doi.org/10.19241/ll.v14i31.113>.

²¹ Si vedano al proposito M. Arena, G. Azzone, I. Bengo, M. Calderini, *Measuring social impact: the governance issue*, Paper del Colloquio scientifico d'impresa sociale, IX edizione, Reggio Calabria 2015; A. Bilotti, L. Nasi, P. Tola, A. Volterrani (a cura di), "La valutazione di impatto sociale dei progetti del volontariato toscano", *Quaderni Cevot*, IV, 2009; M.

- analisi di dati prodotti da sistemi strutturati di monitoraggio;
- studi di casi significativi;
- indagini *ad hoc* su specifici segmenti d'intervento;
- interlocuzione con attori-chiave e testimoni privilegiati;
- utilizzo di un supporto, traccia di intervista-questionario;
- *checklist* e griglie valutative;
- analisi documentale;
- documenti e rapporti di ricerca su studi simili;
- documentazione statistica, atti amministrativi.

Questo, in sintesi, il quadro di quali saranno le modalità attraverso cui provare a valutare da un punto di vista “oggettivo” la ricaduta delle attività teatrali in carcere non solo sui detenuti, ma soprattutto sul pubblico.

Bruscaglioni, *La gestione dei processi nella formazione degli adulti*, Franco Angeli, Milano 1997; M. Bruscaglioni, “Il self empowerment come anello di collegamento tra formazione e cambiamento”, in *Quaderno Proposte Risfor*, 1, 1993, pp. 21-52; S. Gheno, *L'uso della forza. Il self empowerment nel lavoro psicosociale e comunitario*, McGraw-Hill, Milano 2005; D.L. Kirkpatrick, “How Evaluate Training Programs: an Abstract”, in *Journal of American Society of Training Directors*, VI, 1960; J. Lave, E. Wenger, *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge University Press, Cambridge 1991; M. Lichtner, *La valutazione delle azioni formative*, Ediesse, Roma 1988; G. Mulgan, “Measuring Social Value”, *Stanford Social Innovation Review*, VIII/3, 2010, pp. 38-43; G.P. Quaglino, *Valutare i risultati della formazione*, Isper, Torino 1989; G.P. Quaglino, D. Bianco, P. Ronco, “Valutazione della formazione. Parte I. I contributi 1990-1994”, *FOR*, XXVII-XXVIII, 1995; P. Ronco, “Valutazione della formazione. Parte II. Modelli principali a confronto con i contributi 1990-1994”, *FOR*, XXIX-XXX, 1996; S. Zamagni, P. Venturi, S. Rago (a cura di), “Valutare l'impatto sociale. La questione della misurazione nelle imprese sociali”, *Impresa sociale*, VI, 2015.