

Il museo che sorprende

Azione e relazione educativa al museo alla luce delle nuove ricerche

a cura di Eloisa Gennaro

Provincia di Ravenna - Settore Cultura

La seguente pubblicazione raccoglie gli interventi del XIII corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuola e Museo" (Ravenna, 7 novembre 2006) organizzato dal Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale.

Cura redazionale *Eloisa Gennaro*
con la collaborazione di *Daniela Bandini e Stefania Militello*
Grafica e impaginazione *Massimo Marcucci*

Provincia di Ravenna
Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale
Via di Roma, 69
48100 Ravenna
www.sistemamusei.ra.it

In copertina: particolari di litografie di Giuseppe Ugonia conservate presso il Museo Civico "G. Ugonia" di Brisighella (RA).

È vietata la riproduzione non espressamente autorizzata anche parziale o ad uso interno con qualsiasi mezzo effettuata.

Supplemento n. 2 al notiziario del Sistema Museale della Provincia di Ravenna "Museo in•forma", XI, n. 30/2007 (iscrizione al Tribunale di Ravenna n. 1109 del 16.01.1998).

Pubblicazione realizzata
con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

Premessa	7
<i>di Pier Domenico Laghi</i>	
Sorpresa, stupore, meraviglia	9
<i>di Daniele Jalla</i>	
Il museo che sorprende è... “invisibile agli occhi”	19
<i>di Aurora Di Mauro</i>	
Effetti sorprendenti	27
<i>di Alba Trombini</i>	
Il patrimonio in dialogo con le altre culture: riflessioni, proposte, esperienze	31
<i>di Silvia Mascheroni</i>	
Il Museo che sorprende: alcuni esempi dall’esperienza del Museo del Tessuto di Prato	37
<i>di Filippo Guarini</i>	
Il fattore sorpresa nella didattica museale. Alcuni pensieri	43
<i>di Margit Schwegkofler</i>	
Pensieri minimi per un percorso del cuore...	47
<i>di Cesare Melandri</i>	
Vietato non toccare!	51
<i>di Annalisa Trasatti</i>	
Conclusioni	55
<i>di Laura Carlini</i>	
Programma del corso	57
Appendice iconografica	59

Premessa
di Pier Domenico Laghi

Abbiamo posto come titolo della tredicesima edizione del corso “Scuola e Museo”, organizzato dalla Provincia di Ravenna per l’anno scolastico 2006-07, un’affermazione categorica ed ambiziosa insieme: il *museo che sorprende*.

A che scopo un museo dovrebbe sorprendere? Per la grandezza, per la bellezza, la curiosità o rarità delle collezioni, per gli effetti speciali delle esposizioni?

Proviamo a continuare a volare alto e facciamo un’altra affermazione ambiziosa: *un museo deve sorprendere per aumentare la nostra felicità*.

In questo momento, in cui diciamo troppo spesso “abbiamo” invece di “siamo”, rischiamo di dimenticare la nostra “storia”, il nostro “intorno”, sia esso locale o globale, quello che va oltre i “beni da acquistare e consumare”. Alcune ricerche, peraltro, ci dimostrano che, superato il raggiungimento di un reddito minimo che garantisca l’autosufficienza economica, non c’è più correlazione tra disponibilità finanziaria e soddisfazione della propria vita, ovvero della felicità percepita. Per essere felici, quindi, oltre una soglia minima di reddito non sono necessari più soldi ma qualcosa che attiene alla parte più intima di se stessi, che attiene alla propria identità, alla capacità di essere attivi, proattivi, creativi.

D'altronde, e i significati e le radici delle parole non sono mai a caso, felicità ha la stessa radice di *fecundus*, nel senso attivo di fecondatore, che rende fertile.

Nella complessità nella quale oggi viviamo, identità assume il significato di costruire cosa vogliamo essere attraverso le esperienze, attraverso le relazioni con gli altri, con la nostra cultura o meglio con le nostre culture – storiche, materiali, antropologiche, scientifiche... – le memorie collettive, le memorie condivise, le diverse memorie che si contaminano nelle società multietniche e multiculturali.

Per costruire, per autocostruire identità i musei sono – potenzialmente e fattualmente – strumenti di elezione, così come l’attività didattica e formativa, per ogni classe di età, dai bambini agli anziani, che da essi prende forma. La scommessa che poniamo in campo per la giornata di oggi è quella di fare sperimentare occhiali, per vedere con “nuovi occhi e nuovi pensieri”, le potenzialità delle pratiche educative dei musei, le possibilità che danno di rendere fertile la loro presenza e la loro azione.

Per questo obiettivo abbiamo chiesto ai relatori – provenienti da istituzioni e musei di diverse regioni italiane – di raccontarci non solo e non tanto cosa fanno al museo, ma perché lo fanno, cosa li ha spinti alle ricerche ed alle sperimentazioni, alle contaminazioni che hanno ricercato e perseguito.

Per tale obiettivo abbiamo anche cercato di ricreare le condizioni per una più attiva partecipazione seminariale alla giornata di studi, in ragione anche della positiva esperienza avviata nelle precedenti edizioni del corso “Scuola e Museo”.

Sorpresa, stupore, meraviglia
di Daniele Jalla

“Disse Francesco Bacone: *La meraviglia è il seme da cui nasce la conoscenza*. Ma questa affermazione non è reversibile: la conoscenza razionale non genera la meraviglia, che è un’emozione.”
Bruno Bettelheim, *I bambini e i musei*, in *La Vienna di Freud*, Milano 1990, p. 162.

Museo/musei

Se l’uso del singolare è del tutto legittimo nel parlare del museo nella sua generalità, come figura astratta, deliberatamente privata di quei tratti distintivi che fanno di ciascun museo una realtà in certa misura a sé stante, il ricorso al plurale diventa un obbligo se, proprio a partire dall’esame di questi tratti, si perviene alla evidente conclusione che non solo i musei appartengono a generi diversi, si suddividono in specie, classi e famiglie, ma che l’identità di ognuno è innanzitutto determinata dai caratteri di diversità e unicità che lo contraddistinguono.

Dalla differenza e unicità di ciascun museo sarebbe comunque bene partire nello stabilirne le finalità e nell’individuare le funzioni, nel definirne il posizionamento come nel fissarne gli obiettivi, anche solo per evitare di snaturarne o mortificarne la natura e le potenzialità. Ma non si può proprio evitare di tenerne conto se la prospettiva è, anche, quella di restituire a ciascun museo la capacità di stupire e di suscitare meraviglia, indipendentemente dalla sua grandezza, dalla fama, dalla ricchezza delle sue collezioni e dei suoi mezzi.

Insistere sull’intima, strutturale molteplicità dei musei ha molte altre implicazioni e comporta, in ogni caso, l’impegno a tutelarne il diritto di essere diverso e quello, complementare, di resistere a quel processo di implicita omologazione insito nell’uso stesso, consapevole o meno, del singolare, così comune sul piano mediatico e così mortificante e rischioso per i musei. Tanto più se, in misura maggiore o minore, la generalità propria dell’astratto degenera in una sostanziale genericità di scelte e di pratiche che questo convegno si ripromette di mettere in discussione a partire dal suo stesso titolo per suggerire – mi è parso di capire – un approccio ai musei e, più in generale, al patrimonio culturale, rispettoso della loro identità e dei valori di cui sono portatori.

Musei e patrimonio culturale

In nome di questo stesso rispetto bisognerebbe superare anche quel crescente “museocentrismo” che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ha iniziato a

caratterizzare le politiche culturali e l'atteggiamento dei media, producendo un duplice effetto negativo: da un lato una sorta di sovraesposizione dei musei, investiti da pressioni eccessive rispetto al loro ruolo e alle loro stesse possibilità e potenzialità; dall'altro una caduta di attenzione nei confronti del patrimonio culturale diffuso e "a cielo aperto", finendo per incidere negativamente non solo sulla sua tutela e valorizzazione, ma anche sulla stessa relazione tra i musei e il patrimonio culturale nel suo complesso. Con l'ulteriore conseguenza che questo ha significato sottovalutare il fatto che esso costituisce la trama complessiva entro cui ogni museo prende e ha senso, se la sua responsabilità non si riduce alla conservazione e valorizzazione delle collezioni, ma cerca di valicarne i confini per riannodare quella relazione con il territorio di riferimento e di appartenenza, così vitale tanto per il patrimonio culturale quanto per i musei.

Da questo punto di vista, non ha senso riflettere sul ruolo dello stupore nei musei, senza cercare di verificare le osservazioni e le proposte che si fanno per essi applicandole alle chiese, alle abbazie, ai conventi, ai castelli, alle fortezze, ai complessi monumentali, alle vie, alle piazze, alle case, alle cascine, ai prati, ai campi, ai vigneti... a tutto ciò che fa parte, e che consideriamo parte integrante, del patrimonio culturale, assunto nel suo complesso e nella sua interezza. Lungi dall'essere una novità, l'idea che i musei dedichino una parte significativa delle loro attenzioni alla conservazione del patrimonio a cielo aperto e alla sua interpretazione e comunicazione, costituisce una prospettiva che accompagna il museo moderno dalla sua stessa nascita e che, per non tornare troppo indietro nel tempo ha avuto una ripresa negli anni Settanta, per essere in seguito messa da parte, dimenticata o comunque posta in secondo piano per la sua complessità. Tuttavia in questo contesto essa viene assunta soprattutto come metro di misura per valutare l'identità o l'analogia dei dispositivi di comunicazione, partendo dal presupposto che essi, pur in contesti diversi, pongano e affrontino le stesse problematiche.

Valori e aspettative

Ogni bene culturale, che faccia parte delle collezioni di un museo o si trovi *in situ*, è tale proprio in quanto gli si riconosce il significato di essere "testimonianza avente valore di civiltà", un "semioforo" secondo la nota definizione di Krzysztof Pomian (Pomian, 1978, p. XX). Un bene diventa cioè culturale nella misura in cui gli viene riconosciuto lo *status* di portatore di un insieme complesso di significati/valori che corrispondono alle funzioni e agli usi cui esso è stato destinato sin dal momento della sua ideazione-creazione, che ne hanno caratterizzato l'uso-consumo, che ne hanno connotato l'uscita di scena e l'abbandono, sino al suo recupero in quanto bene culturale o museale, caratterizzato da un valore preminentemente simbolico.

Questo nuovo significato e valore – estetico o storico, a seconda dei casi – attribuito a un bene viene attribuito nella misura in cui ad esso corrispondono attese, domande, bisogni nuovi che, per quanto correlati al suo valore intrinseco, hanno origine dalla società presente e dalla relazione che essa stabilisce – per loro tramite – con il tempo e la società di cui esso è testimonianza. La valorizzazione di un bene corrisponde, da questo punto di vista, all'interpretazione – scientifica, culturale, simbolica – che se ne dà e che coinvolge non solo i professionisti abilitati a darla, ma l'insieme dei destinatari, reali e potenziali, del bene protetto, conservato, e reso disponibile al pubblico in un museo, in una mostra quanto nel suo contesto d'origine, in sé e con l'interpretazione che ne viene data.

L'esperienza museale e patrimoniale

Se le finalità di un museo sono lo studio, l'educazione e il diletto, esse non sono

diverse da quelle che connotano l'attività degli istituti preposti alla valorizzazione di un edificio, di uno scavo, di un giardino storico, di un monumento o di un sito. Ed entrambe consistono, e si realizzano, nella capacità di porre in rapporto le attese, le domande, i bisogni presenti con i valori che un bene porta implicitamente e potenzialmente in sé e con sé: partendo certamente da questi, ma sapendo che essi tornano ad essere espliciti – e in modo comunque diverso da quelli che lo hanno caratterizzato nel tempo – solo a condizione di essere riconoscibili e riconosciuti come tali nel tempo e nello spazio in cui si trovano ad essere ri-collocati.

Il che dipende, evidentemente, dalla relazione che esiste o che si viene a stabilire tra i due principali poli dell'esperienza museale (e patrimoniale, in senso lato): le cose e le persone, grazie anche all'opera svolta da quella particolare categoria di operatori rappresentata dai mediatori: interpreti (nel duplice senso che ha il termine: di decifratore e di comunicatore di senso) dei valori delle cose e delle aspettative, delle domande della società e del tempo di cui fanno parte.

L'esperienza museale e, più in generale, patrimoniale è il prodotto di una relazione che si realizza nel museo (e il discorso può essere tuttavia agevolmente esteso ai beni culturali tutti) nel complesso rapporto fra – per dirlo con Michael Baxandall – “le idee, i valori e gli obiettivi della cultura da cui provengono gli oggetti”, “le idee, i valori e, ovviamente, gli obiettivi dei curatori” (della mostra, nel testo di Baxandall, ma le stesse considerazioni valgono per i curatori dei musei e dei beni *in situ*), e, infine, “l'osservatore stesso, con il suo bagaglio culturale di idee non sistematiche, di valori e, anche nel suo caso, di precisi obiettivi” (Baxandall, 1995, p. 16).

Una breve digressione

Non è vero, come si sente troppo sovente dire, che oggi i musei sono comunicativi e una volta non lo erano. Si tratta di una straordinaria semplificazione, per molti versi di un vero e proprio falso storico, quasi che la comunicazione museale fosse un'invenzione recente e non una componente essenziale della museografia di tutti i tempi. Se l'esperienza museale è il prodotto della relazione tra il pubblico e le cose e i valori di cui esse sono espressione e testimonianza, attraverso la determinante mediazione del curatore, è stato proprio il mutare del pubblico ad aver determinato i cambiamenti dei modelli e delle forme della comunicazione, sino a mutare ruolo e funzione dei musei stessi.

Basti pensare alla loro evoluzione come prodotto di una duplice tensione: del costante adeguamento dell'ordinamento ai paradigmi scientifici del tempo e dell'altrettanta permanente tensione alla loro comunicazione al pubblico. Se e quando le idee, i valori, gli obiettivi del curatore coincidono con il bagaglio culturale, i valori e gli obiettivi del pubblico, il bisogno di apparati e di spiegazioni per comunicarli si riduce al minimo, quando la distanza aumenta, cresce anche il bisogno di rendere espliciti e comprensibili messaggi non condivisi in partenza.

Basti pensare al caso del collezionista, che non ha certo bisogno di leggere i cartellini degli oggetti non solo per riconoscerli, ma per apprezzarne valore e significato. O a quello dei musei ottocenteschi che non avevano lo stesso bisogno di apparati di oggi, per il semplice fatto che si rivolgevano a un pubblico nella sua stragrande maggioranza simile per cultura e domanda di cultura ai curatori dei musei. È stato in seguito il cambiamento e l'allargamento della base sociale e culturale del pubblico ad aver sollecitato nuove forme di comunicazione dei beni, nel tentativo di colmare la crescente distanza fra le cose esposte e i loro destinatari attraverso un'opera di mediazione sempre più rilevante rispetto all'obiettivo di ri-costruire un ponte rispetto a mondi, lontani nel tempo come nello spazio, divenuti troppo distanti per risultare in sé intelligibili.

Il museo è il suo pubblico?

Proseguendo nell'esame delle implicazioni che derivano dal porre al centro del museo non tanto la collezione quanto piuttosto il pubblico, è possibile pensare al museo senza parallelamente pensare al suo pubblico? O addirittura non è il caso di prendere atto che esso è il suo pubblico, come sosteneva, all'inizio degli anni Trenta, Georges Bataille (Bataille 1930) scrivendo che "bisogna tener conto del fatto che le sale e gli oggetti d'arte non sono che un contenitore il cui contenuto è costituito dai visitatori: è il contenuto che distingue un museo da una collezione privata". Quella che a prima vista può apparire come una geniale provocazione è in realtà una verità profonda se ci si riconosce nella constatazione, banale ed essenziale al tempo stesso, che se la collezione esiste di per sé, come insieme di oggetti, il museo è tale in quanto "aperto al pubblico", reso vivo e vitale dall'interpretazione dei suoi visitatori, nella cui testa il museo esiste prima ancora che nelle vetrine, come ha scritto in un testo altrettanto provocatorio, quanto acuto e pertinente, Alexandre Vialatte: "Le musée n'est pas dans la vitrine, mais dans la tête du visiteur" (Vialatte 1952).

Affermazione non lontana dal senso della celebre e grande epigrafe posta sul fronte del Palais de Chaillot a Parigi, opera di Paul Valéry, "*Choses rares ou choses belles, ici savamment assemblées, instruisent l'oeil a regarder, comme jamais encore vives, toutes choses qui sont au monde. Il dépend de celui qui passe que je suis tombe ou trésor, que je parle ou me taise ceci ne tient qu'à toi, amis: n'entre pas sans désir*": dipende esclusivamente dal visitatore che le cose "rare o belle", siano tomba o tesoro, che parlino o restino mute, diffidandolo dall'entrare in un museo senza desiderio.

L'esperienza del museo

Per quanto scontate possano apparire queste affermazioni esse costituiscono la necessaria premessa ad ogni considerazione sullo stupore. E ribadirle ha senso anche perché corrispondono a un approccio al museo tuttora lontano dalle pratiche e dalle stesse concezioni di buona parte di una museografia, più attenta a salvaguardare la coerenza formale del dispositivo messo in atto che non a valutarne gli effetti in termini di esperienza da parte del pubblico. Ed è invece dell'esperienza museale che ci si dovrebbe prioritariamente occupare; nel fare come nel gestire i musei, considerando il fatto che essa coincide con la comprensione (o meno) dei messaggi e dei valori comunicati attraverso il dispositivo museale e patrimoniale: una comprensione che non deriva solo dall'intelligibilità delle cose per mezzo del sistema di ordinamento e disposizione e degli apparati che lo corredano e integrano, ma che passa attraverso la percezione e interiorizzazione di tutti gli elementi che, nel loro insieme, fanno di uno spazio un museo o di un edificio o di un sito, un bene culturale.

L'esperienza museale comincia fuori del museo, matura nell'atrio prima ancora di varcare la soglia delle sale espositive, continua e termina oltre, nella caffetteria o nella libreria, nel giardino del museo, se c'è. Allo stesso modo in un palazzo o in una chiesa o in un parco archeologico non coinvolge solo l'edificio o lo spazio recintato che lo delimita, ma il suo immediato contesto, la vista che se ne gode, il paesaggio che lo circonda, l'atmosfera che vi si respira.

Al tempo stesso di quest'esperienza fanno parte anche gli elementi all'apparenza secondari, periferici, che si tratti della luce delle sale o del calore degli ambienti, della chiarezza dei testi scritti o dell'evidenza del percorso: un insieme di cose che, pur non essendo al centro dell'esperienza, la condizionano, nel bene come nel male, arricchendola o impoverendola a seconda dei casi.

Il museo come medium

All'esperienza museale corrisponde il medium rappresentato dal museo, che è un

medium molto particolare, come ci insegna Roger Silverstone (Silverstone 1998) che “occupa uno spazio fisico, contiene oggetti, sollecita interattività, concede al visitatore di attraversare, in senso proprio, la sua ‘testualità’, ossia il modo di selezionare e presentare determinati temi” e che può anche essere descritto e definito come “uno spazio artificiale programmato in funzione dell’occhio di persone che ne percorrano il campo visivo in posizione eretta” (Clemente 1982).

Il che significa che l’esperienza museale, a differenza di altri tipi di esperienze contemplative o conoscitive si fa coi piedi, oltre che con gli occhi e il cervello. *L’homo museograficus*, così com’è stato interpretato e disegnato da Florence Pizzorni, un’antropologa che lavora al Musée des Arts et Traditions Populaires di Parigi, è un buffo essere fatto di due gambe su cui appoggia un cervello da cui emerge un occhio e a cui potremmo aggiungere un naso e delle orecchie se volessimo ampliarne le facoltà, pur lasciandolo privo di mani in ossequio al sacro principio che nei musei è sempre e comunque vietato toccare gli oggetti.

Capire le regole costitutive del medium e quindi il suo particolare codice e linguaggio fa di un visitatore un “visitatore esperto” in grado non solo di aggirarsi all’interno del museo autonomamente e senza timori di perdere il filo del discorso o di perdersi qualche pezzo o passaggio fondamentale per esplorarne le collezioni, capendole in sé e nella logica che presiede la loro selezione e presentazione, liberi – per averla capita – di muoversi con maggiore agio e sicurezza, se possibile con piacere e libertà di movimento. Piacere e libertà di muoversi tra le collezioni esplorandole nel loro insieme, per ricavarne un appagamento e una soddisfazione delle aspettative accresciuti, se alla comprensione dei messaggi si aggiunge quella del codice del dispositivo in atto.

Il dispositivo museale

Testo per molti versi, la cui lettura passa attraverso una sorta di percorso fisico al suo interno e che utilizza lo spazio come parte del testo stesso, il museo è anche un dispositivo costituito dall’insieme degli elementi che compongono il testo museale e che entrano comunque a far parte, direttamente o indirettamente, dell’esperienza museale. È un dispositivo in un senso più ristretto di quello definito da Foucault (Foucault 1997, in Agamben 2006), anche se la sua definizione di dispositivo come insieme eterogeneo di discorsi, istituzioni, interventi architettonici, leggi, norme, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali, filantropiche, delle relazioni che si stabiliscono fra e con questi elementi, con qualche necessario aggiustamento di tiro, ben si adatta a qualificare il museo come medium o testo.

Il testo o dispositivo è determinato dal processo di selezione, ordinamento, collocazione delle cose innanzitutto, ma anche dagli apparati di corredo ai beni e dagli elementi tecnici o scenografici che entrano a far parte dell’allestimento, dall’illuminazione degli ambienti. E, come ogni altro testo, di esso fanno parte il codice narrativo e la logica del discorso che corrispondono al percorso fisico e allo stile dell’allestimento da un lato, ma sono anche determinati dalla morfologia degli spazi sino al colore delle pareti e alle caratteristiche della pavimentazione, per fare un esempio fra i tanti degli elementi che intervengono nella costruzione di un dispositivo museale o espositivo.

Nell’esperienza museale intervengono anche molti altri fattori, in parte collegati alla forma e struttura del museo nel suo complesso, in parte alle caratteristiche e condizioni del visitatore e al contesto in cui avviene la visita. Per capire sino in fondo un museo non ci si può limitare a osservarne la pianta e sovente non basta neppure vederne le immagini dell’allestimento; bisogna vederlo vissuto e animato dal pubblico o da più pubblici, per rendersi conto delle scelte che i visitatori fanno, a volte completamente diverse da quelle attese e suggerite dall’allestimento stesso.

È questo che rende così importante l'osservazione partecipante del pubblico, lo studio dei suoi comportamenti finalizzato a scoprirne gli effetti prodotti: un'esperienza che possiamo empiricamente compiere mescolandoci ai visitatori per scoprire con e attraverso di loro quanto il dispositivo, al di là della qualità delle opere, della qualità dell'allestimento, della sua rigorosa interpretazione di un certo intento museografico, funziona o non funziona, riesce a comunicare quello che si voleva comunicare o no.

Messaggio e codice

Ciò che differenzia un visitatore esperto rispetto agli altri visitatori è il suo dominio del codice testuale, tale da fargli notare, insieme al messaggio, la struttura e forma del testo, il suo ritmo e la sua poetica. Ma mentre nella nostra educazione, formale e informale, riceviamo molti strumenti per interpretare i codici letterari e musicali, in parte anche visivi, è ben più raro che ci vengano spiegati i modi di esistenza e di funzionamento della comunicazione museale, una materia insegnata e studiata solo a livello superiore e come parte della formazione specializzata degli operatori.

Al contrario l'educazione al museo, alle sue forme e ai suoi codici di comunicazione dovrebbe entrare nella formazione di tutti non solo perché a tutti può capitare nella vita di visitare un museo, ma anche perché essa fa parte di una più generale educazione alla lettura dello spazio o almeno potrebbe costituire una propedeutica alla comprensione del ruolo che lo spazio gioca nella nostra vita.

È la comprensione del linguaggio degli spazi che in molti casi basterebbe per iniziare a capire un museo, applicando ad esso la capacità di lettura delle città in cui abitiamo, dei paesaggi che attraversiamo e che costituiscono il contesto entro cui si svolge la nostra vita, dei vincoli e dei condizionamenti al nostro muoverci, fisicamente e non, al loro interno. Una capacità che invece sovente non ci viene trasmessa nella misura sufficiente e che invece sarebbe così importante possedere.

Questa riflessione è tanto più importante se estendiamo il discorso dal museo al patrimonio culturale, la cui comprensione passa così evidentemente attraverso quella competenza di base rappresentata dalla capacità di decifrazione dei segni del paesaggio, urbano e rurale, costruito e "naturale" che risulta difficile pensare a un'educazione al patrimonio che non contempra anche un'educazione alla lettura dello spazio in sé e per sé.

Dal codice al messaggio

Ma, a prescindere dal dominio, maggiore o minore, del codice di comunicazione di un museo, il problema centrale resta quello dei messaggi che il museo si propone di comunicare e dei modi attraverso cui li comunica. Delle forme, cioè, attraverso cui non solo i valori presenti nelle cose, ma anche quelli presenti nella missione di un museo, si trasformano in messaggi percepibili e strutturati in un testo.

Un testo che è forzatamente multimediale, in quanto utilizza, come si è visto, una pluralità di mezzi di espressione: dal linguaggio delle cose a quello dei testi scritti, dal linguaggio delle luci e dei colori a quello dello spazio. E, anche, un testo strutturalmente interattivo in quanto il testo museale, per il fatto stesso di iscriversi in uno spazio aperto all'attraversamento autonomo da parte dei visitatori, offre margini di libertà di percorso maggiori di un testo scritto, musicale o cinematografico, permettendo di muoversi al suo interno selezionando e compiendo movimenti in avanti e indietro, interagendo in maniera in parte indipendente dal testo stesso.

È a partire da queste caratteristiche del museo che può essere affrontata la questione della sorpresa, dello stupore o della meraviglia che dir si voglia e che si giustifica anche, spero, la lunga digressione compiuta prima di entrare nel merito del tema di questo convegno.

Sorpresa, stupore e meraviglia

Tra questi tre termini esiste, al di là delle diverse origini che hanno, una stretta parentela che è facile scoprire verificando la definizione che ne danno i vocabolari e il frequente rinvio dall'uno all'altro quasi si trattasse di sinonimi. Non lo sono e senza cercare di sviscerare a fondo il problema delle differenze, mi sembra si possa partire dal fatto che tanto sorpresa quanto stupore rinviano al concetto di meraviglia.

Ma, mentre sorprendere e stupire sembrano essere prodotto di una meraviglia, nell'idea di meraviglia è presente un collegamento con l'ammirazione, aiutandoci – mi sembra – a dare risposta a un quesito di fondo: alle ragioni e alle finalità per cui vorremmo che i musei producessero, anche, sorpresa, stupore, meraviglia, come effetto delle cose in sé in primo luogo, ma anche come risultato di un dispositivo comunicativo pensato in funzione di suscitare questo tipo di effetto.

Possiamo cioè essere stupiti, sorpresi, ammirati di fronte a un oggetto o un paesaggio che ci si offre improvvisamente alla vista e che infatti qualificiamo come meraviglioso. L'abbazia di Senanques in Provenza, ad esempio, che si presenta al fondo di una piccola strada che porta a un avvallamento naturale al cui centro si scopre, d'improvviso, un'abbazia cistercense, pressoché integra, circondata di campi di grano e lavanda: ecco, a quell'effetto non hanno certo pensato i suoi costruttori, che puntavano piuttosto alla ricerca di un luogo appartato e adatto alla meditazione, al lavoro e all'isolamento dal mondo circostante.

Lo stupore può essere al contrario un effetto ricercato, il mezzo scelto dal museologo o dal museografo per colpire l'attenzione, per far fermare sui suoi passi il visitatore e costringerlo a riflettere. Non posso dimenticare, ad esempio, l'effetto subito visitando il Musée Dauphinois di Grenoble, dove dopo aver superato una lunga sala in cui erano esposti mobili e arredi del Queiras, una regione alpina celebre per il suo artigianato ligneo, superato un angolo si trovava esposta una piccola scatola porta oggetti, in tutto simile per decoro e disegni, il cui cartellino era posto dopo la scatola, in modo tale da non poter essere letto che dopo. E il cartellino spiegava che, contrariamente alle aspettative non si trattava di un oggetto alpino, ma nepalese, a dimostrazione della generalità di un certo tipo di intaglio del legno.

Non credo che lo stupore “del museo possa essere il fine”, perché questo farebbe del museo un altro tipo di istituzione, più simile a un baraccone di Luna park che altro, ma un mezzo certamente sì. Non necessariamente l'unico, ma uno dei tanti mezzi attraverso cui comunicare. Come prodotto di uno scarto e di una differenza, presente nelle cose o prodotto dall'allestimento, ma sempre a condizione che l'occhio e la testa del visitatore siano in grado di percepirle.

Peter Greenblatt in un suo noto saggio intitolato *Risonanza e meraviglia* (Greenblatt 1995) individua quelli che definisce “due distinti modelli per l'esposizione di opere d'arte” che chiama risonanza e meraviglia, intendendo per risonanza “il potere di cui è dotato l'oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo” e considerando la meraviglia “il potere che ha l'oggetto esposto di arrestare l'osservatore sui propri passi, comunicandogli un senso di unicità che lo afferra suscitando in lui un'attenzione intensa”.

Si tratta di due definizioni che mi paiono perfette nella loro chiarezza e perspicuità, e che tuttavia, alla luce delle considerazioni che le precedono, non mi pare si possano riferire, come fa Greenblatt, esclusivamente o prioritariamente né alle cose in sé, né ai dispositivi messi in atto per comunicarle: lo stesso oggetto può suscitare meraviglia o risonanza a seconda del soggetto che l'osserva e vale anche la considerazione che i due effetti possono coesistere nella stessa persona, dipendendo en-

trambi non tanto dall'oggetto osservato, ma dalla relazione che si stabilisce con esso a partire dal bagaglio di cultura, dalle idee e dai valori del visitatore, tanto quanto dai mezzi messi in atto per comunicarlo.

Se è vero che il museo è il suo pubblico, molto dipende da esso e dalla relazione che il museo riesce a stabilire, in termini di meraviglia e risonanza tra le cose e i visitatori, attraverso strategie di comunicazione che riescano, nella misura maggiore possibile, a farli transitare dalla meraviglia alla risonanza.

E viceversa, anche se un grande psicoanalista, Bruno Bettelheim, ci ammonisce, citando Francis Bacon che "La meraviglia è il seme da cui nasce la conoscenza" ammannendoci sul fatto che "questa affermazione non è reversibile: la conoscenza razionale non genera la meraviglia, che è un'emozione" (Bettelheim 1997). Se ne può discutere, perché si potrebbe argomentare che esistono anche casi che contraddicono questa affermazione.

Resta comunque vera, e non solo per i bambini di cui il saggio di Bettelheim si occupa (e il cui titolo originale è infatti *I bambini e i musei*), la conclusione a cui egli giunge affermando che "il più grande valore che il museo può avere... indipendentemente dal suo contenuto, è quello di stimolare e, ciò che più conta, affascinare l'immaginazione; risvegliare la curiosità in modo tale da spinger(e) a penetrare sempre più a fondo il senso degli oggetti esposti; fornire l'occasione di ammirare, ciascuno secondo i suoi tempi e ritmi, cose che vanno oltre la loro portata; e, soprattutto, comunicare un senso di venerazione per le meraviglie del mondo. Perché in un mondo che non fosse pieno di meraviglia, non varrebbe la pena di crescere e abitare".

Questa mi sembra un'indicazione valida non solo per i musei in sé, ma per il nostro agire in essi e nei confronti del patrimonio culturale tutto. Un compito tanto più importante oggi facendo sì che il museo, come suggerisce lo stesso Bettelheim, abitui la gente a meravigliarsi, nella prospettiva che in seguito questa stessa capacità "possa estendersi anche ad altri oggetti, anche ad altre occasioni".

Intervento del pubblico:

Lavoro al Museo delle Ceramiche di Faenza. Al prof. Jalla vorrei chiedere, e la mia domanda è sia una riflessione sia una provocazione, chi dovrebbe essere preposto alla preparazione e alla predisposizione del pubblico, come minimo nelle due fasce standard scuola e non-scuola.

Il testo di Bruno Bettelheim *I bambini e i musei* risale al 1979, anche se in Italia è stato tradotto e pubblicato per la prima volta nel 1990. In esso egli affronta la questione del posto della curiosità nel museo ricorrendo tanto alle sue competenze di psicoanalista specializzato in psicologia infantile quanto alla sua esperienza personale. Ricorda di quando, in una Vienna di inizio secolo, egli veniva portato dalla madre nei musei, e della sua passione crescente per queste visite, determinata dal fatto che, egli dice: "nessuno mai mi diceva come o che cosa dovevo guardare, né pretendeva di spiegarmi il significato intrinseco degli oggetti in mostra. Erano cose che dovevo scoprire da solo". E che sicuramente scopriva anche grazie all'educazione familiare ricevuta, all'ambiente in cui viveva e alle persone che frequentava.

Lo stesso Bettelheim, citando una ricerca statunitense del 1977, ricorda che "solo il tre per cento dei frequentatori abituali di musei d'arte attribuisce il merito di aver stimolato questo interesse alla scuola o a gite di istruzione, contro il sessanta per cento che lo ascrive all'influenza esercitata durante l'infanzia da qualche familiare, di solito i genitori".

Mi sembrano dati su cui meditare e che portano a individuare negli adulti il soggetto responsabile dell'educazione al museo, ma sottolineando anche il fatto che quel

che conta è il modo con cui si coinvolgono i ragazzi nell'esperienza museale.

L'educazione al museo passa non tanto attraverso la visita in sé, ma grazie al contemporaneo impegno a renderla soddisfacente per i giovani visitatori, cogliendo l'occasione per far apprezzare insieme ai contenuti, anche i modi attraverso cui essi sono comunicati, nella prospettiva di far sì che la visita sia occasione per capire il linguaggio e il codice utilizzati.

Intervento del pubblico:

Un museo è comunque chiamato a rappresentare un territorio, promuovendosi attraverso diversi tipi di mezzi e materiali, offrendo di sé un'immagine di importanza che porta ad esempio a citare solo le opere più famose. Allora chi va al museo può sentirsi in soggezione rispetto al comitato scientifico che gli propone la collezione ed è in qualche modo già influenzato prima ancora di vedere il museo. Il museo deve scegliere di promuoversi con qualcosa che abbia un impatto forte o cercare di condizionare il visitatore il meno possibile?

C'è un testo di Victor Middleton del 1985, *Visitor Expectations of Museums* (pubblicato in *Museums are for people* dallo Scottish Museums Council), che individua, a partire dall'esperienza di marketing turistico dell'autore, un certo numero di aspettative dei visitatori dei musei.

Tra queste egli individua, al quarto posto, la presenza di code, purché l'attesa non sia troppo lunga. Perché? Perché l'esistenza di una coda significa che la mostra o il museo meritano di essere visitati. Al tempo stesso una coda troppo lunga rischia di scoraggiare l'entrata, anche per il timore della calca al suo interno. Per quanto riguarda il rapporto tra libertà e costrizione in un museo, Middleton valuta che il visitatore desideri essere guidato, ma senza esagerare, avendo la possibilità di trovare da solo la strada, di capirne il senso, senza per questo essere costretto a un percorso eccessivamente obbligato. Credo cioè in sostanza che la cosa più importante sia la ricerca di un equilibrio fra l'attenzione a far sì che il pubblico si senta, se vuole, condotto per mano, ma anche libero di muoversi autonomamente all'interno di un museo, di esplorarne a modo suo le collezioni, di cercare di capirne da solo il senso, senza che sia sempre qualcun altro a dirigerne i passi e scegliere troppo per lui cosa guardare, cosa leggere, come scandire il ritmo della visita.

E questo, dal punto di vista di chi i musei li fa e li gestisce, vuol dire non imporre il proprio pensiero e modello interpretativo, ma offrirlo alla libera scoperta da parte del visitatore, con l'aiuto di tutti i mezzi messi a sua disposizione, il senso e l'interesse delle opere quanto del museo nel suo complesso

Riferimenti bibliografici:

Agamben 2006: Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.

Bataille 1930: Georges Bataille, *Musée*, in "Documents", n. 5, Paris 1930 e ora, in versione italiana, in: Roland Schaer, *Il Museo, tempio della memoria*, Electa 1996.

Baxandall 1995: Michael Baxandall, *Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali*, in Ivan Karp e Steven D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento*, Clueb, Bologna.

Bettelheim 1997: Bruno Bettelheim, *La curiosità: il suo posto in un museo*, in Luca Basso Peresut (a cura di), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progresso*, Clueb, Bologna. Lo stesso saggio, con il titolo: *I bambini e i musei* è stato pubblicato in Bruno Bettelheim, *La Vienna di Freud*, Feltrinelli, Milano 1990.

Clemente 1982: Pietro Clemente, *I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze*

sugli studi demologici, in AA.VV., *La storia: fonti orali nella scuola*, Marsilio, Venezia 1982. Ora anche in Pietro Clemente, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Protagon, Siena.

Emiliani 1974: Andrea Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino.

Foucault 1994: Michel Foucault, *Dits et écrits*, Vol III, Gallimard, Paris.

Greenblatt 1995: Stephen Greenblatt, *Risonanza e meraviglia*, in Ivan Karp e Steven D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento*, Clueb, Bologna.

Haskell 1983: Francis Haskell, *Il dibattito sul museo nel XVIII secolo*, in Paola Barocchi e Giovanni Ragionieri, *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Olschki, Firenze.

Pomian 1978: Krzysztow Pomian, *Collezione* in Enciclopedia Einaudi, Tomo III, Einaudi, Torino.

Silverstone 1998: Roger Silverstone, *Il medium è il museo*, in John Durant (a cura di), *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, Clueb, Bologna.

Vialatte 1952: Alexandre Vialatte, *Vers un musée sans objet. Une métamuseologie*, in "Croniques", riportato in François Dagognet, *Le musée sans fin*, Champ Vallon, Seyssel 1993.

Il museo che sorprende è... “invisibile agli occhi” di Aurora Di Mauro

Attraverserò, sulla base delle suggestioni e delle emozioni che vengo cogliendo in questa mattinata, i temi di riflessione che chi ha organizzato questa bella giornata di studio ci, e vi, ha proposto e che leggiamo nel dépliant. E, quindi, io parto dalla introduzione di chi mi ha preceduta e riprendo le parole di Daniele Jalla, che sono, come sempre, taumaturgiche: abbiamo sentito subito parlare di “felicità”, di “piacere” e non di modelli e obiettivi organizzativi o di gestione, come spesso ci capita di fare nei convegni museologici.

A me piace davvero – è un sentimento che provo moltissimo negli ultimi mesi – pensare al museo come ad un luogo che, prima di tutto e alla fine di tutto, può e deve dare felicità, che può e deve dare benessere poiché è un luogo dove si può star bene e dove bisogna far star bene. Tenendo nella mente e nel cuore le frasi appena sentite dai primi relatori, mi viene alla memoria un libretto per bambini che si intitola *Fuga al museo* di E. L. Konisburg (scritto nel 1967, edito nel 1989 da Salani di Firenze nella nota collana Gl'Istrici). In genere c'è la fuga *dal* museo, soprattutto da parte di quei visitatori potenziali che nessuno ha mai saputo attirare e sorprendere; ma aggiungerei anche un'amara constatazione trasversale ovvero la fuga (spesso anche solo mentale, emotiva) che si registra negli ultimi anni – vista la diffusa demotivazione professionale – da parte di chi vi lavora dentro... Anche questo è un aspetto che, a mio parere, ha a che fare con un museo che non sa più sorprendere dal punto di vista dell'approccio a questo tipo così complesso di lavoro, ma lasciamo per il momento sospesa questa riflessione e torniamo al nostro libretto. Innanzitutto una premessa: quando sono stata invitata a parlare a questo incontro (e ringrazio del pensiero l'amica Alba Trombini e la Provincia di Ravenna) ho pensato che nel mio viaggio sin qui non mi sarei zavorrata con 'sacri' testi di museologia e di didattica museale ma avrei piuttosto scelto di farmi accompagnare – per sentirmi più coccolata – da piccoli volumi di racconti per bambini. Capirete perché.

Mi piace presentarvi questa storia; ed è la storia di una bambina di dodici anni, Claudia, che decide di scappare di casa e di vivere la più grande avventura della sua vita (rappresentata dalla fuga, come ogni buon topos letterario prevede per l'iniziazione al mondo degli adulti), nella quale coinvolgerà anche il fratellino Jemi di sette anni (lo coinvolge perché è uno che mette via i soldi delle paghettoni e quindi può servire alla bisogna, anche se non si capisce a cosa debba essere utile il denaro all'interno del museo). E siccome voleva vivere quest'avventura con grande comodità (“La scomodità non le piaceva”) e con grande piacere, “aveva deciso che se fosse scappata di casa, non l'avrebbe fatto per fuggire da un luogo, ma per raggiungerne un altro”: già questa, mi sembra, è una posizione precisa di esplorazione, di desiderio della scoperta che è fortemente legato al tema della sorpresa, dello stupore, dello sguardo che va oltre la superficie. “Un posto ampio, comodo, coperto, e preferibilmente un bel posto. Per questo la sua scelta era caduta sul Metropolitan Museum di New York”. Da questa decisione inizia tutta una storia bellissima e commovente che vi invito a leggere con soavità intellettuale perché fa bene al cuore, rende felici, almeno di

quella breve felicità che ci aiuta a vivere tutti i giorni. È questa una di quelle storie – come molte altre ci saranno e che voi conoscerete più di me – che aiutano a vedere l’oggetto del nostro lavoro (e anche della nostra passione), ovvero i musei, con occhi diversi e divertiti.

C’è un altro concetto che ho sentito prima e che mi interessava riprendere: la divisione tra l’avere e l’essere, come ben diceva ad introduzione della giornata il dirigente della Provincia di Ravenna; tendiamo più a dire “abbiamo” e non “siamo”. È importante come dato sociale, vista anche la nostra attuale (in)civiltà dell’immagine, ma questo è vero, ed è stato vero per lungo tempo, anche per i musei, che presentavano più l’avere, il patrimonio, le collezioni, e non che cosa fossero effettivamente. Addirittura l’unica loro ragion d’essere era l’avere, ovvero essere la collezione. L’evocazione che è stata fatta tra questa dicotomia tra avere ed essere mi ha colpita perché da alcuni mesi ci sto riflettendo, in relazione alla ragione dell’esistenza di un museo oggi.

Non a caso il 30 novembre – data in cui si terrà la nostra consueta Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, quest’anno giunta al decimo anno – una sessione del convegno (dal titolo “Musei tra due millenni. Per i dieci anni della Conferenza Regionale dei Musei del Veneto”) è stata riservata al tema “Avere o Essere? La funzione sociale del museo tra i due millenni”. Come responsabile scientifico dell’iniziativa, ma anche, in generale, come studiosa della fenomenologia museale mi interesserà allargare una riflessione sul cambiamento che ha coinvolto l’istituto-museo in questo scavalcar di secoli che lo ha visto assestarsi ed evolversi rielaborando il proprio contesto fortemente legato alla conservazione per aprirsi al dialogo con la società ed essere, di volta in volta, qualcosa di diverso a seconda dell’idea e dei sentimenti che sono alla base della sua costituzione e dell’incontro con i diversi pubblici ai quali esso è destinato. Molto è cambiato per i musei all’interno del Novecento e di questo Duemila già avviato verso la conclusione del suo primo decennio, e molto ancora cambierà tra... due millenni. Noi non lo vedremo ma siamo comunque coinvolti nei processi di cambiamento, qualunque essi siano.

Per tornare all’argomento di oggi, mi sono chiesta venendo qui: perché c’è questo bisogno? Perché un convegno su “Il museo che sorprende”? Credo che nessuno di noi qui dentro abbia in testa le spettacolarizzazioni, i divertimentifici e cose di questo genere. C’è, piuttosto, un evidente bisogno, che tutti ci sta attraversando in questo momento, di guardare al museo oltre la sua fisionomia, vera o virtuale che sia.

Siccome sapevo di essere circondata oggi da bravissimi – e veri – museologi, non mi sono portata dietro libri importanti perché sono già presenti comunque dei “monumenti viventi” di riflessioni e belle idee da questo punto di vista. Come ho detto prima, mi sono invece fatta accompagnare nel mio viaggio da *Il piccolo principe*. Perché questo? È un libro straordinario, ricco di conoscenza ed emozione (come dovrebbe essere anche un museo) e spesso mi è capitato di pensare che, se all’improvviso dovesse sparire tutta la bibliografia sul tema dei musei e dell’educazione, credo che un testo come questo mi aiuterebbe molto a individuare nel mio cuore la stella polare per ritrovare, appunto, il sentire più emotivo nei confronti del museo.

Mi ha sempre molto colpita, per i diversi significati e le diverse chiavi di lettura insiti, il racconto della difficoltà di comunicazione con gli adulti incontrate dal piccolo Antoine de Saint-Exupéry che disegna il famoso elefante all’interno dell’altrettanto famoso serpente. So di non dire nulla di nuovo. Personalmente devo all’amico Mario Turci (il noto antropologo direttore del MET di Santarcangelo di Romagna e del Museo Guatelli) l’incontro tra il piccolo principe e la dimensione del museo e della sua comunicazione didattica: sulla confusione tra boa e cappello nel 2000 aprì, infatti, il suo intervento alla nostra quarta Giornata Regionale di Studio sulla Didattica Mu-

seale dedicata alla didattica dei musei etnografici (ma già nel 1995 aveva esplorato il celebre testo di de Saint-Exupéry pubblicando un piccolo, fisicamente parlando, volume intitolato *Della rosa e del serpente. Una chiave inedita di lettura del Piccolo Principe*, Fara Editore).

La sorpresa, ci ha insegnato de Saint-Exupéry, è proprio questo: tutto ciò che abbiamo sotto gli occhi quotidianamente e che non riusciamo a vedere. È il tema forte di questo libro, che viene stigmatizzato nel conosciutissimo segreto svelato dalla volpe nel XXI capitolo: "Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che con il cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi". Certo, è un libro malinconico ma è un libro di insegnamento sulla vita, per adulti più che per bambini. O, meglio, per quegli adulti che si ricordano di essere stati bambini. Provate a rileggerlo, o a leggerlo per la prima volta: troverete pensieri che oggi chiameremmo "new age" e che sono saccheggianti nelle riviste di psicologia spicciola...

Ma questo punto di vista – che è un invito a guardare oltre – parte proprio dall'episodio del disegno con il serpente che ha mangiato l'elefante e che viene sempre scambiato per un cappello. Era il dramma del giovane Antoine, che racconta come non viene capito dagli adulti quando fa loro vedere il disegno: pensano tutti ad un cappello, in realtà è il serpente boa che ha ingoiato per intero l'elefante. Il profilo del rettile al cui interno sta in piedi l'elefante restituisce l'immagine di un cappello per coloro che si fermano alla superficie del disegno ("Bisogna sempre spiegarle le cose, ai grandi").

Saper guardare oltre la soglia: ritroviamo i concetti che hanno aperto questa giornata, sono le cose che abbiamo sentito anche prima cioè l'idea di un museo che sorprende coloro che hanno voglia di essere sorpresi. Il museo che sorprende è prima di tutto un'esigenza nostra, è già in noi. Ci riconosciamo tra noi, fatti così. Infatti la bellissima amicizia che nasce tra il pilota sperduto nel deserto e il biondo principino è anche questa una metafora (anche se legata chiaramente a una vicenda realmente vissuta da Saint-Exupéry). Il pilota perso nel deserto trova questo meccanismo di colloquio con il piccolo principe: al momento del loro incontro questi vuole che gli disegni una pecora e questa è una cosa che angoschia il pilota per quel suo "scoraggiamento" dato dai grandi alla sua carriera di pittore all'età di sei anni; grandi che vedevano un cappello e non un serpente boa che aveva mangiato un elefante. Ma dopo aver provato a disegnare pecore malaticce, che sembravano arieti o vecchie, finalmente il pilota disegna una cassetta con i buchetti: "La pecora che volevi – dice – sta dentro", e il piccolo amico risponde: "Questo è proprio quello che volevo". In questo saper vedere oltre nasce immediatamente il legame. E quando non si sa "vedere le pecore attraverso le casse" è perché si è diventati come i grandi. O si è invecchiati.

Vi ho già citato il capitolo XXI, con il celebre episodio della volpe. Nel leggerlo interamente troverete il significato dell'idea di legame. Il piccolo principe invita l'elegante animaletto a giocare ma questo risponde "Non posso giocare con te. Non sono addomesticata". Il bambino non conosce il significato di questa espressione e chiede spiegazioni: "È una cosa molto dimenticata. Vuol dire 'creare dei legami'...", e continua: "Tu, fino ad ora, per me, non sei che un ragazzino uguale a centomila ragazzini. E non ho bisogno di te. E neppure tu hai bisogno di me. Io non sono per te che una volpe uguale a centomila volpi. Ma se tu mi addomestichi, noi avremo bisogno l'uno dell'altro. Tu sarai per me unico al mondo, e io sarò per te unica al mondo". Ecco: questo è l'altro messaggio, che sento molto suggestivo e che riesco a recuperare nel momento in cui mi pongo davanti ad un museo con il bisogno di conoscerlo ovvero di creare un legame con esso. Ma per regalarsi questo piacere bisogna trovare il tempo perché... ricorda la volpe: "Non si conoscono che le cose che si addomesticano. Gli uomini non hanno più tempo per conoscere nulla. Comprano dai mercanti le cose già

fatte. Ma siccome non esistono mercanti di amici, gli uomini non hanno più amici. Se tu vuoi un amico addomesticami!”. E così via, fino al celebre aforisma: “Non si vede bene che col cuore. L’essenziale è invisibile agli occhi”.

Ecco, se dovessi avere soltanto quest’unico testo come guida della mia vita, mi sentirei soddisfatta; e mi sentirei soddisfatta anche per il mio lavoro perché questo piccolo grande libro mi consente di fare uno sforzo ulteriore, che è quello proprio di seguire la via del cuore e, quindi, dell’emozione. Certamente gli psicologi possono benissimo dare maggiori aiuti del semplice suggerimento che mi viene da dare in questo momento; ma questi sono adesso i miei sentimenti e li ho voluti raccontare prendendo pezzi così a caso da *Il Piccolo Principe*.

Credo sia un manifesto della new age o dell’elogio, oggi sempre più diffuso, della lentezza l’episodio legato all’incontro con il mercante di pillole che calmano la sete, nel capitolo XXIII. Il piccolo principe chiede perché vendesse quella roba e il mercante risponde esaltando l’economia di tempo che ne deriverebbe dal non avere più lo stimolo del bere: si guadagnerebbero ben 53 minuti! Ma per farne che, chiede il bambino. “Se ne fa quello che si vuole”. E il pensiero del piccolo principe è spiazzante nella sua lucidità: “Io, se avessi cinquantatré minuti da spendere, camminerei adagio adagio verso una fontana...”.

L’importanza del valore del tempo assegnata in più parti del libro da de Saint-Exupéry (“È il tempo che tu hai perduto per la tua rosa che ha fatto la tua rosa così importante” dice saggiamente la volpe) è un altro tema sul quale sto ultimamente ritornando a riflettere. Ecco quindi un senso anche nel recupero del tempo: pure questo è un argomento sul quale da molto tempo vorrei riflettere. Il museo è, o almeno dovrebbe essere, uno spazio senza tempo dove poter entrare e stare quanto voglio, dove “addomesticarmi” e sentirmi unica per lui e lui unico per me. Voglio sentirmi a mio agio in uno spazio che mi fa stare bene, senza dover per forza essere sottomessa a tempi che molto spesso sono legati a necessità anche gestionali oppure ad eventi espositivi speciali.

Cito spesso questa mia personalissima difficoltà ad andare a vedere la Cappella degli Scrovegni: per ovvi e giusti motivi di tutela, ora l’accesso è consentito a piccoli gruppi di visitatori (previa sosta in un corpo tecnico che ospita una postazione multimediale di presentazione del monumento consentendo, contestualmente, di regolare i flussi) e per un tempo non superiore ai venticinque minuti. Ma a me venticinque minuti di tempo per vederla non mi bastano, e non desidero che qualcuno decida il mio tempo. È grazie a Salvatore Settis che ho imparato ad amare il Giotto della Cappella degli Scrovegni quando Padova non era ancora nel mio destino: il suo saggio nel terzo volume della *Storia dell’Arte Italiana* di Einaudi (1979) è stato una stella polare proprio come *Il Piccolo Principe*, insegnandomi a guardare oltre la superficie e a rispettare il valore del tempo e della memoria e, quindi, la complessità tecnica dell’artista sostenuta dalla complessità intellettuale (“e il pittore che costruisce le sue *historiae* con tanta sapienza lo fa dunque davvero, secondo le parole dell’Alberti, ‘ut oculos docti atque indocti spectatoris diutius quodam cum *voluptate* et animi *motu* detineat’). Per il dotto e per l’indotto – che l’impatto emozionale suscitato dalle immagini ormai può accomunare – deve crescere il tempo della osservazione; perché le immagini, con la loro ricchezza e varietà e rilievo, regalano verità, e dunque regalano piacere, regalano emozioni”. Con questi pensieri, come avrei potuto sopportare il minuto concesso per sostare davanti alla “Dama con l’ermellino” di Leonardo quando, qualche anno fa, fu portata, come una diva, in tour in Italia? Sarebbe stato come ingoiare una pillola del mercante del piccolo principe, ed invece, se avessi avuto a disposizione cinquantatré minuti, mi sarei avvicinata pian piano alla bella Dama...

Grazie ad una serie di progetti che, come Regione del Veneto, abbiamo realizzato,

ultimamente sono riuscite a farmi sorprendere (non è una sensazione così consueta, specialmente quando si comincia a diventar stanchi di lavorare, quando ci sono tante cose da fare, quando la burocrazia prevale rispetto al piacere del fare perché, appunto, chi lavora nel settore dei musei ha anche a che fare con carte).

Ancora suggestioni. "Curiosità" e "meraviglia": ho sentito queste parole prima da Daniele Jalla e mi ha fatto piacere perché mi hanno riportato al mio passato, ad un filo rosso che ha legato alcuni momenti del mio passato. La stanza delle meraviglie ora evocata è, per chiunque si occupi di museologia, un punto di riferimento. E per una medievista come me ricordare la stanza delle meraviglie significa pensare ad un luogo di grande attrattiva, che suscita curiosità e che è pieno di oggetti curiosi: corna di unicorno, cocodrilli impagliati, uova di struzzo... Era così un tempo anche la chiesa stessa, "intesa come luogo di raccolta dello scibile umano, che riproduce nel suo spazio ridotto la varietà e la ricchezza del mondo 'di fuori'; la storia naturale e la storia profana sono assunte nel quadro della storia sacra" (ancora da Settis).

Come *wunderkammer*, le chiese nel medioevo esibivano gli animali più strani, gli elementi provenienti da altri mondi, da altri luoghi perché diventavano lo spazio dove si accoglieva la gente, che veniva sopraffatta dalla sorpresa. E dalla curiosità. Con gran disprezzo del sobrio san Bernardo da Chiaravalle ("Gli amatori trovano in chiesa di che soddisfare la propria curiosità, ma i poveri invano vi cercherebbero di che sostenere la propria miseria") e di sant'Agostino che la considerava "vana". Eppure la duplicità della curiosità (l'oggetto è curioso, noi siamo curiosi), la sua affascinante ambiguità, mi ha accompagnata per lungo tempo, restando come un tarlo nel mio cuore e nel mio cervello di storica dell'arte affascinata dalla indipendenza emotiva del bene da osservare; anzi, che si fa osservare. E poiché "La natura ci ha dato un'indole disposta alla *curiositas* e, consapevole come è delle sue *artes* e della sua bellezza, ci ha generato come spettatori di sì grandi spettacoli quali le cose si offrono..." (Seneca, *De otio*, 5), nel 1994, insieme ad alcuni amici storici dell'arte, ebbi l'idea di far nascere una associazione culturale chiamata, giustappunto, "Accademia dei Curiosi".

È una mia creatura di cui sono ancora oggi molto orgogliosa perché l'idea era proprio quella di mettere insieme storici dell'arte, archeologi, storici dell'architettura e di andare a scoprire la città dove vivevamo, Padova, e il suo territorio ponendoci proprio da questo punto di vista: esercitare ed esplorare la *curiositas* nel mondo dell'arte, riscoprendo la città attraverso chiavi di lettura inconsuete. Le visite guidate (che noi chiamavamo "visite-conferenze" non solo per non 'confonderci' con le guide turistiche ma anche per motivi di impostazione metodologica) erano preparate dettagliatamente: attenzione ai diversi pubblici, analisi pre e post visita dei modi di comunicazione, redazione di schede di presentazione dell'itinerario con bibliografia da offrire ai partecipanti. Grazie all'aiuto di un sindacato di bancari e dell'associazione a cui eravamo confederati (l'Arci), riuscivamo ogni anno a raccogliere queste schede in una spartana, ma elegante, brochure che distribuivamo gratuitamente al momento dell'iscrizione all'associazione.

Prima Jalla diceva di sentire molto la difficoltà, in questo momento, di recuperare il rapporto con il patrimonio, con il territorio: è un fatto vero perché, appunto, negli ultimi anni si è enfatizzata moltissimo la scatola museale in sé. Ma è altrettanto vero che, grazie proprio a molti operatori didattici e molti insegnanti, è possibile aprire le porte del museo e recuperare un legame con il territorio. All'epoca, tra il 1994 e il 1997, con l'Accademia dei Curiosi cercavamo di fare proprio questo: di mettere in relazione il museo con il territorio. E con un territorio fatto di castelli e di ville, patrimonio allora ancora poco valorizzato.

Per ritornare a questo tema della sorpresa, del vedere con occhi diversi, vi volevo raccontare di due iniziative che abbiamo fatto come settore musei della Regione del

Veneto.

Dal 2004, a seguito del “Patto per l’Arte Contemporanea” siglato nel 2003 tra tutte le Regioni e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il mio ufficio si occupa anche di arte contemporanea in relazione all’istituzione museale. Con i miei dirigenti ci siamo subito posti il problema del pubblico che va, appunto, nei musei e non conosce o non capisce l’arte contemporanea. Va chiarito come premessa che il Veneto non ha musei specificatamente di arte contemporanea. Lo sappiamo perché abbiamo fatto, proprio nel 2004, un censimento delle opere del ’900 fino ai giorni nostri presenti nei 340 musei, i cui risultati sono stati raccolti in un volume intitolato *Una possibile vocazione: il contemporaneo nei musei del Veneto*, curato da Chiara Bertola e Marca Savaris della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, che ha collaborato alla ricerca. Sulla base di questo volume, diventato per noi una sorta di bussola, abbiamo pianificato una serie di iniziative ponendoci il problema di come poter avvicinare quel pubblico che in genere è elitario nei confronti dell’arte contemporanea e che sceglie altri luoghi di visita e di aggregazione culturali, e come far entrare nei nostri musei e avvicinare persone che invece si muovono su altri percorsi di lettura.

Ma prima di dirvi che cosa abbiamo fatto, vi leggo il titolo del saggio di Chiara Bertola, *Il museo contemporaneo ovvero il museo dell’inaspettato*, che inizia così: “Siamo pressoché tutti convinti che il museo deve essere un luogo dinamico, in grado di produrre un lavoro che risponda alle indicazioni e esigenze del presente. Il museo dovrebbe avere non solo una funzione didattica ma anche suggerire nuove vie da opporre alla monotonia di un pensiero a-critico che ci circonda, proponendo nuove e diverse prospettive visuali e mettendo tutto un po’ sottosopra...”; un altro passo, che cita Federico Ferrari (*Lo spazio critico*, Roma 2004): “Diverso a questo punto è anche il compito del curatore: il suo ruolo non è di sottolineare ciò che già c’è ed è visibile ma è piuttosto quello dell’interrompere il *continuum* della storia dell’arte, lasciando che qualcosa di invisibile appaia... Il critico (e il curatore) non è un mediatore culturale ma un sovversivo.” [corsivi della Bertola].

E, nell’ambito delle iniziative pensate per l’arte contemporanea, noi abbiamo chiesto ad alcuni direttori di museo di essere “sovversivi” aprendo i loro spazi ad artisti del teatro e della danza per avvicinare altri pubblici ai nostri musei che nascondono un patrimonio sommerso di arte del Novecento. Con la compagnia teatrale padovana Teatro Continuo, diretta da Nin Scolari, abbiamo realizzato quattro spettacoli dedicati al rapporto tra architetto, committente ed artista in quattro sedi già coinvolte in altre attività legate al contemporaneo: il museo di Castelvecchio a Verona, la villa di Caldogno nel vicentino, sede del centro culturale contemporaneo C4, la Fondazione Querini Stampalia e il cortile del Bo ovvero la sede universitaria di Padova che fu oggetto negli anni Trenta di un ampio rinnovo decorativo. Questi spettacoli mi hanno sorpresa. Vi assicuro che per me è stata un’emozione stupenda vedere come lo stesso spettacolo in quattro luoghi differenti sembrasse ogni volta diverso e mi facesse scoprire quei luoghi da punti di vista diversi.

Cito ad esempio la performance a Castelvecchio: vedere gli artisti che si muovevano, quasi si catapultavano, con grande energia nel contesto all’interno dell’allestimento di Carlo Scarpa, tra le opere trecentesche e tutto l’apparato scultoreo che li, stupendo, si offriva quella sera con le luci che venivano dall’Adige, a creare ancora più atmosfera... Gli attori erano riusciti a superare quel diaframma di sacralità nei confronti dell’opera d’arte: si muovevano tra le sculture come se queste fossero parte della loro compagnia, le coinvolgevano ma sempre con grande rispetto perché questi sono artisti abituati a lavorare anche con le Soprintendenze, quindi con grande attenzione alla tutela del bene culturale. Ecco, praticamente l’unico elemento irrigidito, che non si era lasciato sovvertire, è stato il pubblico, il quale non si era ancora

liberato dalla possibilità di rinunciare al proprio ruolo statico di astante e, quindi, nel peregrinare affascinante ed emotivamente convulso che lo spettacolo chiedeva di fare tra una sala e l'altra i visitatori si portavano dietro le loro seggioline continuando, così, a vedere (seduti) lo spettacolo ma non a viverlo, incapaci di interagire.

Con un'altra iniziativa, "Incorpor@arti. Danza al museo", abbiamo coinvolto un'associazione culturale di Venezia, Il Posto, specializzata in danza verticale. Si tratta di artisti straordinari che danzano sui piani verticali degli edifici. Con la direttrice artistica Wanda Moretti abbiamo scelto dei luoghi sempre tratti dal volume prima citato, ma come introduzione, per incominciare a sorprendere il nostro pubblico, lei ha voluto proporci un luogo storico per Venezia: non museale, non contemporaneo ovvero il Fondaco dei Tedeschi attualmente sede in dismissione delle Poste Italiane. Anche qui quanta emozione! Vi posso assicurare che il vedere queste danzatrici, con il pubblico tutto col naso all'insù, muoversi a metri e metri d'altezza è stata un'ulteriore occasione per sorprenderci a guardare, come nel caso degli artisti del teatro, con occhi nuovi architetture che ci sembravano note.

L'aggiunta scarpiana a Castelvechio e alla Querini Stampalia, il cortile di rigore fascista al Palazzo del Bo: questa architettura, questi spazi ci sono apparsi, ai nostri occhi, secondo una prospettiva diversa, ci hanno sorpreso come se li vedessimo per la prima volta; allo stesso modo vedere le architetture quasi conventuali del Fondaco dei Tedeschi enfatizzate dal movimento delle persone che vi danzavano sopra secondo una prospettiva completamente diversa ci ha aperto veramente la mente, così come dice Giovanni Agosti nella quarta di copertina del suo primo volume su Andrea Mantegna edito da Feltrinelli (*La storia dell'arte apre la mente*). Ecco, anche la nuova prospettiva apre la mente. Io credo che la sorpresa sia proprio questo: aprire la propria mente alla sfida di nuove prospettive. Grazie

Intervento del pubblico:

Lavoro al Museo delle Ceramiche e credo anch'io nell'importanza di suscitare emozioni partendo dal cuore. Forse però la scuola ci aiuta poco da questo punto di vista. Per suscitare emozioni nel bambino, penso che dovremmo andare noi operatori museali a scuola, come ha fatto il prof. Jalla, per fare il museo nella scuola. È necessario riuscire a fare questo, per coinvolgere in maniera più concreta la scuola e le insegnanti e soprattutto i bambini.

Intanto non concentriamoci soltanto sui bambini; nel senso che capisco la necessità di completare il percorso educativo della scuola in modo informale. Tuttavia quando si parla di attività educativa – e l'ho imparato proprio grazie alle persone che oggi sono sedute a questo tavolo – dobbiamo pensare a un'attività che comprenda un ampio pubblico che va dai bambini agli adulti, perché anche gli adulti sono da coinvolgere, desiderano essere coinvolti. Non a caso la mia provocazione nel citare *Il Piccolo Principe* deriva dal fatto che è un libro per adulti; questa è la cosa fondamentale da tenere presente: adulti che poi devono portare con sé le emozioni su cui riflettevo prima.

Io non mi sento di accusare o di criticare il mondo della scuola, anche perché considero i docenti dei colleghi e non sono altro da me; li considero anche dei professionisti del mondo dei musei ed è su questo che come Regione Veneto – con la Giornata Regionale di Studio sulla Didattica Museale, con il concorso "Incontriamoci al Museo", con il progetto "Educard" – abbiamo lavorato creando proprio una comunità professionale dove tutti si sentano partecipi della stessa missione: che è poi quella di comunicare il museo, di aprire emotivamente il museo, di lavorare insieme per il museo. Con il Progetto "Educard" ad esempio abbiamo fatto in modo che insegnanti,

operatori didattici e direttori di museo s'incontrassero prima di fare la visita scolastica al museo. I direttori accoglievano in casa (nella casa delle Muse) gli insegnanti, ed erano accoglienze non soltanto formali o istituzionali. A volte ci facevano la sorpresa di organizzare momenti conviviali molto apprezzati, dove i direttori regalavano i cataloghi o altri materiali illustrativi. Non erano gruppi di dieci persone, sto parlando di 40, 50 insegnanti iscritti a questo progetto (il primo anno ne abbiamo avuti ben 140) che, divisi in due corsi, incontravano gli operatori didattici e si scambiavano opinioni, esigenze, necessità ma anche idee progettuali.

Alla fine di questo corso formativo (perché questo era il progetto, realizzato con l'IRRE Veneto) veniva data agli insegnanti una card per l'accesso gratuito al museo con lo scopo non di offrire un privilegio ma l'opportunità di preparare la lezione affinché sia consentito all'insegnante di entrare nel museo più e più volte: per incontrare ancora l'operatore educativo, per vedere il museo, studiarlo bene, prefigurare la visita con gli alunni nei minimi dettagli e in modo efficace. Questo ha portato a far sì che si sia realizzato un grande rapporto di collaborazione tra mondo dei musei e mondo delle scuole al punto tale che alcuni musei chiedono agli insegnanti di fornire i progetti didattici che hanno realizzato con il progetto "Educard" e li fanno propri; ecco: vede, quindi, che è soltanto necessario stimolare il dialogo e non soltanto limitarsi a stigmatizzare una situazione.

Effetti sorprendenti di Alba Trombini

Che cosa mi sorprende oggi in un museo?

Può farlo sicuramente un uso ben calibrato di effetti speciali, anche se di fondo non condivido la scelta di spettacolarizzare i musei all'unico scopo di aumentare l'*audience*. Pur adorando i parchi a tema, in particolare quelli Disney che visito con una frequenza e una gioia a dir poco imbarazzante – vista l'età – tuttavia non riesco a condividere nella museografia contemporanea quelle scelte espositive che si piegano pesantemente alle logiche dell'industria del divertimento, che mirano a trasformare i musei in luoghi per l'intrattenimento o che sfruttano la leva dell'emotività di superficie senza far ricorso allo spessore degli stati d'animo più complessi e delle emozioni più profonde, generatrici di pensiero, quindi di cultura e di crescita (certamente più consoni alla natura e alla vocazione dei musei).

Naturalmente credo moltissimo nel gioco come straordinario strumento per l'apprendimento; credo che il piacere e il divertimento siano ingredienti indispensabili per stimolare in modo sano la relazione pubblico/museo. Ma è il concetto di intrattenimento, anche nella sua declinazione più recente e raffinata di *eduteinment*, che ancora non mi convince del tutto. La parola stessa, etimologicamente parlando, mi rimanda ad un'idea di costrizione e alla sensazione di aver “bisogno di essere intrattenuta” da qualcuno nel mio tempo libero destinato alla cultura, come se non fossi in grado da sola di riempirlo di impegni, di stimoli più vicini alle mie necessità intellettuali, culturali.

Dunque preferisco non essere né trattenuta, né intrattenuta al museo, non voglio che qualcuno si ingegni soltanto per farmi passare il tempo; voglio invece essere sorpresa e stimolata nel pensiero, nel modo di vedere la realtà. Voglio che un quadro, una mostra, un allestimento – così come fanno un libro, un film o uno spettacolo – aggiunga qualcosa alla mia vita: non un'emozione superficiale ed effimera ma una nuova prospettiva, uno spunto per percepire e fare in modo diverso le stesse cose che facevo e vedevo prima.

Un museo mi sorprende, e perciò mi attrae moltissimo, nel momento in cui mi stimola una riflessione profonda che va oltre la conoscenza o l'acquisizione di dati sulle opere viste. Mi sorprende nel momento esatto in cui – grazie a lui, il museo, e proprio là dentro – il sapere si trasforma in volontà di azione, in un progetto, fosse anche solo il desiderio di esporre le mie foto di casa o i miei piccoli beni culturali domestici in un altro modo.

E perché questa alchimia dal sapere al fare si compia, servono tre cose:

- il tempo sufficiente
- la giusta compagnia

- una motivazione consapevole.

Kenneth Hudson alcuni anni fa, nella sua introduzione ad un forum europeo tenuto a Cortona sul tema dell'educazione museale, disse: "Ciò che una persona *porta fuori* da un museo dipende in larga misura da ciò che vi ha *portato dentro*". I tre ingredienti sopraelencati (tempo, compagnia e progetto/motivazione) sono una parte importantissima di ciò che io *porto dentro* e non solo sono strettamente correlati fra loro ma condizionano pesantemente, nel bene e nel male, l'uscita: ciò che *porto fuori*, l'esito dell'esperienza di visita.

Le motivazioni che mi spingono a entrare in un museo possono essere le più disparate: per accompagnare un amico in visita da fuori, per vedere qualcosa di unico e speciale, per crescere, perché ci vanno gli altri, perché c'è un'inaugurazione e voglio esserci, perché mi piace nutrire la mia mente con la bellezza, l'arte, la storia... Perché non si può andare a Parigi senza dare un'occhiata al Louvre... Credo che un museo, e chi si occupa di educazione, debba saper accogliere tutte queste motivazioni, ognuna a modo suo "legittima". Ma ciascuna di queste motivazioni, o progetti, ha un colore e uno spessore diverso e ha bisogno del giusto tempo e della giusta compagnia per esprimersi al meglio. Quindi dobbiamo educare i nostri pubblici a questa consapevolezza, a questo modo di ragionare nel preparare la visita al museo. Devo sapere perché ci vado e devo cercare di farlo nel migliore dei modi possibili.

Cosa succede quando non sono in sintonia fra loro i tre elementi (tempo, compagnia e progetto/motivazione)? L'alchimia non si manifesta e l'esperienza non lascia granché in termini di crescita; anzi, possono nascere problemi di noia, di affaticamento, di disagio dovuto a sovra-dosaggio di stimoli o all'influenza dei nostri compagni di visita.

Vorrei aprire a questo proposito una parentesi, a mio avviso importante, per capire il valore della giusta compagnia nelle esperienze di fruizione museale, e questo vale sia per l'interazione fra le persone che vengono in visita, sia per la relazione che si instaurerà con gli operatori culturali che condurranno le visite o i laboratori. Le neuroscienze, in particolare le neuroscienze sociali, hanno indagato a fondo negli ultimi anni l'influenza delle cellule cerebrali denominate neuroni specchio nelle relazioni fra gli esseri umani. Grazie all'uso di tecnologie sofisticate, come la risonanza magnetica funzionale, siamo oggi in grado di "vedere" come reagisce la mente dell'uomo nelle situazioni quotidiane di relazione con gli altri e si è scoperto che il nostro cervello, per natura, è strutturato in modo da creare connessione con i nostri simili. Siamo "programmati" perché si crei un legame fra cervello e cervello ogni volta che entriamo in contatto con un'altra persona. Siamo continuamente influenzati dagli altri e allo stesso tempo noi influenziamo loro grazie all'azione dei neuroni specchio. Per capire come funzionano questi collegamenti neurali basti pensare all'intensità delle nostre reazioni di fronte alla proiezione di un film, ai processi di immedesimazione che mettiamo in moto inconsapevolmente quando qualcuno (sullo schermo o nella realtà) soffre, piange o ride di gusto...

Per natura, quindi, siamo fatti per entrare in sintonia con lo stato d'animo delle persone insieme a cui ci troviamo. E anche se, per cultura, viviamo invece oggi il massimo momento di isolamento e autismo sociale, i neuroni specchio continuano imperterriti a svolgere la loro funzione.

Ma cosa c'entrano i neuroni specchio con i musei? Se vado a vedere un museo con una persona annoiata, che ha fame, freddo, sonno, caldo e non vede l'ora di uscire – o semplicemente non ha il mio stesso progetto/motivazione per stare là dentro – come sarà la mia esperienza di visita? Chi dei due influenzerà maggiormente l'altro? Solitamente chi ha meno "influenza" all'interno della relazione, emotivamente si muove di più verso l'altro per accontentarlo e cerca di adeguarsi alle sue necessità.

Se siamo assieme ad altre persone possiamo assistere a forme di contagio di gruppo con sincronia fisiologica ed emotiva: se una o più persone alquanto espressive cominciano a dare segnali fisici ed emotivi di stanchezza, distrazione o atteggiamento polemico, è facile che buona parte del gruppo si adegui al clima e si sincronizzi sulla stessa lunghezza d'onda sia fisica che emotiva.

Al contrario, possono esserci situazioni in cui una forte empatia e una forte comunione di interessi amplifichi l'atmosfera di attenzione, di concentrazione e piacere. In assenza di una gerarchia di potere, la persona con il volto emotivamente più espressivo, dicono gli esperti, darà la sua impronta a tutto il gruppo.

Perché vi dico tutto questo? Perché quando si mette in moto questa specie di danza biologica con i compagni di visita o con chi conduce la visita, possono nascere figure armoniche o disarmoniche. Credo sia molto importante per noi educatori comprendere anche questi aspetti fisici della fruizione e della relazione educativa. Se vediamo che il gruppo che stiamo conducendo sta andando in un'altra direzione rispetto al nostro progetto dobbiamo essere in grado di capire, dall'analisi della loro fisiologia, che cosa sta succedendo. Dove si è interrotta la comunicazione, l'intesa o l'empatia? Che segnali mi stanno inviando? Prima di farci tormentare da un dialogo interiore del tono: *non sai fare a tenere un gruppo, non sai parlare, non sai le cose, non sei simpatico e accattivante come il collega tal dei tali...* cerchiamo di riprendere il filo dal lato fisico e poi rinegoziamo il seguito dell'esperienza educativa con i nostri interlocutori. Già solo questo fermarsi ad ascoltare e a chiedere al gruppo come sta, cosa sta succedendo, crea quel tanto di attenzione partecipata che può far riprendere il cammino interrotto della comunicazione. L'intensità emotiva della nostra attenzione verso il pubblico ristabilisce velocemente la connessione.

Non è facile gestire sempre i gruppi in modo ottimale, lo so bene per esperienza personale, ma con una buona dose di ascolto, di attenzione vigile e umiltà nel prendere atto di eventuali errori di conduzione e valutazione, per non parlare di una buona dose di ironia, anche il contesto educativo più difficile può avere esiti positivi. Teniamo sempre presente che tutto il nostro entusiasmo, la nostra passione, così come la nostra paura del giudizio altrui, ma anche tutte le altre preoccupazioni che ci portiamo dietro dalla nostra vita quotidiana, tutto questo colorerà la nostra fisiologia, il nostro linguaggio, la comunicazione non verbale (postura, tono della voce) e, grazie ai neuroni specchio, tutto questo in qualche modo "passerà" negli altri. E tutto questo succede al di là della soglia di coscienza.

L'ansia, come la noia, determina precisi effetti biologici nell'organismo: innalza i livelli di cortisolo con notevoli conseguenze anche su memoria, apprendimento e creatività. L'agilità mentale e la presenza sono strettamente connesse a preoccupazioni, ansia, stress, fatica. La distrazione, la perdita di concentrazione (molto frequente al museo) attiva dei processi neurali che influenzano pesantemente la motivazione. Emozioni, aspetti fisici e cognitivi sono così intimamente connessi e ancora così poco indagati nella loro interazione al museo. Chiudo ora questa lunga parentesi, volutamente lunga, perché a mio parere ancora troppo poca attenzione dedichiamo alla dimensione fisica ed emotiva della fruizione museale e vorrei illustrare due esempi di artisti e musei "sorprendenti" secondo il senso che vi ho illustrato prima.

Yann Kersalè è un artista francese, un *light artist* che plasma la luce come fosse cera e con la luce "veste" musei, spazi pubblici, monumenti, parchi e ponti. Guardate con quale esito (fig. 1). Perché mi sorprende questo artista? Perché non rimane sulla superficie degli effetti speciali spettacolari, ma cerca di dar vita ad un rapporto profondo fra ambiente e luce. Quando i suoi committenti gli hanno chiesto di illuminare alcuni dei punti più importanti di Parigi (Le Champes Eliséé, La Defense, il nuovo Museo dell'Arte e delle Civiltà sul Quai Branly), lui si è sempre preoccupato più di

comprendere la relazione dei cittadini rispetto al loro spazio urbano che di soddisfare le esigenze emotive dei turisti di passaggio, si preoccupa più di far pulsare di vita gli edifici e di metterli in relazione con il variare delle stagioni e del clima che di fare colpo o stimolare l'emotività.

Per il Museo dell'Arte e delle Civiltà sul Quai Branly inaugurato nel 2006, Kersalé ha progettato una particolare installazione. "Lò" foneticamente suona come la parola l'eau = l'acqua. E all'acqua fa continuo riferimento con luci che si riflettono sui muri esterni del museo e su specchi d'acqua, con luci che sfumano su tutte le tonalità dall'azzurro al blu e che variano con il variare delle stagioni e delle temperature: un'opera viva, mutevole che posso capire solo se mi prendo il tempo per farlo, se ho la giusta motivazione per farlo.

E poi ancora un esempio dalla scena museale italiana: come artista e museo sorprendente non posso far altro che citare, nel panorama dell'arte contemporanea, Michelangelo Pistoletto e la sua Città dell'Arte, un'istituzione da lui creata che mescola sapientemente produzione d'arte, riflessione su arte e creatività, ricerca ed esposizione. Il tutto a livello internazionale e con progetti di così largo respiro – teorico, filosofico e anche pratico – che uniscono mondi, culture e ambiti disciplinari diversi. Mi sorprende il suo manifesto sul Terzo Paradiso, mi sorprende trovare indicata sul sito della sua Città dell'Arte la presenza di un ufficio dedicato alla spiritualità, un altro dedicato al nutrimento, con tanto di spiegazione filosofica sulle scelte dei cibi e sui modi di somministrazione dei pasti all'interno del centro. Occupandomi da anni di analisi dei processi creativi non potevo che rimanere sorpresa e affascinata di fronte a un artista che mette la creatività al di sopra di tutto, che anziché mostrare al mondo il suo cammino individuale, condivide il suo sapere e il suo cammino con chiunque desideri sperimentarsi nell'arte del pensiero e dell'azione creativa. Una creatività che viene vissuta al 100% come via maestra per un nuovo processo di condivisione e di rinnovamento sociale.

Concludo questo mio contributo con le parole di un sociologo, Michel Maffesoli, docente alla Sorbona, direttore della Rivista *Sociétés* e Presidente dei Centri europei di Ricerca sull'Immaginario. *Quando i filosofi greci ma meglio ancora Kant, parlavano di estetica nel senso etimologico di aïsthesis, volevano dire "esperire insieme", fare l'esperienza della passione in un luogo dato. Poi la parola si è trasferita sull'oggetto d'arte, su qualcosa di concreto esterno a noi. Ma oggi stiamo tornando al senso iniziale del termine: quel che accade oggi è che stiamo riscoprendo l'aspetto dinamico dell'estetica, come passione condivisa.*

Allora forse non è più così utopico pensare di andare al museo per condividere riflessioni, emozioni, conoscenze, creatività... E passioni. Maffesoli utilizza una metafora molto efficace per parlare del vecchio e del nuovo che si mescola nell'oggi e dice: come noi oggi vediamo in cielo la luce di stelle in realtà morte chissà quanti mila anni fa, così oggi vediamo ancora brillare atteggiamenti sociali, comportamenti individuali e motivazioni che in realtà hanno smesso di avere vita molto tempo fa. E il nuovo ancora non si vede, ma è già nato. La società postmoderna, secondo Maffesoli, sta andando nuovamente – dopo tanti decenni di individualismo e autismo sociale – nella direzione opposta, ha bisogno di riunirsi in "tribù" non legate a figure carismatiche religiose, artistiche o politiche, ma unite nella più totale libertà sotto l'unica guida di sentimenti condivisi.

E chissà che il museo non sia un luogo speciale anche in questo senso, un luogo adeguato per sperimentare il nuovo che sta nascendo.

Il patrimonio in dialogo con le altre culture: riflessioni, proposte, esperienze di *Silvia Mascheroni*

Ringrazio molto per questo invito, in modo particolare Alba, con la quale mi sono confrontata riguardo a ciò che mi propongo di dire. Sono stata facilitata perché chi mi ha preceduto ha già espresso una serie di concetti-chiave, di linee-guida, di pensieri che condivido, in parte frutto di un percorso comune, ai quali quindi farò soltanto riferimento.

Quando mi è stato chiesto di presentare le esperienze di sperimentazione inerenti il tema molto delicato e cruciale del patrimonio culturale in dialogo con le altre culture, di come e se il patrimonio e il museo possono facilitare l'incontro, la relazione tra individui e comunità che interpretano codici, storie e culture diverse, la preoccupazione è stata quella di proporvi delle riflessioni che potessero in qualche modo risultare distanti dal dato di realtà. Sovente si va ai convegni, alle giornate di studio e rimaniamo affascinati, felicemente impressionati da ciò che sentiamo: il problema è, una volta rientrati nel nostro quotidiano di educatori museali, insegnanti, cittadini, confrontarci con le difficoltà contingenti. Conoscendo la situazione di sofferenza rispetto alle risorse negli istituti culturali e scolastici – per citare due degli attori più importanti della relazione educativa – la prima preoccupazione è stata quella di restituire esperienze concrete, progetti realizzabili e realizzati. Li presento e li percorro brevemente¹ perché costituiscono il quadro di riferimento reale a cui farò continuamente rimando, in modo che si possa comprendere com'è possibile realizzare ciò che dico e suggerisco. Sono progetti che coinvolgono utenze di età diversa: dalla scuola dell'infanzia agli adulti, attraversano esperienze, età, sensibilità differenti.

“Intorno al Tappeto Volante” credo sia conosciuto da moltissimi di voi perché dal 1996 è un testo esemplare a cui facciamo riferimento, promosso dal Dipartimento educativo del Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, insieme alla Scuola Municipale per l'infanzia Bay di Torino; nel 2002 si è costituito il Patto Territoriale tra i diversi Istituti Scolastici del quartiere e altri Enti, per continuare l'esperienza.

“A Brera anch'io” è un progetto sperimentale in corso, che si rivolge sia alla scuola elementare che alla scuola media e vede impegnata la Pinacoteca di Brera in una sfida molto rilevante perché è davvero difficile individuare elementi interculturali all'interno di una Pinacoteca come quella di Brera, per la sua composizione collezionistica fortemente marcata su temi religiosi e su un'iconografia molto complessa e di difficile decodificazione.

“Arte Formazione Intercultura” e “Ospiti DONOre” sono stati promossi e realizzati dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo²; il primo si rivolge alla scuola e il secondo agli adulti.

“Un patrimonio di tutti”³ è un progetto di conoscenza del patrimonio diffuso, rientra in un altro ben più complesso, quello dell'Ecomuseo urbano⁴ di Torino, ed è promosso dal Settore Educazione al patrimonio culturale della Città di Torino. Iniziato nel 2004, vede coinvolti i destinatari, protagonisti del progetto, cittadini autoctoni e di altre culture, nella condivisione del patrimonio.

“Patrimonio culturale e integrazione. Quale dialogo con la scuola e il territorio?”,

voluto dalla Fondazione ISMU di Milano (Istituto Studi sulla Multiethnicità)⁵, si è realizzato attraverso un lavoro complesso di progettazione e ricerca azione, a cui hanno partecipato mediatori culturali, esperti di pedagogia del patrimonio, direttori, conservatori dei musei, responsabili dei servizi educativi e pubbliche amministrazioni.

“Migranti e patrimoni culturali” invece è promosso dal Centro Piemontese di Studi Africani⁶, è un progetto in corso, che ha quale finalità la formazione di cittadini di altre culture come mediatori delle collezioni africane presenti all’interno delle istituzioni culturali del Piemonte.

Ci sono poi alcuni progetti europei che vedono la partecipazione dell’IBC dell’Emilia Romagna e della Città di Torino quali “Collect & Share”, “Musei e *lifelong learning*” che promuove l’educazione e l’apprendimento permanente e ricorrente e “Museums Tell Many Stories” in cui si lavora per formare competenze esperte per la mediazione del patrimonio dei musei o del patrimonio diffuso.

Per quanto riguarda i progetti di arte contemporanea, prima Alba Trombini ha sottolineato un elemento estremamente importante: la capacità dell’artista rispetto alla implicazione forte che può avere l’arte, offrendo uno sguardo particolare ed interrogando la complessità della realtà. Mi riferisco in modo particolare a “Love Difference”, un *network* voluto da Michelangelo Pistoletto che vede la presenza di artisti, disegnatori, grafici, comunicatori, urbanisti impegnati con i Paesi del bacino del Mediterraneo, mentre “Zingonia” è un progetto voluto dall’amministrazione di questo piccolo Comune vicino a Bergamo che ha chiamato alcuni artisti per lavorare con la comunità senegalese, ma anche con la comunità dei cittadini residenti.

Tutti questi progetti hanno alcuni elementi di affinità, sono attraversati da connotazioni che si rispondono e si riverberano, e corrispondono alle caratteristiche di un museo o di un patrimonio che “sorprende”, poiché sono tutti esiti di un lavoro realizzato, condividendo la passione, ma anche la ricerca e lo studio: il percorso è frutto di esperienze in un reciproco scambio di saperi. Sono progetti che coinvolgono in prima persona i diretti destinatari, secondo la progettazione partecipata, per cui è il museo che s’interroga, ponendosi in ascolto di chi poi dovrà utilizzare l’esito di questo percorso. Sono realizzati da persone che hanno una serie di consapevolezza: la prima di tutte è che noi lavoriamo in controtendenza perché parlare di relazione educativa, di tempo disteso, poter stare in un museo e lavorare all’interno di un gruppo senza la frenesia e l’urgenza dell’*evento* è sicuramente in controtendenza rispetto alla velocità, all’episodico. Inoltre è alieno a questi progetti il concetto di “produttività” intesa in senso economico, di rendicontazione; l’impegno è nel costruire saperi, consapevolezza. È un’operatività in controtendenza perché si lavora insieme – credo che la sigla dell’individualismo sia sempre più presente nel nostro quotidiano – e sono progetti che destrutturano una serie di pregiudizi. Sappiamo che il problema della competenza interculturale è qualcosa che ci riguarda da vicino: non abbiamo una relazione “esotica” nei confronti dello “straniero”, una presenza che incontriamo nel nostro quotidiano; l’incontro con l’altro è diffuso e permea la nostra vita sociale e di relazione, una presenza costante e capillare.

A proposito di motivazioni, mi è stato chiesto dagli organizzatori del convegno di spiegare perché si decide di occuparsi di questi progetti, che ho in parte realizzato o seguo: personalmente, studiando la normativa riguardante i musei, ho rilevato una contraddizione profonda tra le dichiarazioni presenti in tutti i documenti secondo cui i musei sono aperti a tutti, tutti hanno diritto e accessibilità alla cultura, e i dati di realtà che non corrispondono. Mi sono chiesta se nell’ambito delle mie competenze professionali potevo dare una risposta concreta, affinché queste dichiarazioni di principio non rimanessero tali. Mi occupo di educazione al patrimonio in dialogo con le altre culture perché credo fermamente che non esista solo un livello di emergenza,

ma ci debba essere un livello “altro”, rispetto al quale la scuola e il museo si interrogano su come e quanto i propri saperi possano essere messi a disposizione per creare relazioni educative. Ho visto che in altri Paesi – Francia, Inghilterra, Olanda – si sono intrapresi da anni questi percorsi; è quindi anche un tentativo di studiare e di capire come è stato possibile realizzare questi progetti in altre situazioni, in altri contesti.

Per la presentazione mi sono affidata a parole e immagini ricorrendo a poeti e artisti.

Non c'è un filo d'erba solo in un prato.

Non c'è un albero, ma c'è il bosco, dove tutti gli alberi stanno insieme, non prima e poi, ma insieme, grandi e piccoli, con i funghi e i cespugli e le rocce e le foglie secche e le fragole e i mirtilli e gli uccelli e gli animali selvatici, e magari anche le fate e le ninfe e i cinghiali, e i cacciatori di frodo e i viandanti smarriti, e chissà quante altre cose ancora.

C'è la foresta ⁷

In questo scritto Carlo Levi ci invita a tentare di percepire la pluralità dei tempi, a riconoscere la complessità del mondo e l'intensità dello sguardo che dovremmo dedicarle.

Vediamo un'immagine simbolo tratta da “Intorno al Tappeto Volante” (fig. 2): la metafora del tappeto, fatto di trama e di ordito, restituisce il concetto di intreccio, di scambio: ognuno esiste nel riconoscimento, nell'incontro con l'altro, e insieme si costruisce qualcosa. L'altra ragione per cui presento quest'immagine è per sottolineare l'importanza del rapporto con l'opera e con la specificità del museo. In quanto storici, storici dell'arte, archeologi siamo consapevoli del problema dell'interpretazione e del rapporto con il “testo” museo e con il “testo” opera, soprattutto nella nostra formazione disciplinare. Un'attenzione che abbiamo riguarda come possiamo far scaturire significati nuovi e diversi senza tradire la specificità del bene culturale o del museo: “tradurre” e non “tradire”. Le attività svolte all'interno di “Intorno al Tappeto Volante” pongono sempre le opere in dialogo con gli obiettivi del progetto, senza disconoscerne il significato profondo.

L'opera *Cadaveri di due immigranti sulla spiaggia di Vistahermosa (Andalusia, 31.10.2003)* (fig. 3) di Joan Fontcuberta, fotografo spagnolo, ora esposta al Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, mi serve per introdurre un tema all'attenzione di tutti noi. La fotografia di José Ferrer è stata rielaborata dall'artista con un programma *freeware* di fotomosaico disponibile su Internet e si compone di 10.000 immagini. Oggi si è parlato molto di “declinazione plurale” del museo perché c'è la consapevolezza di fondo che riguarda l'identità plurima di ognuno di noi: mi piaceva restituire il senso di pluralità attraverso le tessere di diecimila sconosciuti che compongono questa visione.

Daniele Jalla prima parlava di pubblici: i pubblici corrispondono alle persone, alle comunità, intese sempre in senso plurale, ma anche di complessità. Amartya Sen ha molto contribuito alla riflessione sulle identità plurime: “La stessa domanda: ‘Esiste uno scontro fra civiltà?’ Si fonda sul presupposto che l'umanità possa essere classificata in via preferenziale in civiltà distinte e separate e che le relazioni tra esseri umani differenti possano in qualche modo essere considerate, senza nuocere più di tanto alla comprensione, in termini di rapporti tra civiltà differenti” (da *L'uomo a più identità*).

“Il passato è una terra straniera”⁸ sta a significare che è molto difficile comprendere, decodificare le testimonianze del passato soprattutto se non si posseggono alfabeti e grammatiche condivisi. Mi chiedo quanto però oggi non sia “straniero” il presente, nel senso di altro da noi, e rispetto al quale è cruciale essere consapevoli di

quanto impreparati siamo nel cercare di comprendere.

Ci sono artisti contemporanei che riflettono sul tema del rapporto con la tradizione e l'attualità; Shirin Neshat (fig. 4) è un'artista che utilizza una calligrafia persiana antica e ricercata, ma le parole che scrive sul suo volto e sul suo corpo sono di poesie iraniane ribelli, evidenziando il problema del rapportarsi con una cultura che le appartiene, ma di cui rimarca gli elementi di conflitto. Credo che il problema della tensione, dell'interrogazione pertenga a un museo, se vuole "sorprendere", nel senso di farci riflettere, di aprire uno sguardo diverso, soprattutto spiazzarci rispetto agli apprendimenti e a ciò che già sappiamo. Anche noi quando lavoriamo nel museo ci interroghiamo riguardo al rapporto tra cultura e attualità, tra cultura e contemporaneità, tra patrimonio e interpretazione: dotare di senso e rendere accessibile ogni testimonianza, questi sono gli interrogativi di fondo.

Una delle motivazioni che mi ha portata a occuparmi di patrimonio e intercultura, è stato anche il desiderio di mettermi in ascolto di persone, di comunità che sono fortemente sole e sono straniere nel senso vero del termine perché c'è uno straniamento prima di tutto personale, spaziale, oltre che di carattere culturale. *La plus haute des solitudes* (La più estrema delle solitudini) è la tesi di dottorato in psichiatria sociale di Tahar Ben Jelloun e ciò che ha deciso di fare è stato di "essere un luogo d'ascolto"; credo che la prima competenza interculturale, intesa non soltanto nel saper "far parlare il patrimonio" in termini interculturali, sia questo approccio preciso. Il patrimonio culturale è un testo straordinario di intercultura, perché ogni testimonianza è un testo emblematico di contaminazioni continue tra culture diverse, che si sono incontrate, di sapere e di saper fare che si sono scambiati, e questo vale per le opere che sono esposte in un museo: si tratta di saperle interrogare in un modo diverso.

La tavola Mar Mediterraneo di Michelangelo Pistoletto (fig. 5) è accompagnata da ventitré differenti sedute che rappresentano i Paesi affacciati sul Mar Mediterraneo; la sagoma del Mediterraneo è continuamente attraversata, è un tavolo che si può comporre in modo diverso. Il concetto di "mediterraneità" è anche sinonimo di accoglienza, oltre che di solarità, di capacità di scambio. Tutta la storia e tutta la storia dell'arte è percorsa e caratterizzata da intrecci, confronti e dialoghi; inoltre mi è parso molto efficace aver scelto un tavolo: intorno a un tavolo si sta insieme, per condividere il cibo o per parlare, conoscersi, raccontare, discutere.

La penultima riflessione riguarda il "come": quali strategie per il museo che "sorprende"? "Life is narrative" secondo Jerome Brunner: attraverso la narrazione recupero uno spazio e un tempo e costruisco un senso; l'incontro con altre storie e altre narrazioni arricchisce le nostre; il racconto dell'altro, soprattutto quando è fortemente diverso per motivi culturali, può far comprendere e riflettere riguardo a qualcosa che si dava per acquisito. Rapportarsi ai problemi dell'immigrazione con i paradigmi pedagogici della narrazione significa abbandonare un'idea univoca di identità. Utilizzare una pedagogia che fa ricorso al pensiero narrativo permette di riscoprire la memoria storica della propria cultura: attraverso la narrazione è possibile recuperare il bisogno di appartenenza, ripristinare i legami con la propria cultura. Chi coniuga la relazione educativa con il pensiero narrativo compie una riflessione profonda sul concetto di "identità plurima" perché il senso di noi si forma non soltanto attraverso le esperienze personali, ma anche grazie all'esperienza di reciprocità.

Vi mostro un'immagine (fig. 6) che rappresenta una delle opere realizzate all'interno del progetto "Ospiti DONOre" cui ho fatto cenno all'inizio, promosso dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. È il "dono" di una delle donne migranti per esprimere la relazione tra lei e il museo, fatta di racconti, di avventura, di viaggio, di contaminazione e di esplorazione; è un oggetto che, per il suo valore simbolico, rappresenta il legame – di appartenenza od esclusione, amore o disamore,

passato o presente – con il museo e la città. Sono stati citati molti autori che hanno marcato fortemente la storia del pensiero negli anni '70, uno tra questi è Pierre Gaudibert che si è dedicato moltissimo all'“animazione culturale”: “L'animazione consiste allora non soltanto nel far circolare la vita in un museo, nel suscitare confronti e dibattiti, ma anche nel rendere attive le opere, nel liberare il loro potenziale esplosivo, nel farne qualcosa di più di un semplice piacere per l'occhio, affinché agiscano sull'immaginario e la sensibilità dei visitatori, li esaltino o li turbino, li inquietino o li ossessionino; li facciano, insomma, reagire mettendone in discussione abitudini e certezze”.

Credo che questi siano gli elementi chiave per il “museo che sorprende”: essere sovversivi nel senso di sollecitare quesiti, di essere interrogato e soprattutto di accogliere la contemporaneità. Un'ultimissima riflessione. Per fare tutto questo non bisogna pensare di ribaltare le prospettive in modo totale, perché i progetti presentati sono realizzati all'interno di musei che continuano la loro vita e la loro tradizione. Il problema è quello di costruire un paradigma di operatività che sia prima di tutto condiviso; ci tengo a dire che questi sono progetti documentati e verificati: il problema della valutazione è cruciale perché fornisce indicatori anche riguardo a come procedere, sempre con un approccio problematico, di interrogazione. Il “museo che sorprende” è un museo che non si stanca di ricercare, animato da persone che sono consapevoli di quanto sia indispensabile studiare, perché non c'è nulla di improvvisato, e per realizzare una relazione educativa è necessaria la volontà forte di cambiare.

Intervento del pubblico:

Nell'organizzare questi progetti, sempre collegati all'interculturalità, vi siete appoggiati ai mediatori culturali, a persone che hanno aperto la strada per considerare “l'altro”? E l'interculturalità, parola chiave nella nuova società italiana, quanto è significativa oggi all'interno del museo? Per me che sono straniera lo è molto, perché al museo grazie alle mostre, alle collezioni permanenti ecc., “l'altro” può portarsi qualcosa a casa. Le chiedo se dopo la visita al museo, i bambini stranieri riescono a portare a casa questa esperienza.

Grazie per la domanda, perché mi aiuta a precisare alcuni elementi. La risposta è “sì”: tutti questi progetti nascono con una progettazione partecipata all'interno del gruppo di lavoro, ci sono i mediatori culturali che sono i portavoce dei bisogni, delle attese delle comunità, delle persone. Le dirò di più: il progetto “A Brera anch'io” lavora proprio sulle famiglie, sollecitando il loro coinvolgimento forte e continuo, soprattutto quelle famiglie che già hanno difficoltà a partecipare come nuovi cittadini alla vita della scuola. Una delle motivazioni per cui da alcuni anni lavoro in questo ambito è anche perché ho riflettuto su questo paradosso: le nostre scuole continuano ad avere una crescita esponenziale di alunni di altre culture, ma i nostri musei, e le istituzioni culturali in generale, sono per lo più rimasti impermeabili a questo cambiamento. Dobbiamo cercare di dare risposta a questo paradosso in modo che i musei accolgano nuove domande e restituiscano la complessità della composizione della collettività.

La presenza del mediatore è strategica così come il coinvolgimento delle famiglie: alla visita in Pinacoteca al termine dell'esperienza invitiamo le famiglie di tutti, perché promuovere la competenza interculturale non riguarda solo l'alunno straniero, ma la classe, la comunità intera. Abbiamo selezionato solo quattro opere per i due percorsi; per la scuola primaria è stato scelto il tema del cibo, per la scuola secondaria di primo grado, quello della memoria. Abbiamo condotto un'esplorazione delle

opere con il mediatore culturale e anche con gli adulti: di fronte a un'opera chiediamo loro di esprimere gli elementi di diversità e affinità rispetto alla loro cultura, straniamenti e perplessità, e ci sono delle inconsapevolezze che noi stessi facciamo, perché l'attualità aiuta a comprendere il passato. Grazie.

Intervento del pubblico:

Lavoro al Servizio musei del Comune di Lugo. Avrei una domanda molto concreta circa le competenze interculturali. Navigando in internet ho visto che l'UE ha stabilito che il 2008 sarà l'anno del dialogo interculturale, con particolare riferimento ai giovani. Volevo chiedere se ci sono iniziative di cui siete a conoscenza che possano essere un punto di riferimento per quei musei, per quelle realtà, come è il caso nostro, che intendano avere un ruolo attivo in preparazione del 2008.

Sicuramente un buon punto di riferimento è il "Gruppo di specialisti di pedagogia del patrimonio" a livello europeo, all'interno del Consiglio europeo e che si occupa proprio di questo e di progetti speciali e poi è attivo un portale promosso dal Consiglio europeo (www.culturalpolicies.net) che ha il compito di documentare le politiche culturali dei vari Paesi riguardo anche l'educazione al patrimonio culturale, mettendo a confronto quali sono le varie iniziative nelle diverse nazioni; una parte è dedicata alle buone pratiche in ambito interculturale.

Mi auguro che non succeda quello che è successo nel 2003 con l'anno europeo dedicato alle diverse abilità, perché in queste iniziative c'è una componente di "parata" e spero che invece il dialogo interculturale si affermi come costante all'interno della vita istituzionale dei musei, al di là dell'episodico; secondo me il lavoro da svolgere riguarda tutti coloro che con ruolo e responsabilità diversi lavorano nei musei: i direttori, gli educatori museali. Il "museo che sorprende" è un museo che mette al centro la relazione educativa, intesa non come didattica o come banalizzazione del sapere, ma come relazione forte. Sovente invece le attività e i progetti rimangono confinati ai soli servizi educativi, senza essere assunti come politica culturale del museo, e dunque ben vengano queste iniziative se sollecitano il museo a cambiare.

Note:

1. La documentazione relativa ai singoli progetti presentati è disponibile oltre che sui siti delle istituzioni che li hanno realizzati anche sul sito "Patrimonio e Intercultura" promosso dalla Fondazione Ismu (Istituto Studi sulla Multietnicità) di Milano, con il contributo della Provincia di Milano (www.ismu.org/patrimoniointercultura).
2. www.gamec.it
3. www.comune.torino.it/museiscuola
4. www.comune.torino.it/ecomuseo
5. www.ismu.org
6. www.csapiemonte.it
7. Carlo Levi, *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1950, tradotto in francese da Jean-Claude Ibert, Gallimard, Parigi 1952, p. 55; per la citazione, si veda pp. 57-58 dell'edizione italiana (Einaudi, Torino, 1989).
8. L. P. Hartleoy, *The Go-Between*, Hamish Hamilton, London 1953.

Il Museo che sorprende: alcuni esempi dall'esperienza del Museo del Tessuto di Prato

di Filippo Guarini

Vorrei innanzi tutto ringraziare gli organizzatori per avermi invitato ad intervenire a questo incontro. L'argomento che andiamo trattando quest'oggi è davvero interessante, ed è certo vero che i relatori che mi hanno preceduto hanno già *dissodato il terreno*, seminando moltissimo. Gli spunti riflessione di carattere generale finora sollevati sono uno più significativo dell'altro, e mi piacerebbe riprendere il filo del discorso approfondendo le diverse suggestioni emerse, perché mi hanno aiutato a riflettere sul percorso che stiamo compiendo nel museo che dirigo. Purtroppo il tempo a disposizione è poco e mi costringe ad attenermi strettamente al tema affidatomi, che consiste nel portare l'esperienza concreta di un museo che ha destato (e fortunatamente continua a destare) sorpresa attraverso alcune delle sue soluzioni espositive e delle sue attività.

In via preliminare mi sembra importante precisare che la 'sorpresa' di cui oggi parlo non è il frutto di un impegno sistematico e premeditato della struttura nel suscitare questo particolare stato d'animo nei visitatori, ma rappresenta piuttosto il tratto saliente che ha caratterizzato la risposta del nostro pubblico all'organizzazione di alcune iniziative culturali che definirei genericamente 'particolari' e 'atipiche': non un fine prestabilito, dunque, quanto la coloritura particolare che ha assunto l'apprezzamento dei visitatori verso il nostro programma culturale.

In questo senso, la sorpresa di cui parliamo deve essere interpretata come il risultato più evidente di uno sforzo progettuale della struttura orientato a proporre – in una provincia con una utenza museale interna tra le più basse del “museo a cielo aperto” che è la Toscana – attività ed iniziative che uscissero dall'ordinario, nuove ed originali, creative ed inedite, ma soprattutto che offrirono spunti di interesse anche nel pubblico poco abituato a frequentare i musei. Come stato emozionale in grado di sollecitare la curiosità delle persone nel momento di incontro con il nuovo e l'inaspettato, vedo la sorpresa come una condizione psicologica che nell'ambiente museale può dare buoni frutti, in quanto ha il grande potere di predisporre gli individui all'apprendimento: un ottimo mezzo per aprire il cuore del visitatore e conquistarlo.

Prima di entrare nel dettaglio delle nostre esperienze, credo opportuno spendere due parole per contestualizzare velocemente il museo di cui andiamo a trattare. Il Museo del Tessuto di Prato¹ è nato nel 1975 all'interno dell'Istituto Tecnico Superiore “Tullio Buzzi”, la prestigiosa scuola che da oltre un secolo opera per la formazione del personale tecnico impegnato nell'industria tessile dell'area. In questi primi trenta anni di attività il museo ha cambiato tre sedi, in attesa che si realizzasse il sogno di una collocazione all'interno di un'antica fabbrica tessile. Questo sogno si è avverato nel 2003, attraverso il trasferimento del museo all'interno di circa 2400 mq dei locali restaurati dell'ex cimatoria Campolmi, il più imponente esempio di archeologia industriale tessile conservatosi sul territorio provinciale, il cui sviluppo architettonico e produttivo si è protratto dalla metà circa del XIX secolo fino agli anni '80 del Novecento.

Il percorso

Il percorso si articola attraverso diversi ambienti dei piani terreno e rialzato dell'edificio, caratterizzati dal punto di vista dell'allestimento in modo molto diverso tra loro. Il "Corridoio di familiarizzazione" (fig. 7) è un'area informativa nella quale il visitatore acquisisce le nozioni di base sul processo produttivo attraverso materiali e le diverse fasi della filiera tessile. Si tratta di un percorso tattile attrezzato, che invita alla partecipazione attiva, nel quale è possibile manipolare le fibre tessili e i filati, oppure sperimentare alcune fasi della lavorazione, come la cardatura. Al corridoio segue la "Sala storica", un ambiente dedicato all'esposizione della collezione di tessuti antichi, nel quale l'oscuramento totale dell'ambiente, l'illuminazione mirata sugli oggetti ed una serie di videoproiezioni danno luogo ad una atmosfera suggestiva ed evocativa.

Al piano di sopra si trova la sala "Prato città tessile" (fig. 8), dedicata alla ricostruzione della storia produttiva locale attraverso isole tematiche, dal medioevo fino agli anni '90 del Novecento. Contigua ad essa lo spazio dedicato alla "Sezione Contemporanea", all'interno del quale si espone una selezione dei più significativi tessuti realizzati per ogni stagione della moda da una qualificata rappresentanza delle oltre 8000 aziende tessili operanti nel distretto di Prato. Il collegamento diretto di una delle sezioni espositive alla realtà produttiva del territorio costituisce un elemento di forte originalità della nostra realtà museale, che oltre ad essere un luogo di conservazione della memoria storica contribuisce così alla rappresentazione ed alla promozione, in chiave culturale, di quello che può essere oggi considerato il distretto tessile più grande d'Europa. Il percorso termina infine con la "Sala mostre temporanee", uno spazio di circa 400 mq dedicato a mostre tematiche di settore, che con cadenza annuale arricchiscono l'offerta culturale del museo.

Dal punto di vista del percorso, posso senz'altro affermare che le due sezioni espositive che hanno suscitato e continuano a suscitare grande sorpresa nei visitatori sono quelle al piano terreno. Nel corridoio di familiarizzazione, la possibilità di manipolare le fibre tessili allo stato grezzo, prima quindi di essere trasformate in fili e poi in tessuto, di toccare e persino portarsi a casa campioni di diverse tipologie di filato, oppure di sperimentare con una piccola carda manuale il processo di preparazione delle fibre alla filatura, costituisce per il pubblico un'esperienza senz'altro nuova e affascinante, un modo 'sorprendentemente' interessante e diretto di accedere alle informazioni. Quanto invece alla sala dedicata alle collezioni antiche, quello che continua a sorprendere il pubblico è l'atmosfera rarefatta dell'ambiente, in un percorso che punta ad emozionare il visitatore piuttosto che informarlo puntualmente sulle diverse manifatture tessili in mostra.

Le attività

Oltre all'efficacia delle soluzioni allestitivo nel coinvolgere il visitatore, credo sia in questa sede opportuno soffermarsi soprattutto sull'attenzione che in questi ultimi anni la nostra struttura ha dedicato alla progettazione ed allo sviluppo di programmi ed attività culturali rivolti alle diverse fasce di pubblico. Nato oltre trenta anni fa all'interno di un istituto superiore con l'obiettivo di costituire un supporto concreto alla formazione di settore attraverso l'esposizione e lo studio di reperti tessili antichi, il Museo del Tessuto ha mantenuto nel corso degli anni una forte vocazione educativa, che dalla istruzione superiore tecnica ha progressivamente esteso il proprio raggio d'azione a tutto il mondo della scuola, della formazione ed anche al pubblico più vasto. Nell'ultimo decennio particolare attenzione è stata rivolta ad instaurare un rapporto di collaborazione con tutti i livelli del mondo scolastico del territorio, con l'obiettivo di fornire alle nuove generazioni gli strumenti per comprendere la storia

e la realtà in divenire del distretto produttivo tessile di Prato, oggi geograficamente relegato ai margini della città ma fino a qualche decennio fa totalmente sovrapposto al tessuto urbano abitativo. Particolarmente significativo è stato inoltre lavorare a fondo sul tema della alfabetizzazione di base sul tessuto, il materiale di gran lunga più usato nella quotidianità di tutti noi, ma riguardo al quale ciascuno di noi conosce davvero poco.

Molte sono le iniziative ed i programmi didattici che in questi anni abbiamo sperimentato ed introdotto nell'offerta formativa del museo. Una in particolare, tuttavia, merita di essere menzionata tra le attività che hanno suscitato sorpresa. Si tratta di un modulo educativo sperimentale denominato "museo-atelier", proposto per diversi anni alla platea nazionale delle scuole superiori impegnate nei diversi ambiti delle arti applicate (tessuto, moda, oreficeria, ceramica, grafica, ecc.) e finalizzato a svolgere presso il museo un'attività di ispirazione creativa dai tessuti delle nostre collezioni, dai quali prendere spunto per sviluppare nuovi progetti di design applicato nel campo di interesse di ciascuna scuola. Questa attività – collegata al concorso nazionale *Un'idea per il Museo del Tessuto*, indetto in sei edizioni – ha portato a Prato decine di scuole che alla nostra collezione si sono ispirate per progettare nuovi tessuti, abiti, accessori, ma anche oggetti di ceramica, oreficeria e di uso comune: ricordo con piacere, ad esempio, una giovane studentessa americana che progettò uno *skateboard* decorato con un bellissimo velluto fiorentino del XV secolo, oppure un'altra che si ispirò ai frammenti tessili di epoca copta per progettare degli stivali da donna davvero alla moda. In una versione sperimentale dello stesso modulo educativo, una classe dell'istituto professionale di moda di Molfetta ha lavorato un'intera settimana al museo per progettare un abito ispirato ai tessuti ed alle fogge del Rinascimento, prendendo ispirazione diretta dai frammenti tessili antichi conservati in deposito.

Attraverso questa attività – che al momento è in *stand by* in attesa di una ripresa futura con modalità rinnovate – abbiamo cercato di trasmettere ai giovani *designer* coinvolti il concetto antico dell'unitarietà delle arti applicate, inducendoli ad osare, innovando le tradizioni decorative dei materiali attraverso la libera ispirazione da altri settori merceologici. Un altro aspetto importante consiste inoltre nel diffondere il messaggio che i musei possono costituire dei preziosi bacini di ispirazione creativa per i *designer*, che poi è il concetto di base che ha ispirato, a partire dalla metà del XIX secolo, la costituzione di musei e raccolte di arte applicata in Europa, primo tra tutti il Victoria and Albert Museum di Londra. Peraltro, è importante sottolineare come l'idea che l'ispirazione dal patrimonio tessile antico possa costituire un importante valore aggiunto per il rilancio della produzione tessile contemporanea dell'area sia stata da noi recentemente ripresa, sviluppata e concretamente sperimentata nel progetto Interreg *La Tela di Aracne*, coordinato dalla Regione Toscana e finalizzato all'implementazione dell'imprenditoria femminile nel settore tessile dell'area del bacino mediterraneo (www.teladiaracne.org).

Ed ora passiamo a parlare delle attività educative sperimentali sviluppate nell'ambito della programmazione di esposizioni temporanee. Quello delle mostre temporanee è per il nostro museo un settore senz'altro in espansione, sul quale si riversano le attenzioni di un territorio che sta cercando di consolidare la propria vocazione turistica, nell'ambito di un processo di graduale diversificazione economica rispetto alla monocultura rappresentata finora dall'industria tessile. Si tratta di un settore di attività che assorbe una parte cospicua delle risorse economiche ed umane del museo, al quale abbiamo voluto affiancare la sperimentazione di attività educative particolarmente originali. L'intento precipuo delle iniziative è stato quello di creare un programma che fosse in grado di incuriosire un pubblico giovane ed adulto, privo di quelle motivazioni culturali 'pure' che solitamente spingono le persone a visitare

una mostra.

In occasione della mostra *Jeans! Le origini, il mito americano, il made in Italy* (giugno – dicembre 2005)² ci siamo concentrati nell'organizzazione di laboratori pratici per la personalizzazione dei jeans usati di proprietà dei partecipanti, sperimentando attraverso procedimenti manuali alcuni degli effetti e delle tecniche impiegate dalle aziende contemporanee (strappi, consunzioni, cuciture/scuciture, stampa, macchie, ecc.). L'evento espositivo mirava a ricostruire la storia del tessuto più popolare della contemporaneità, partendo dai più antichi esemplari genovesi conservati (XVI secolo) fino alle produzioni contemporanee di marchi italiani di successo come Diesel, Replay, Rifle, Roy Rogers, ecc. Attraverso la partecipazione diretta e la sperimentazione manuale delle diverse tecniche, le attività – articolate in laboratori di mezza oppure una intera giornata – permettevano di comprendere alcuni aspetti della produzione contemporanea in modo molto diretto e immediato, dando poi lo stimolo ai visitatori di portare avanti con libertà il tema della personalizzazione del vestiario e del recupero creativo degli abiti usati. I laboratori hanno riscosso un grande successo di pubblico, tanto che è stato necessario prorogare la chiusura della mostra per permettere di esaudire tutte le richieste di prenotazione ricevute. Concepite con modalità operative molto divertenti, le attività proposte nell'ambito della mostra sul jeans hanno ricevuto anche l'attenzione di numerosi addetti del settore: ricordo ad esempio molti corsi e scuole di moda, provenienti da tutta Italia, come anche alcuni gruppi di personale, tecnici e stilisti di aziende impegnate nella produzione e lavorazione di abbigliamento, operanti sia in Toscana che nel distretto veneto del jeans.

Visto il buon esito della programmazione di attività collaterali proposte in occasione della mostra sul jeans, abbiamo reiterato l'esperienza nell'ambito della mostra temporanea in calendario per maggio-ottobre 2006, intitolata *Intrecci Mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, sociali e culturali*³. L'esposizione aveva come obiettivo generale l'illustrazione delle contaminazioni culturali tra le diverse civiltà affacciate sul mediterraneo, dal Medioevo al XVIII secolo, attraverso il riflesso nelle produzioni tessili dell'area. La programmazione di attività educative ad essa contestuale è stata finalizzata ad offrire spunti di interesse curiosi ed insoliti verso una mostra forse un po' difficile nei contenuti, risultata piuttosto complessa da comunicare al grande pubblico. Per quanto riguarda i laboratori pratici, si è puntato sulla riscoperta di alcune tecniche antiche di realizzazione e decorazione dei tessuti, quali la tessitura di tappeti con vello, la tintura naturale di filati e tessuti con l'impiego di piante orientali, il macramè, un'antica tecnica orientale di annodatura di fili. Ad essi, in orari serali dei mesi di luglio, settembre ed ottobre, si sono succedute visite guidate, piccoli eventi dedicati alle sonorità ed al gusto delle pietanze mediterranee, conferenze di esperti sulle influenze orientali nella moda occidentale, sui motivi decorativi tessili di epoca sasanide, sulle diverse manifatture di tappeti antichi⁴. Per salutare la fine della mostra, infine, due bellissime serate, una dedicata agli intrecci tra musica, poesia ed arte tessile dell'antica Persia, l'altra alla danza del ventre con l'accompagnamento dal vivo di musiche orientali antiche e contemporanee, sullo sfondo di uno splendido ed imponente tappeto mamelucco del XVI secolo appartenuto alla famiglia Medici, in prestito dalle collezioni di Palazzo Pitti.

Quella dei laboratori di attività pratiche è senz'altro una modalità molto efficace per la trasmissione di concetti complessi, come ad esempio le tecniche antiche, la cui comprensione è senz'altro favorita dalla sperimentazione diretta. Un importante valore aggiunto è anche costituito dal fatto che molto spesso, dopo aver partecipato alle attività del museo, le persone continuano a sperimentare ed utilizzare le tecniche apprese, in un rinnovato interesse verso la manualità e l'espressione creativa personale attraverso tecniche dal sapore antico. Questa consapevolezza ci spinge ad

organizzare laboratori ed attività pratiche anche al di fuori della programmazione delle mostre temporanee: ne sono esempio alcuni workshop dedicati alla tecnica del feltro, oppure un vero e proprio corso che insegnava a progettare e costruire un corsetto femminile del XVIII secolo.

In forma del tutto sperimentale abbiamo anche proposto alcune attività per famiglie (genitori e figli) da tenersi durante le domeniche pomeriggio, con l'obiettivo di offrire un'alternativa alle molte famiglie che spendono il giorno di festa in interminabili passeggiate al centro commerciale, oppure davanti alla televisione. Un interesse davvero sorprendente lo ha suscitato il riadattamento sperimentale alle famiglie di un modulo educativo di espressione corporea progettato per le scuole elementari, all'interno del quale alcune giovani ballerine dell'Associazione Serendipity di Prato hanno proposto al pubblico di interpretare col movimento le diverse qualità dei tessuti utilizzati nell'abbigliamento quotidiano. Questa pratica di sperimentare il trasferimento di attività da un target all'altro, operando come è ovvio gli opportuni adattamenti, costituisce un importante terreno di rinnovamento dell'offerta sia per il mondo scolastico, che per i giovani al di fuori del mondo scolastico e gli adulti, che infine per le famiglie, assicurando un aggiornamento continuo della programmazione.

Qualche idea per il futuro

Avrei altre iniziative di educazione permanente interessanti da illustrare, ma visto il tempo a disposizione preferisco assecondare la richiesta di Alba Trombini, che mi ha invitato a concludere parlando dei programmi futuri. Quello delle attività educative per le scuole, dei laboratori pratici per adulti, delle attività collaterali alle mostre, delle attività per famiglie è senz'altro un campo sui cui continueremo ad investire sia in termini di qualità che di varietà dell'offerta. Spesso, purtroppo, il budget disponibile non consente l'erogazione di attività – solitamente fornite a titolo gratuito grazie al sostegno finanziario assicurato da progetti provinciali o regionali⁵ – in misura tale da soddisfare le richieste del pubblico e da assicurare la continuità temporale dell'offerta. L'auspicio è comunque quello di poter al più presto trasformare la programmazione occasionale e ciclica di attività in un vero e proprio servizio permanente, in grado di offrire continuamente nuovi spunti di interesse del pubblico verso il museo ed i suoi programmi culturali.

Dal punto di vista del percorso espositivo e dei mezzi di trasmissione delle informazioni, ritengo particolarmente interessante e stimolante la tendenza che si sta affermando nel panorama museale europeo di predisporre guide multimediali ai percorsi permanenti e alle mostre temporanee. Si tratta di un'evoluzione delle tradizionali audioguide che – attraverso l'utilizzo di computer palmari – permette di fornire informazioni sulle opere utilizzando formati audio, ma anche video, grafica, animazioni, ricostruzioni virtuali, giochi ed altro. Si tratta di un terreno insidiosissimo e pieno di incognite – pensiamo ad esempio alle difficoltà che può avere un visitatore anziano nell'utilizzo di tali strumenti, oppure al pericolo di trascurare le opere d'arte per interagire con lo strumento – e che necessita di investimenti davvero cospicui. Sono tuttavia convinto che possa in prospettiva costituire una grande risorsa, specialmente per il coinvolgimento delle nuove generazioni. Per il momento ci siamo limitati a testare in veste di visitatori alcune esperienze europee – tra cui quelle del Victoria and Albert Museum per la mostra su Leonardo⁶, della Tate Modern Gallery di Londra⁷ e del Van Gogh Museum di Amsterdam⁸ per i percorsi permanenti – ed a valutarne pregi e difetti, in prospettiva di avviare una sperimentazione presso il nostro museo.

Continuando a parlare di futuro, riterrei molto interessante avviare un graduale processo di innovazione nel percorso espositivo permanente attraverso esempi di

applicazione sperimentale della teoria dell'apprendimento di David Kolb⁹, in analogia con quanto sta accadendo in alcune realtà museali d'Europa¹⁰. Non è questa la sede per entrare nei dettagli della teoria, né tanto meno nel tema complesso della sua applicazione in ambito museale. Ci basti, per l'occasione, ricordare che, secondo la teoria del sociologo americano, il processo di apprendimento varia da persona a persona, e che ciascuno di noi ha uno stile di apprendere preferito: così – generalizzando in modo grossolano – possiamo affermare che i ‘sognatori’ si affidano all’abilità immaginativa ed i ‘ponderatori’ alla concettualizzazione astratta, mentre i ‘decisori’ apprendono attraverso la capacità concreta di risolvere i problemi ed i ‘pragmatici’ attraverso la sperimentazione attiva.

Un museo che di questo approccio voglia tener conto deve quindi adoperarsi perché l'allestimento e l'apparato informativo incontrino l'interesse di visitatori dotati di stili diversi di apprendimento. Si tratta senz'altro di una sfida complessa, ma che a parer mio può offrire molti spunti di riflessione e operativi per sviluppare una rinnovata attenzione e una nuova, doverosa sensibilità verso i visitatori, intesi come individui e non come una massa indistinta.

Note:

1. Per la storia del museo ed una panoramica delle sue collezioni, si veda il catalogo: *Museo del Tessuto di Prato. Trent'anni di donazioni*, Prato 2007.
2. Catalogo Maschietto Editore, Firenze 2005.
3. Catalogo Museo del Tessuto Edizioni, Prato 2006.
4. Gli esperti coinvolti sono nell'ordine Roberta Orsi Landini, Cristina Bellini, Alberto Boralevi, che colgo l'occasione per ringraziare.
5. Cito, solo a titolo di esempio, i progetti *Edutainment Agency 2005* e *Edutech 2006*, cofinanziati dalla Provincia di Prato con i fondi regionali della Legge Regionale 14/1995. Per la progettazione e lo svolgimento delle attività che ho citato devo ringraziare tutto lo staff del nostro museo, ma in particolar modo Laura Fiesoli (museo-atelier e progetti speciali per le scuole superiori), Chiara Lastrucci (attività per le scuole) ed Arianna Sarti (attività per adulti e famiglie).
6. *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design*, Victoria and Albert Museum, London, 14 September 2006 - 7 January 2007.
7. www.tate.org.uk/modern/multimediatour/
8. www3.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp. Alcune, generiche informazioni sul *multimedia tour* del museo si trovano accedendo alla sezione “visitors information”.
9. D. A. Kolb, *Experiential learning: experience as the source of learning and development*, Englewood Cliffs, NJ, 1984. Più di recente, A. Y. Kolb e D. A. Kolb, *The Kolb Learning Style Inventory 3.1: Technical Specifications*. Boston, MA, 2005.
10. Il tema è stato recentemente affrontato nell'interessante progetto europeo Grundvig *Life Long Museum Learning*. www.ibc.regione.emilia-romagna.it (“Musei e Beni Culturali” > “Progetti europei”); K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson, *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*, Ferrara 2007, pp. 26 ss.

Il fattore sorpresa nella didattica museale. Alcuni pensieri di Margit Schwiegekofler

Prima di tutto voglio ringraziare per avermi invitata. Sono contenta di partecipare a questo convegno e come avrete notato dal mio cognome non sono di madrelingua italiana ma tedesca. Mi scuso pertanto per la mia pronuncia.

Da quando mi è giunto l'invito ho discusso con tante persone sul tema di questa giornata, e alla fine tra i pensieri venuti fuori ne ho scelti tre, che mi sembrano avere più potenziale di discussione.

Il *primo concetto* riguarda proprio la parola museo collegata al verbo sorprendere: per me tra queste due parole c'è una relazione quasi ambigua, carica di una certa tensione, che mi sembra valga la pena di approfondire. Il *museo* è per eccellenza il luogo dove si conservano e vengono mostrati oggetti del passato, che a noi sembrano importanti per rappresentare la nostra storia e cultura. Nel museo questi oggetti subiscono una vera e propria trasformazione. Con trasformazione intendo quello che avviene quando l'oggetto, tolto dal suo contesto, perde la sua funzione originaria; allora, in un certo senso l'oggetto muore, però acquista una nuova vita ed è proprio il contesto museo a dargliela. Si tratta di una vita che non ha niente a che fare con quella precedente, l'oggetto trova una nuova funzione di tipo simbolico che sta per qualcosa, rappresenta qualcosa per noi, come individui e come società. Questa trasformazione che avviene nel museo, secondo me, è uno dei meccanismi più misteriosi e irrazionali, penso che sia proprio questo il punto più affascinante del museo, e uno dei motivi per cui i musei esistono nella nostra cultura da almeno trecento anni.

Poi dall'altra parte c'è il verbo *sorprendere* che vuol dire fare qualcosa che non ci si aspetta; voglio stupire, voglio meravigliare, voglio che il destinatario dica: "Questo non me lo sarei mai immaginato!". Voglio che ci sia questo momento di perplessità, di sospensione. Ecco che la sorpresa è un metodo per lasciare in sospeso per un momento una situazione in una relazione. È un momento magico, e solo dopo il destinatario decide se la sorpresa è stata positiva o negativa. Dunque, se metto in relazione queste due parole, museo e sorprendere, allora mi pongo queste domande: "Per quale motivo il museo vuole sorprendere?" e "Con che cosa vuole sorprendere?".

Il *secondo pensiero*, per me altrettanto importante, è il *lasciarsi sorprendere*. Se vogliamo sorprendere noi stessi dobbiamo anche essere capaci e avere voglia di lasciarci sorprendere dalle opinioni e i punti di vista del visitatore. A questo punto vorrei raccontare un'esperienza che ho fatto al Museo Archeologico durante un progetto con dieci bambini di una classe di quinta elementare. Il progetto aveva come obiettivo quello di creare una guida per bambini. L'insegnante della classe, la grafica ed io abbiamo cercato di dare al lavoro e ai ragazzi una cornice chiara e semplice: ognuno di noi ha fatto un'introduzione al proprio campo di lavoro e ha dato alcune linee guida per aiutare i bambini nel loro lavoro.

I bambini hanno scelto dieci oggetti di diverse epoche rappresentate nel museo, ognuno di loro ha poi ricevuto una doppia pagina di spazio libero per il proprio oggetto ed ha potuto usarlo come voleva. La loro voglia di lavorare, la continuità,

l'intensità e la serietà con cui hanno affrontato questo impegno, durato sei mesi, è stato sorprendente, non soltanto per noi ma anche per i genitori che ci hanno chiesto come abbiamo fatto a coinvolgere i bambini a tal punto. Ma soprattutto ci hanno sorpreso, a volte anche spiazzato, i modi in cui hanno tematizzato e contestualizzato i loro oggetti su piani completamente diversi.

Per esempio in una storia di una bambina venne trattato il tema del percorso che un oggetto fa verso il museo. La storia racconta di Teo Collolungo, che è una coppa (l'oggetto scelto era una coppa di vetro del tardo antico) solitaria che cammina tutto il giorno. Il suo cammino lo porta su una spiaggia, poi a un certo punto arriva ad un cimitero e li trova altre coppe. Teo è tutto contento e felice di non essere più solo e vuole rimanere lì per alcuni anni. A un certo punto vengono delle persone e lo portano al museo e lì si trova ancora meglio. Sembra una storia semplice che però fa capire che ruolo e che qualità ha il museo. Fa anche comprendere come la bambina vede il museo. Il museo è quasi la cosa migliore che può succedere a Teo.

Un altro esempio che vorrei presentare è la storia di Sara. Lei ha scelto un pezzo del corredo dell'uomo venuto dal ghiaccio che è stato identificato come struttura dello zaino; tuttora però non è interpretabile inequivocabilmente nemmeno dalla scienza. Sara ha dato diverse possibilità di interpretazione oltre a quella scientifica, che spaziano tra il possibile e il surreale. Per esempio che si tratti di un'apparecchiatura da mettere sulla testa. Lei gioca con l'immaginazione e questo mi sembra un fatto molto prezioso. Anche le altre storie sono basate sul gioco tra oggetti, la storia che le circonda e lo spazio museo. Talvolta i bambini si sono proprio scatenati con la fantasia.

In questo progetto l'approccio nei confronti del visitatore consiste nella reciprocità, nel lasciar fluire le sue idee e intuizioni, nel riconoscere che esiste un potenziale molto forte nel visitatore e dentro di lui c'è molto di più di ciò che normalmente supponiamo o di ciò che semplicemente vogliamo vedere. Questo fatto è molto rilevante per il museo e la didattica – mi sembra che lo dimentichiamo troppo spesso – e riferendomi ad Aurora Di Mauro che prima ha detto che dobbiamo lasciarci aiutare dagli esperti, mi sono subito segnata: “Noi abbiamo esperti, abbiamo i visitatori come esperti”. Se nel nostro lavoro siamo capaci di considerare questo fatto allora abbiamo a disposizione un potenziale grandissimo che ci dà la possibilità di cercare nuove vie nella didattica. Prendiamo dunque in questo senso il visitatore come punto di riferimento e l'ascolto ci consente di ritornare sempre a questo principio di base.

Prima di passare al *terzo pensiero*, è utile conoscere alcune cifre del Museo Archeologico dell'Alto Adige di Bolzano. Il museo conta circa 250 mila visitatori all'anno che si distribuiscono su 1200 mq. Questo corrisponde a una media giornaliera di circa 800 persone, con punte massime di quasi 2000 visitatori al giorno, soprattutto a ferragosto e in dicembre quando in città si svolge il mercatino di Natale. Come lavoriamo noi operatori in questa situazione? Come usiamo la sorpresa nel lavoro di mediazione in situazioni che vedono una presenza di visitatori così elevata? Cerchiamo di venire incontro a queste domande lavorando con due tipi di approccio.

Il primo è l'*approccio collettivo*. Prendo come esempio la manifestazione annuale “Ritorno alla preistoria”, che si tiene ogni anno il terzo fine settimana di settembre. Sui prati del fiume Talvera, che è un luogo molto frequentato dai bolzanini, presentiamo in stands all'aperto un tema archeologico diverso di anno in anno. La manifestazione è seguita annualmente da circa tremila visitatori; il target a cui ci rivolgiamo sono le scuole, soprattutto elementari e medie, e le famiglie di Bolzano e dintorni. La partecipazione è gratuita per tutti. Per le famiglie inoltre l'ingresso al museo è libero durante tutto il fine settimana. In una manifestazione di questo tipo la sorpresa ha lo scopo di suscitare curiosità. Una curiosità che sia così forte da invogliare la gente

a visitare o a tornare a visitare il museo. L'obiettivo è attirare, incuriosire e iniziare o rafforzare il legame col museo e i suoi contenuti. È importante che la sorpresa susciti una sensazione positiva nel visitatore. Un altro fatto da considerare è che questa manifestazione è rivolta a tante persone, dunque si riduce la possibilità di interazione e contatto individuale tra mediatore e visitatore. Il *feedback* è limitato, è indiretto, cosa che ha conseguenze anche nella scelta del tipo di sorpresa che vogliamo riservare al visitatore.

Il secondo approccio è quello *individuale*. Con questo vogliamo rendere più consapevole il visitatore di cos'è il museo e quali sono i suoi temi; vogliamo innescare un processo di conoscenza e consapevolezza che collega i temi del museo con l'esperienza personale di ogni singolo visitatore. In questo caso lo scopo della sorpresa non è soltanto di meravigliare ma anche di fare uscire dal sentiero già battuto dei nostri pensieri. La sorpresa crea irritazione e apre uno spazio di disorientamento che è quello che nel primo approccio vogliamo evitare mentre nel secondo è un elemento importante.

Questo gioco con l'irritazione e con la parte negativa della sorpresa offre inoltre la possibilità di cambiare atteggiamento, di sperimentare o conoscere nuovi punti di vista. Non è un caso che un gruppo di mediazione molto noto a Vienna si chiamava "Stördienst" che in italiano significa "servizio di disturbo". La base di questo lavoro è il dialogo e la relazione immediata e diretta fra visitatore, oggetto e mediatore. Nella relazione di questi tre elementi usiamo percorsi mentali differenziati, dove tutti sono coinvolti, visitatori e mediatori. Inoltre c'è la possibilità di iniziare una discussione approfondita che è un elemento fondamentale di questo approccio. La sorpresa qui non deve essere per forza positiva e non deve necessariamente corrispondere al principio del piacere. Voglio cercare altre vie oltre a quelle già conosciute.

Le esperienze fatte nell'approccio individuale sono spesso molto intense e restano molto a lungo nella memoria. È chiaro però che è impossibile fare questo con un grande gruppo di persone. Per questo motivo quando lavoriamo con le scuole, dividiamo le classi in due gruppi cosicché ad ogni mediatore sono affidati al massimo dodici ragazzi. La mediazione dunque è più individuale e l'esperienza fatta dai singoli partecipanti può essere seguita meglio dal mediatore. Ascoltando i loro interessi, i pensieri, le aspettative il mediatore può tenerne conto e inserirle nel percorso; in molti casi il mediatore cambia o adegua il percorso.

Con questi tre pensieri vorrei dare degli spunti per la discussione in questa aula. Ringrazio per la vostra attenzione.

Pensieri minimi per un percorso del cuore...
di Cesare Melandri

Diciamo che il titolo del convegno mi solletica molto; quando l'anno scorso alla soglia dei sessant'anni mi hanno proposto di diventare direttore del Museo del Sale di Cervia io, che tutto sommato vivevo all'interno di un percorso che aveva ancora aspetti magici estremamente interessanti (e per me il lavoro dovrebbe sempre contenere queste cose) mi sono stupito sia per la proposta che – ancor di più – per la mia risposta affermativa.

La terza fase dello stupore è stata quando entrando al Museo, che ovviamente conoscevo benissimo perché faceva parte dei miei servizi anche se non ne ero il direttore, mi sono reso conto di vederlo con occhi diversi, completamente diversi, di appartenenza: non lui a me, ma io a lui. Cosa ho fatto? Mi sono chiuso la porta alle spalle dopo che sono andati via i salinari (il Museo è in cogestione con il Gruppo Culturale Cviltà Salinara) e come se dovessi morire in quel momento – lo vediamo molte volte nei film – ho sperato di vedere *flash-back* della mia vita in modo così da recuperare un'operatività e di poterla far diventare concreta.

Ho chiuso gli occhi e l'unica cosa che mi è comparsa davanti è stata un'esperienza che tuttora conduco e che ho condiviso anche con altre persone. La sintetizzo in maniera velocissima: a Cervia esiste un'associazione culturale denominata Gruppo Archeologico Cervese che ha circa 25 anni di attività alle spalle. Abbiamo fondato questo gruppo per un interesse condiviso, che non riguardava soltanto l'archeologia ma in senso lato la cultura, l'arte. Nell'ambito di 25 anni abbiamo costruito un percorso che secondo me è estremamente interessante e mi riallaccio agli interventi fatti poco fa sul senso e il significato di andare al museo, con chi, come e per cosa. Siamo cresciuti nel tempo arrivando addirittura a decidere anticipatamente quali mostre o quali musei vedere, che tipo di relazione si può attivare con la struttura che contiene quella mostra o gli oggetti esposti, i percorsi relazionali del museo con la città.

Molto spesso sono strutture di recupero, vecchi ospedali, antichi orfanotrofi, chioschi, e poi spiegherò per quale motivo faccio questa sottolineatura, che è assolutamente inutile tanto i musei li conoscete bene. Quindi c'è un momento informativo, c'è un momento conviviale che è quello del percorso e c'è soprattutto la richiesta all'associazione di avere una guida. Per noi la guida è quella che ci accompagna in un percorso che non è soltanto esplicativo – chi ha scolpito quella statua, oppure chi ha dipinto quel quadro – la guida è quella che ci deve suggerire delle emozioni, delle suggestioni, è quella che deve tutelare il nostro impatto emotivo nei confronti dell'opera. Abbiamo una serie di guide in varie città che hanno capito queste cose e le ripropongono puntualmente: la guida non sta mai davanti a noi, sta sempre dietro; la guida parla con voce calma, tranquilla; è capace di fare quelle pause all'interno delle quali i nostri neuroni specchio, come spiegava prima Alba Trombini, si vivacizzano.

La seconda cosa che chiediamo alle sedi museali o di mostre ecc. è di permetterci di rompere la barriera assurda di un percorso obbligato (sapete che quando si entra in un museo si va sempre a destra, non so perché ma è così, no?) e di permetterci individualmente o collettivamente di rifare il percorso senza più input. È chiaro che

non ci sono tante strutture che accettano questo, però se una volta che queste situazioni (una è Palazzo dei Diamanti a Ferrara) sono praticate, mi sono reso conto che crescono molto.

Allora dopo che ho avuto questo *flash-back* ho pensato che il museo in effetti è un luogo in cui si tutela una memoria, di qualsiasi forma di memoria si tratti; io sto ragionando sul mio museo che non è solo museo del sale ma il museo della cultura che sul sale si è costruita, è il museo della tradizione, il museo di tutte quelle persone che hanno sudato e faticato, di donne che si sono consumate tirando le corse delle burchielle che contenevano il sale... Però se tutto è museificato e strutturato (dovrei dire decontestualizzato?), qual'è la suggestione che riesco a creare? Ho avuto una grande fortuna, ma questi sono elementi contingenti (non tutti probabilmente potrebbero attivare certi percorsi): noi abbiamo un museo all'interno del Magazzino del sale, non grandissimo ma abbastanza ben strutturato; non abbiamo audioguide, non abbiamo altre situazioni, se non supporti cartacei e tutta una serie di video che manipolati direttamente dall'utente possono chiarire in maniera molto sintetica, fotografica e con brevi frasi, il percorso che stanno facendo, soprattutto là dove certe situazioni sono molto articolate e complesse come la chimica e la fisica del sale.

Ma godiamo della grande fortuna di avere ancora un pezzo di salina funzionante. Allora mi rendo conto, soprattutto coi bambini, ma anche con gli adulti, che dopo essere stati al museo e aver visto nei termini in cui siamo stati capaci di esporre e di far relazionare le persone col percorso, quando si va alla salina tutto piglia vita, lì scatta la comprensione, lì scatta anche la curiosità, lì scattano quelle cose che si dicevano stamattina: le emozioni, le suggestioni e la sorpresa. Anche noi abbiamo attivato tutta una serie di esperienze e percorsi, lavoriamo moltissimo coi bambini, soprattutto con i bambini della materna con laboratori estremamente interessanti dedicati alla narrazione.

Ma mi sono reso conto altresì che pur avendo ereditato una struttura che aveva già una funzione ed era già come dire strutturata, c'erano alcune carenze. Allora per quale motivo ad esempio non rilanciare il problema in termini di soluzione non soltanto a me stesso e all'Amministrazione da cui dipendo, ma all'utente stesso? Il Sistema Museale della Provincia di Ravenna ogni anno finanzia la stampa della guida di un museo, ma – non è una critica – per sua struttura è un libro che è rivolto più agli adulti che ai bambini e questo per me è una grande pecca perché non c'è la possibilità di dare al bambino una situazione di tipo cartaceo adatta a lui, che lo interessasse ancora di più rispetto all'esperienza che poteva fare.

Allora ho pensato di coinvolgere il Consiglio Comunale delle bambine e dei bambini che a Cervia funziona già da dieci anni, di coinvolgere questa rappresentanza perché poi è la rappresentanza di tutte le scuole del territorio. Non ho esplicitato la motivazione per cui i bambini dovevano venire al museo: ho dato loro il tempo di girare e sono saltate fuori cose interessantissime. Intanto la burchiella, che è questa enorme barca che ovviamente deve essere sostenuta da tralicci, non si poteva vedere da dentro (non ci ho mai pensato, considerata la mia statura). I bambini mi hanno fatto notare che anche se dentro è vuota loro volevano vederla comunque. Così abbiamo costruito un percorso con tutti i crismi per cui i bambini riescono a vedere cosa c'è dentro la burchella.

La seconda cosa – e questo mi ha interessato veramente tantissimo – è che è saltata fuori proprio quella carenza che io avevo individuato: così tutti quanti insieme abbiamo deciso di realizzare una guida fatta dai bambini per i bambini. Guardate, è in effetti un lavoro faticoso e affascinante intanto perché abbiamo escluso la presenza adulta, sapete che il Consiglio Comunale delle bambine e dei bambini ha due facilitatori che seguono i loro progetti, ma ho chiesto agli stessi di rimanere in disparte

perché una volta entrati nel merito questi bambini, che vanno dalla terza elementare alla terza media, hanno dimostrato una capacità dinamica infinita e soprattutto peculiarità anche interpretativa della risoluzione di problemi che io credo noi non saremmo mai riusciti ad attivare.

Contemporaneamente questo tipo di frequentazione a cadenza mensile o anche più frequente ha deviato in loro l'immagine del museo stesso in termini assolutamente positivi. Il museo non è quella soglia da oltrepassare assieme a tutti quanti i compagni dove in qualche modo, a volte in maniera coercitiva, si deve subire un'esperienza e l'aspetto più positivo credo sia quello di passare una giornata al di fuori dell'aula scolastica. Questi bambini hanno cominciato a capire che la appropriazione di un bene che è comunque collettivo, perché un museo è un bene collettivo, è fondamentale e se risolto in termini di frequentazione, può diventare un luogo di aggregazione. Questo per contro ha scatenato le ire dei compagni di questi bambini che sono delegati, perché dovete sapere che il Consiglio Comunale funziona come quello degli adulti a sistema di delega, per cui adesso mi trovo a dover risolvere il grosso problema di tante classi che vogliono vivere le stesse esperienze. Ho portato qui questa esperienza perché sono perfettamente convinto che, al di là di un'esperienza micro che ho fatto all'interno del museo, decretare il museo come luogo della suggestione sia elemento fondamentale, ma bisogna che questo spazio sia prima all'interno di noi che ne siamo gli operatori, per riconoscere quale può essere il superamento di quei limiti, di quelle strutture rigide che impediscono a volte di attivare percorsi condivisi.

Inizialmente mi era stato chiesto un titolo per la mia relazione e, considerato che dirigo il Museo del Sale, avevo proposto "La fantasia è il sale che impedisce alla ragione di marcire"... a patto che il termine fantasia lo si interpreti in termini positivi, da un punto di vista etimologico. Nell'antica lingua greca tutte le parole che avevano il prefisso "fa" (luce) erano le parole positive; "mio" (mito) invece era l'aspetto negativo, l'aspetto oscuro (anche se adesso è esattamente il contrario: se sei un mito allora sei grande; se hai fantasia, sei un tipo da niente...). Ma le cose hanno preso un corso diverso per cui il titolo non è più servito e allora ho cercato di risolvere questa provocazione redigendo quel brogliaccio che vi è stato dato a metà giornata per confondere e per provocare. È un questionario sui musei (non l'ennesimo serio), con domande estrapolate sia dalla presentazione del depliant del convegno sia da parole chiave che in questi anni hanno scatenato fantasie e speranze in tutti noi che al museo viviamo, lavoriamo, pensiamo. L'intento è quello di conoscere "ciò che si sente del museo e ciò che ci si aspetta dallo stesso", con formula ironica e scanzonata, ai limiti del dissacrante. Ho qui le vostre risposte: facciamo una condivisione a caldo, poi mi propongo una lettura più attenta e una serie di analisi che potrebbero, chissà, trovare dignità in futuri approfondimenti.

Il brogliaccio forse doveva essere distribuito immediatamente stamattina perché dopo aver ascoltato e sedimentato tutta una serie di interventi è ovvio che parte delle domande/provocazioni si sono risolte da sé. Ma da una prima e veloce scorsa delle risposte debbo dire che se c'è un aspetto confortante è che noi abbiamo un futuro, noi operatori museali attuali e futuri. La cosa che mi ha colpito è che nella prima domanda (*Il museo racconta delle storie: quali vorresti sentire?*), che chiaramente è una domanda acculturata, la media delle risposte è assolutamente in linea, cioè il racconto dell'anima e delle voci, anche perché la suggestione del chiudere gli occhi stando all'interno di un museo che magari era un orfanotrofio e riuscire a carpire le voci i passi e le presenze di chi l'ha frequentato prima, secondo me è una esperienza sconvolgente. E tutte le risposte sono come dire un percorso di anime, un percorso

di cose, un percorso di voci. Poi ovviamente siccome va di moda estrapolare parole chiave avendo letto la presentazione del convegno ho estrapolato *occhi nuovi e nuovi pensieri, ovvero...*? E debbo dire che il germoglio di speranza esiste! Ancora una domanda: *La relazione educativa costruttiva è stimolante per chi? Perché?* Qui siamo assolutamente in parità, quindi c'è futuro anche per questo insomma. Poi davanti a *Museo fabbrica, museo memoria, museo specchio, e poi?* tra le vostre definizioni quella del museo che apre porte (e immaginate la simbologia legata all'apertura delle porte) è stata quella che ha ottenuto il massimo dei consensi. Ho estrapolato delle nuove definizioni che sono abbastanza divertenti: c'è chi vorrebbe il museo harem, qualcun altro vorrebbe il museo legume (e va bene se pensate che ad un bambino si dice "Ti mangerei di baci", il legume è più o meno in linea con la fagocitazione culturale), ce n'è un'altra simpatica perché è legata alla nostra situazione di dirigenti che dice "musei senza dirigenti ottusi". Poi ho chiesto *Il museo ti ama...*, che è certo l'aspetto più banale: era difficile rispondere "vorrei sposarmi con lui", però qualcuno l'ha fatto; ancora più difficile "vorrei avere figli" ma ho avuto ancora più risposte. Infine alla domanda *Stando alla tue più recenti esperienze, il museo è...*, anche qui le risposte si equivalgono tra museo luogo di vita di memoria e luogo non luogo.

Sulla valutazione *Da uno a dieci quanto ti sei divertito a rispondere a queste domande?* non sono riuscito a fare il computo, ma devo ammettere che è altissimo invece il livello di quanto ci siamo divertiti noi a leggere.

Vietato non toccare! di Annalisa Trasatti

Esordisco ringraziando anche io Alba Trombini, per l'invito e per non aver svelato per esteso, introducendomi, il nome del museo per cui lavoro. Posso così giocare anche io l'effetto "sorpresa", *file rouge* di questa giornata...

Qual'è il tabù per eccellenza dei visitatori di un museo? È stata già citata la percezione indiretta della morte, tipica delle collezioni archeologiche e antropologiche, ma a pensarci bene il divieto per eccellenza da infrangere è "vietato toccare"! Io invece voglio raccontarvi la mia esperienza di educatrice, in un museo unico in Italia, il Museo Tattile Statale Omero.

È ancora un piccolo mistero per me come ci sono arrivata, ma cercherò di spiegarvelo partendo da un punto che sta a me molto caro, nella speranza di pungolare un po' gli studenti e gli operatori presenti in sala. Ho usato il termine *arrivata per caso*, perché la didattica museale, nel curriculum universitario delle facoltà pertinenti, non esiste ancora! Fanno eccezione le Accademie di Belle Arti e alcune Facoltà di Scienze della Formazione, mentre nei Corsi in Beni Culturali, quello di Ravenna ne è la prova, non esiste un insegnamento di Didattica o Pedagogia dell'arte o Educazione museale.

Il tutto troppo spesso si limita a seminari o brevi corsi, nel caso in cui alcuni docenti un po' più illuminati invitano esperti a fare degli interventi o escono dalle proprie aule. Per quanto mi riguarda, quindi, dopo aver terminato un curriculum universitario comune a molti dei presenti e di chi ci leggerà, di impianto storico quindi, ho incontrato e subito decisamente appassionata di un mondo legato all'arte ma così apparentemente lontano dai libri, apparsomi attraverso l'esperienza di un grande pedagogista, il professor Marco Dallari, attualmente docente presso l'Università di Trento. Insieme all'attuale direttrice, Cristina Francucci, sono stati i due fondatori della sezione didattica, e della relativa metodologia, della Galleria d'Arte Moderna (ora MAMBO) di Bologna¹.

Averli incontrati mi ha permesso finalmente di conoscere l'ambito dell'educazione museale che subito si è rivelato essere una strada in cui lo studio della storia dell'arte si univa alla comunicazione con tanti pubblici, in particolar modo quello dei più piccoli. La mia formazione poi è proseguita fuori sede a Bologna, Torino, Milano e Roma oltre che in maniera molto individuale come spesso riscontro anche in molti altri giovani colleghi, in maniera molto testarda e caparbia, per poi ri-sorprendermi del fatto che proprio ad Ancona, la mia città, esistesse un Museo Tattile e che nel giro di un paio d'anni questa realtà avrebbe avuto un riconoscimento nazionale, divenendo statale.

Il Museo Tattile Statale Omero² ha una collezione di sculture contemporanee, di reperti archeologici originali, di modelli architettonici in scala e di calchi in gesso o vetroresina a grandezza naturale di capolavori della storia della scultura. La collezione è nata dalle esperienze personali di studio e viaggio, dalla curiosità e testardaggine di due coniugi non vedenti, Aldo e Daniela Grassini, reduci da anni e anni di

viaggi in tutto il mondo costellati di continui “no” davanti alla loro richiesta di toccare alcune opere delle collezioni in mostra.

Lavorare come educatrice in questo museo effettivamente è una *sorpresa continua* perché lì è necessario non accantonare, ma almeno ribaltare, mettere in discussione, tutto lo studio fatto negli anni della propria formazione. È una sorpresa continua anche, convincersi, dalla sua viva voce, che il non vedente possa avere una percezione artistica e godere di un personale e raffinato piacere artistico ed estetico. Che l’arte non deve essere percepita e vissuta esclusivamente come visiva, che i non vedenti hanno spesso gli stessi pregiudizi mentali dei vedenti, perché appena si sta per entrare nella sala dell’Arte contemporanea, esprimono le stesse difese del vedente che si sente inadeguato davanti ai codici e linguaggi del presente. La sorpresa nel conoscere il mondo di chi non vede, così lontano dal nostro, è tale anche nel momento in cui emergono i numerosi punti di contatto.

Per noi operatori didattici del museo, la vera sfida è quindi proprio nel pensare “sovversivo”, termine per me molto suggestivo e stimolante, citato prima da Daniele Jalla, nel momento dell’ideazione di attività, percorsi e laboratori accessibili, realmente, a tutti. Altrettanto “sovversivo” appare ancora oggi l’idea di unirsi per condividere tutto questo: il museo non è solo per non vedenti, ma “accoglie” tutti, dalle scuole agli adulti agli operatori, però spesso vengono i non vedenti in visita, in gruppo da soli. L’ideale è la visita uno ad uno, perché si instauri la giusta confidenza, che ti conduce, nel giro di due tre secondi seguenti la presentazione a prendere sotto braccio questa persona, e iniziare da lì un limitato nel tempo ma profondo contatto con il visitatore.

La reazione che si scatena da quel momento è molto interessante: occorre che l’operatore sia più che mai tranquillo, accogliente, ma non solo apparentemente, perché la persona non vedente, non ti vede ma “ti sente” nella voce, nel tono, nella tua presenza nella spazio. È davvero sorprendente scoprire e sperimentare quanto il tatto sia diverso dalla vista, come siano due mondi diversi, troppo spesso paralleli e che possono anzi dovrebbero incontrarsi ed integrarsi più spesso. La semplice azione dell’accompagnare, fisicamente, il visitatore ti permette di sperimentare ritmi diversi, spesso più lenti, che permettono ad entrambi di approfondire, riflettere, metabolizzare. Occorre ricordare infatti, che il senso della vista è sintetico, veloce e per questo spesso superficiale, al contrario il tatto è analitico e quindi ti induce, ti “obbliga” alla lentezza.

Questo atteggiamento è ciò a cui teniamo molto nonché la parte più difficile del lavoro con il pubblico dei più piccoli, nel senso che la vera sfida dei nostri tempi sembra essere quella di “rallentare”. E qui, al museo, ci aiuta molto lavorare sul respiro, giocare con l’esplorazione guidata degli spazi, la pratica del fare, di trasformarsi in “qualcosa diverso da noi”, di vestire guanti speciali per aspiranti detective del tatto... (fig. 9-11). Le sorprese poi non finiscono qui, perché al di là che siano appassionati, conoscitori o semplici frequentatori casuali di musei, ti restituiscono l’opera d’arte “diversa”; quindi va benissimo tutto quello che hai studiato e che già sai o pensi di sapere, purché non lo si dia mai per scontato, perché appunto ci si lasci sempre “sospendere” dalle pieghe, dalle variazioni concave e convesse delle sculture, dei “paesaggi scultorei” di un Michelangelo, piuttosto che di un Prassitele³.

E ancora è una grande “scuola” scoprire che quando dialoghi con un non vedente, il tuo linguaggio ti appare improvvisamente carente, scarno in fase descrittiva. Perché? Perché anche il nostro linguaggio è ormai prettamente visivo! E allora ecco di nuovo che spunta una suggestione, un invito ad arricchire i nostri strumenti comunicativi, renderli elastici, fino ad arrivare a *parlare e vedere in maniera tattile*. Dal semplice descrivere lo spazio all’ingresso di ogni stanza, al semplice descrivere la

postura di una statua, mettendo se necessario il visitatore non vedente nella stessa posizione della statua; il tutto prevede un tipo di lavoro e formazione su noi operatori in prima persona, che spesso siamo i primi a bendarci e farci accompagnare o accompagnare operatori, docenti di sostegno, tirocinanti prima ancora di iniziare a parlare del museo, lo si vive, facendo il giro bendati o diventando per un momento guida/accompagnato di un non vedente.

L'incontro tra mondi e modi di percepire diversi è segno sempre di arricchimento per tutti i partecipanti. Anche perché c'è da sottolineare che i disabili visivi sono un gruppo tra i più integrati socialmente, molto attivi, autoironici e partecipi in forme sia associative sia singolarmente e raramente si sono create situazioni di imbarazzo. Il più delle volte sono loro stessi a raccontare a noi come sono diventati ciechi, e c'è chi lo è dalla nascita, e questo cambia molto e soprattutto per noi (siamo delle spugne noi operatori) che non essendo non vedenti siamo a disagio a volte rispetto a loro.

È utile considerare e vivere il nostro museo come un *manuale di storia dell'arte a tre dimensioni*, uno spazio didattico dove venire a sperimentare capolavori dell'arte, patrimonio universale.

Professionalmente le sorprese, di cui istintivamente sono sempre alla ricerca, non finiscono qua. Godo infatti di un osservatorio, che reputo privilegiato, che è la rubrica "Didattica" del portale d'arte "ExibArt.com", nata quasi un decennio fa e dalle potenzialità secondo me non ancora del tutto sfruttate. Ho iniziato a collaborare con questo sito dove esisteva già una rubrica, originariamente denominata "Bambini" perché dedicata a loro nei temi e nel linguaggio. Successivamente si è capito che non era quello il target di utenti, da qui l'evoluzione naturale nell'attuale "Didattica". Si tratta di una rubrica nazionale in un certo senso unica, perché quello che stamattina abbiamo sentito citare da Silvia Mascheroni, "MuseiScuola" è un bellissimo sito curato da uno staff di esperti, per il Comune di Torino e per ovvie ragioni ha natura di *vetrina* delle iniziative e degli eventi sul territorio piemontese.

Io, invece, sono caporedattrice di un gruppo di redattori, concentrati sulla ricerca, sull'andare a trovare le eccellenze in territorio nazionale e contemporaneamente sensibilizzare e creare le basi per una *community* di esperti ma anche studenti, laureandi ed operatori. Perché va benissimo tutto quello che abbiamo detto oggi sulla didattica nei musei, però è altrettanto importante verificare come viene fatta, con che metodologia e che progetto alle spalle, anche perché sono convinta che in Italia più che all'estero ci troviamo in una fase maggiormente creativa e sperimentale. Nelle pagine della rubrica e nel suo archivio⁴ trovate consuntivi di convegni, forum dedicati⁵, oltre ad interviste ai responsabili dei maggiori Dipartimenti Educativi italiani e recensioni di pubblicazioni di settore.

Tra questi, al di là degli anni di attività o della dislocazione o della collezione su cui lavorano, ci sono dei progetti che sorprendono più di altri. È stato già citato stamattina, ma io non posso non ricordarlo, il Castello di Rivoli perché è una realtà veramente *straordinaria*. Partiti oltre vent'anni fa con *la politica del laboratorio*, e da allora sempre diretti dall'infaticabile Anna Pironti, oggi il gruppo di operatori invade le piazze italiane da Modena, in occasione del Festival della Filosofia, a Mantova per quello della Letteratura; inoltre loro fanno didattica a 360° nel senso di condivisione di pensare, vivere, proporre il museo quale luogo di incontro, moderna *agorà*⁶.

Vi segnalo un'ulteriore realtà di nascita italiana ma di estensione europea. Si tratta di *DIDART-Capire sentire l'arte contemporanea*⁷, progetto europeo con capofila il MAMBO di Bologna, particolarmente innovativo ed interessante perché pensato sin dall'inizio con un netto taglio di "buone pratiche", che cerca di legare le sezioni

didattiche in maniera operativa. Concludo segnalando la pagina “Link” della rubrica dove troverete una sitografia ragionata e costantemente aggiornata⁸ nata per supportare con delle tracce di percorsi chi per studio o professione è alla ricerca di corsi, esperienze, pubblicazioni del settore.

Note:

1. www.mambo-bologna.org/file-sito/ita/didattica/presentazione/home.html
2. www.museoomero.it
3. Riferimenti bibliografici sono: *L'arte a portata di mano. Verso una pedagogia di accesso ai Beni Culturali senza barriere*, atti del convegno di Portonovo di Ancona, Armando Edizioni, 2005; Cataldo L., Paraventi M., *Il Museo Oggi*, Hoepli Editore, 2007.
4. Link diretto alla rubrica è www.exibart.com/Exi_1-4-15.asp/IDCategoria/70
5. Vedi quello su “Nuovi ruoli, funzioni, professioni del sistema museale”, nella sezione Forum del sito.
6. www.castellodirivoli.org
7. www.didart.net
8. Link diretto alla pagina di Links è www.exibart.com/news.asp/IDNews/1453

Conclusioni

di *Laura Carlini*

Buonasera. Nelle scorse edizioni abitualmente svolgevo la relazione introduttiva, questa volta, invece, mi è stato chiesto di trarre le conclusioni. Devo ammettere, al termine della giornata, di essermi veramente cacciata in un dedalo, perché non è per nulla banale dare conto della ricchezza, della vivacità e della molteplicità di idee che sono emerse nel corso di questo convegno. Perciò mi limiterò a menzionare le idee che ritengo possano essere portate a paradigma delle principali affermazioni.

Siamo partiti ascoltando le parole del dott. Laghi, che esaltava, tra le prerogative dell'azione degli operatori, la capacità di aumentare la felicità e il piacere della nostra relazione con il museo. In sostanza è stato formulato l'auspicio di considerare la felicità una componente essenziale del rapporto tra visitatore e istituzione museale, laddove quest'ultima deve essere focalizzata sull'essere umano, sulla sua storia individuale e collettiva.

L'intervento di Daniele Jalla si è invece attestato su posizioni quasi opposte, proponendo una rivalutazione ed un recupero dell'idea della centralità del patrimonio, inteso nel senso più ampio del termine, quindi non solo del patrimonio musealizzato ma di un paesaggio più complesso ed esterno al museo, operazione da attuare anche con l'ausilio di una serie di mentori come Valéry che ci supportano in questa nostra ricerca dell'esperienza, del valore della nostra relazione con il museo. Si è detto anche, in modo piuttosto provocatorio, che il visitatore ha un cervello, due occhi e due gambe, considerazione che invita a fare propria l'idea del museo come luogo di perenne movimento, spazio del transito e della sosta, riproponendo la riflessione che non si dà esperienza di architettura se non agendola nella dimensione spazio-temporale.

Aurora Di Mauro ha successivamente focalizzato il suo intervento sulla dicotomia "avere o essere", spostando di nuovo il pendolo dagli aspetti patrimoniali agli aspetti di relazione, sottolineando la rilevanza della percezione nelle scelte del visitatore.

Le parole di Silvia Mascheroni e anche di Alba Trombini sull'interculturalità mi hanno riportato alla mente il dialogo avuto con una restauratrice di origine giapponese in merito ai rotoli su seta conservati presso il Museo d'Arte cinese di Parma, che le avevamo dato l'incarico di restaurare. La restauratrice mi segnalava che in Occidente non sappiamo esporli correttamente, perché applichiamo ai dipinti orientali la stessa modalità espositiva tipica delle pinacoteche occidentali, costituita da una sequenza di opere poste una a fianco all'altra, ad altezza d'occhio, in modo da consentirne una visualizzazione continua ed una opportunità di paragone da parte di un pubblico deambulante, che procede di opera in opera e sosta per osservare, a giusta distanza, i singoli pezzi. Questa modalità di fruizione ci è nota e soddisfa il nostro gusto collezionistico e la nostra propensione al raffronto tassonomico. Come ha detto Daniele Jalla, ci fermiamo, guardiamo e procediamo.

Nella tradizione orientale, invece le opere vengono poste in visione per tempi brevissimi, perché sono molto delicate e pertanto non tollerano di essere esposte alla luce con continuità. Vengono esposte solo in occasioni particolari, ad esempio la

cerimonia del tè, per una contemplazione da seduti e in piena tranquillità, in una posizione di rilassamento, di riflessione, di dialogo con altri perché il tè è una cerimonia che si condivide con un gruppo selezionato di ospiti. I musei occidentali espongono le opere senza considerare la loro provenienza e le tradizioni culturali che le accompagnano, perdendo una parte notevole del significato, anche simbolico, dei capolavori che ospitano. Credo perciò che dovremmo approfondire ulteriormente il tema della mediazione culturale e introdurre anche nelle nostre modalità espositive le conoscenze che ci provengono dalla frequentazione, dalla effettiva conoscenza delle culture altre.

Nel corso dei lavori si è dibattuta con intensità la questione delle neuroscienze, ormai di gran moda, ed è stato affrontato il tema dell'empatia e dell'aspetto dinamico dell'estetica come passione condivisa. L'argomento è nuovo e stimolante, trova già probabili applicazioni empiriche e non formalizzate nei musei. Mi è sembrato di cogliere una condivisione da parte dei partecipanti nel riconoscere che non sappiamo quali sviluppi potrà avere per migliorare la relazione pubblico/opere. Ritengo che sia importante essere consapevoli delle potenzialità che si potranno presentare e che è essenziale tenersi aggiornati su quanto si prefigura nel mondo delle neuroscienze, come pure delle ricerche in sociologia e pedagogia sulle modalità di apprendimento. Rammento, a tale proposito, il contributo di Margit Schwegkofler sulla relazione ambigua tra museo e sorpresa, sulla sorpresa come sospensione di una relazione e sulla necessità della reciprocità e del riconoscimento delle potenzialità del visitatore. Un punto saliente da menzionare, richiamato ripetutamente, consiste nell'attribuire valore agli aspetti contraddittori, agli sbilanciamenti e bilanciamenti continui, che creano una dinamica portatrice di sconvolgimento ma anche di nuovi significati. Tali dinamiche ci hanno portato ad affrontare alcuni temi cruciali, il più rimarchevole dei quali si riferisce alle modalità con le quali "esporre la morte".

E dunque, in conclusione, che debbono essere i grandi temi a trovare nel museo uno dei luoghi, se non il luogo per eccellenza ove indagare le questioni fondamentali dell'esistenza, della storia e della società...

Programma del Corso

Sessione mattutina • I principi

Daniele Jalla

Presidente ICOM Italia e Dirigente Servizi Museali della Città di Torino

Aurora Di Mauro

Responsabile Ufficio Musei della Regione Veneto

Alba Trombini

Docente di educazione museale

Silvia Mascheroni

Storica dell'arte contemporanea ed esperta di pedagogia del patrimonio culturale

Coordina Pier Domenico Laghi

Dirigente Settore Cultura della Provincia di Ravenna

Sessione pomeridiana • Le pratiche

Filippo Guarini

Direttore del Museo del Tessuto di Prato

Margit Schwiegkofler

Operatrice didattica del Museo Archeologico dell'Alto Adige di Bolzano

Cesare Melandri

Direttore di MUSA - Museo del Sale di Cervia

Annalisa Trasatti

Educatrice museale e caporedattrice rubrica Didattica del portale ExibArt.com

Laura Carlini

Responsabile Servizio Musei dell'IBACN della Regione Emilia-Romagna

Coordina Alba Trombini

Consulente scientifico Corso "Scuola e Museo"



Fig. 1
Yann Kersalé
Illuminazione degli Champs Eliséé

Fig. 2
Progetto "Intorno al tappeto
volante", Castello di Rivoli (TO)



Fig. 3
Joan Fontcuberta, *Cadaveri di due immigranti sulla spiaggia di Vistahermosa* (Andalusia, 31.10.2003)



Fig. 4
Shirin Neshat
Women of Allah, 1994



Fig. 6
Progetto "Ospiti DONOre"
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano



Fig. 5
Michelangelo Pistoletto, *Tavola Mar Mediterraneo*, 2003
(Cittadellarte, Fondazione Pistoletto)



Fig. 7
Particolare del percorso
tattile nel “Corridoio di
familiarizzazione”
Museo del Tessuto
Prato



Fig. 8
Sala espositiva
“Prato città tessile”
Museo del Tessuto
Prato



Fig. 9
Bambini davanti alla testa
del David di Michelangelo
Museo Tattile Statale Omero
Ancona



Fig. 10
Lettura tattile del
Mercurio del Gianbologna
Museo Tattile Statale Omero
Ancona



Fig. 11
"Mani in alto"
Museo Tattile Statale Omero, Ancona

Finito di stampare nell'ottobre 2007
Tipografia Stear, Ravenna