

Quaderni di didattica museale
collana a cura del Laboratorio Provinciale di Didattica Museale

Una ricchezza per il futuro

Il museo come punto di riferimento e stimolo
per la crescita personale e sociale

a cura di Eloisa Gennaro e Alba Trombini

Provincia di Ravenna - Settore Cultura
Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale

La seguente pubblicazione raccoglie gli interventi dell' XI corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuola e Museo" (Ravenna, 28 ottobre 2004) organizzato dal Laboratorio Provinciale per la Didattica Museale.

Cura redazionale Eloisa Gennaro

Con la collaborazione di Lorenza Cerretano

Grafica e impaginazione Massimo Marcucci

www.sistemamusei.ra.it

In copertina: immagini gentilmente concesse dal Museo Civico di Castel Bolognese.

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

Supplemento n. 1 al notiziario del Sistema Museale Provinciale "Museo In-forma", IX, n. 23/2005 (iscrizione al Tribunale di Ravenna n. 1109 del 16.01.1998).

Pubblicazione realizzata
con il contributo di



1473

Fondazione
del Monte
DI BOLOGNA E RAVENNA

Indice

Premessa <i>di Alba Trombini</i>	7
Dalle memorie interiori alle memorie condivise. Tracce per la realizzazione di mnemoteche locali <i>di Duccio Demetrio</i>	9
Crescere dentro e fuori il museo. Bisogni, aspettative e comportamenti di fruizione <i>di Alessandro Bollo</i>	17
Crescere al museo o ai musei? <i>di Laura Carlini</i>	27
Vedere con la voce: narrazione e sensorialità nei percorsi di didattica museale <i>di Paola Goretti</i>	33
A che il museo possa servire. Differenza, conflitto, responsabilità come luoghi dell'incontro, confronto e crescita nel museo <i>di Mario Turci</i>	39
Una risorsa per la crescita personale <i>di Silvia Gramigna</i>	43
Poesia, storia, eventi. Una via possibile per la fruizione museale. L'esperienza di Casa Monti <i>di Giovanni Barberini</i>	47
Note al testo	51
Programma del Corso	55

Presentazione

di Alba Trombini

Alle tante diverse motivazioni che spingono le persone a varcare la soglia di un museo, oggi possiamo aggiungerne un'altra, una vera e propria sfida per il presente oltre che una "ricchezza per il futuro": possiamo andare al museo non solo per conoscere e apprendere, ma per imparare a crescere.

Idealmente tutti noi condividiamo il pensiero che il museo possa essere un ottimo punto di riferimento e uno stimolo per la crescita della collettività e degli individui. Ma, nella realtà dei fatti, è proprio così che le persone e le società percepiscono e vivono il museo al giorno d'oggi? Quanti e quali sono i musei che riescono a porgersi a noi con queste modalità e a svolgere intenzionalmente e dichiaratamente una concreta funzione di aiuto nella riflessione, di spunto per l'elaborazione del pensiero e dell'azione, di supporto nei processi di crescita personali? I frequentatori abituali, coloro che fanno dell'esperienza museale un elemento costante della propria crescita culturale, anche se non necessariamente in modo strutturato utilizzano già il museo a questo scopo. E gli altri?

Chi ci va per obbligo, chi ci va distrattamente, chi non ci va... lo sappiamo, sono tanti. Come possiamo rendere palese a queste persone l'enorme potenziale che il museo ha in tal senso? Come possiamo spazzare via, ammesso che sia possibile, gli stereotipi e le rappresentazioni mentali che abbiamo accumulato negli anni e appesantiscono, o impediscono del tutto, una percezione chiara di tali opportunità? Oggi per crescere cerchiamo aiuto nella psicologia, in quella professionale, seria, e in quella preconfezionata e predigerita da talk show o da edicola. Cerchiamo supporto negli esperti di counseling, nei seminari di fine settimana dedicati a fantasiose strategie di potenziamento delle risorse personali, camminiamo sul fuoco... facciamo di tutto per crescere nella vita di relazione, nella professione, nell'espressione della nostra creatività. Ma dimentichiamo, o neanche immaginiamo, che il museo possa aiutarci in questi processi di crescita, attraverso l'analisi e la riflessione.

In che modo? Come può un museo farci crescere in questo senso? Innanzitutto mostrandoci attraverso i suoi contenuti che il limite non esiste, che tutte le società, tutti gli uomini - persino la stessa natura - sono realtà che evolvono, che divengono continuamente altro, che infrangono barriere, si espandono, crescono. A volte in modo disordinato e distruttivo, a volte con grande armonia e fluidità. Mostrare alle persone, attraverso l'arte o i manufatti, con i capolavori o le piccole cose, che il limite è qualcosa che ogni società crea e poi supera è un grande insegnamento, un grandissimo invito a un pensare e a un fare creativo. Un museo che non stimola simultanea-

mente il pensiero e l'azione creativa è un museo che non sfrutta tutte le sue potenzialità; è un museo a metà che conserva e raccoglie, espone anche, ed è sì una fonte ineguagliabile di conoscenza, ma non produce in modo diretto e intenzionale quel benessere e quel miglioramento della qualità della vita a cui tutti tendiamo.

Ci sono tanti modi per crescere al museo: imparando a osservare, a conoscere e riconoscere, a stabilire connessioni e a ricostruire contesti perduti. Si cresce imparando tecniche e acquisendo capacità manuali, affinando abilità cognitive. Tutto questo si fa già e con successo, da tempo, e con risultati sempre maggiori. Un aspetto invece che fino ad ora non è stato colto al meglio è il seguente: in una società come quella contemporanea che tende a omogeneizzare e massificare tanti aspetti della vita, il museo può divenire un ottimo strumento per ricordarci il valore della differenza e della sfumatura, per sottolineare l'importanza di sapere e potere declinare in tanti modi diversi il pensiero, la parola e il gesto. Il patrimonio museale del nostro paese è estremamente ricco di contenuti e linguaggi espressivi diversi, di segni e simboli che rispecchiano differenti gradi di complessità dell'essere umano: perchè allora non utilizzare questa ricchezza e varietà come modello e parametro, come punto di riferimento per le persone nel loro percorso di analisi e nella costruzione dei loro progetti di vita, fin dalla più giovane età?

Sono sempre più numerosi in Italia e all'estero i musei che, oltre ad assolvere la loro naturale funzione di custodi e trasmettitori di conoscenza, si propongono alla collettività come luoghi di riflessione e ricerca, di analisi e condivisione. Sono musei che lasciano spazio alla creatività individuale, al bisogno della persona di confrontarsi e di restituire la propria visione e il proprio pensiero, al di là dei limiti imposti dai condizionamenti sociali e dalle realtà educative formali, per natura inevitabilmente più rigide. Sono musei che sanno offrire alla singola persona e alla collettività la propria unicità e la propria ricchezza come esempio per maturare una visione più ampia della realtà. Sono musei, infine, che non hanno paura di varcare limiti autoimposti da vecchie definizioni intellettuali ormai consunte e che, mettendosi in continua discussione e in relazione alla comunità che rappresentano, crescono insieme alle persone che li utilizzano. A loro dedichiamo questa giornata di "pensiero condiviso", nella speranza che la *Ricchezza per il futuro* bussì presto alle nostre porte.

Dalle memorie interiori alle memorie condivise. Tracce per la realizzazione di mnemoteche locali di Duccio Demetrio

Decifrazioni personali

Ci ricorda il poeta Fernando Pessoa:

*Che noi si scriva, si parli o solo si sia visti
Rimaniamo evanescenti. E tutto il nostro essere
Non può in parola o in volto giammai trasmutarsi.
L'anima nostra è da noi immensamente lontana:
Per quanta forza si imprima in questi pensieri,
Mostrando l'anime nostre con far da vetrinisti,
Indicibili i nostri cuori pur sempre rimangono.*

...

*Nel profondo di noi stessi restiamo ancora celati
Quando al nostro pensiero dell'essere nostro parliamo¹.*

Non esiste infatti, forse, luogo più misterioso e indecifrabile di quello che definiamo "interiore". Di cui percepiamo l'esistenza, ma che non vediamo mai con i sensi; che abitiamo di buona o malavoglia e da cui siamo abitati attraverso un sentire speciale (un sesto senso, un *esprit de finesse*, per Pascal). È uno spazio delimitato *sui generis*, dotato di confini (il nostro corpo che l'ospita) e, al contempo, illimitato, poiché è paragonabile ad una sorta di iperspazio narrativo che ci permette di entrare in contatto e di dialogare con presenze, voci, saggezze scaturite anch'esse dalle regioni interiori di chi ci ha preceduto o condivide con noi una identica sensibilità. Che avvertiamo altrettanto invisibile: rarefatta, mai del tutto comprensibile, se non quando riesca a rivelare una parte di sé che trova una forma nell'autoconfessione, nella scrittura, in musica, in immagini o pensieri che si fanno preghiera, invocazione, icona.

Del resto nelle culture umane, ciò che si rende visibile è sempre l'esito di moti, travagli, felicità interne che aspirano a raccontare del lavoro compiuto, con fatica e tormento, per uscire dall'ombra, da una *non cosa* che crea però ogni genere di cosa. Un'architettura, un oggetto quotidiano, un canto, una figura, un comportamento sono le espressioni prodotte da un'intelligenza che cerca di stupire gli altri, quando si aspiri alla gloria, al successo. Ad ogni modo, assai diverse da quelle che scaturiscono da una diversa interiorità alla quale soltanto il silenzio, la concentrazione, la meditazione si addicono.

La vita di ognuno letta, filtrata, analizzata e rappresentata da questo luogo diventa un'altra vita. Anche perchè quando cerchiamo di decifrarla (visi-

bilizzandola) con i linguaggi interiori, essa si presenta più *evanescente*, più *impalpabile*, più *sfuggente* ancora: come appare allo scrittore portoghese Pessoa. Il quale aggiunge che lo scriverne, il parlarne, non riesce comunque mai del tutto ad esaurirne la sempre enigmatica natura.

Ogni donna o uomo trova poi nella dimensione interiore la sua più profonda libertà, il suo segreto, il confronto con emozioni e sentimenti inconfessabili. Non a caso, nelle tradizioni monoteistiche il Dio nascosto, dopo tanto girovagare alla sua ricerca, lo si incontra, alla fine, nel luogo più vicino e dimenticato. In noi stessi: nei meandri della memoria, negli interrogativi taciturni, nella insoddisfazione che ci pervade. Il rapporto con la vita interiore chiede sempre fatica e impegno, laddove se ne vogliono identificare i segni e i codici, nella consapevolezza cui ci si rassegna, ad un certo punto, della sua inafferrabilità. Chi accetta questo, si dispone sulle soglie dell'ascolto che non intende valutare per affermare una propria supremazia, un suo potere.

Ciò di conseguenza spaventa i molti che, alla ricerca di certezze, rifuggono dal coltivarla, proteggerla, educarla con cura e pazienza. Consola invece chi non si accontenta mai del visibile, del concreto, chi in essa trova sia un rifugio, sia un'opportunità per meditare sul senso della propria vita e dell'esserci in generale.

Costui o costei appartengono alla schiera di coloro che Rainer Maria Rilke chiamava i "girovaghi" dell'esistenza, gli eterni "fuggitivi", gli "inquieti" e che:

*... fin da piccini
un volere sempre scontento incalza e torce.*

Costoro, in continuazione:

*... piombano sul tappeto consunto,
liso dal loro eterno saltare, questo tappeto
perduto nell'Universo².*

Un tappeto che altro non è se non la loro interiorità indagata in ogni suo riposto angolo e che li conduce però, più di altri, a godere con più abbandono e passione della vita, della sua multiformità. Amando, rischiando, compromettendosi.

Nel godimento più del tragitto, del viaggio, che dell'approdo.

È una dimora che ci rassicura, laddove il mondo esterno ci diventi estraneo o lo si rifugga volontariamente, per gustare con maggior intensità la sensazione di essere ancor più vivi e desti. Quando ci percepiamo in tal modo, in un'acuta intimità – ora nel dolore, ora nella estasi felice – partecipiamo inconsapevolmente alla storia di questa idea³. Dell'epopea, in verità, di quel compito umano diceva ancora Rainer Maria Rilke che consiste paradossalmente nel "*trasformare il visibile in invisibile*", alla quale diedero il loro contributo filosofi, mistici, poeti che tentarono di individuare metaforicamente nei siti più pulsanti e frementi del nostro corpo (il cuore, il ventre, il cervello)

la fonte del pensiero di sé. Luoghi della carne, non v'è dubbio, questi che oggi, a dispetto di ogni più sofisticata tecnologia radio tomografica, continuiamo a *non vedere*, in quanto la loro natura è ovviamente simbolica. Indicano la presenza di qualcosa che la mente secerne per rappresentarsi comunque questo mondo, il più personale di tutti, celabile e protetto da occhi e orecchie altrui.

Che cosa ci racconta di noi, di quel che siamo o crediamo di essere, infatti un muscolo cardiaco ispezionato da una ecografia se non che le sue condizioni godono ottima o precaria salute? Ciò che più conta, a seconda delle risposte mediche, è accorgersi che dai responsi ascoltati quella interiorità che è ben più di ogni organo materiale, sta vibrando di angoscia o di serenità ritrovata per il pericolo scampato. Ciò ci riporta e riconsegna all'esperienza interiore nella sua pienezza contraddittoria. L'interiorità cerca la calma e l'assenza di passioni (la *hesykie* monastica o la *ataraxia* stoica) ma, ugualmente, ha bisogno di *taraxia*, di tormento perchè attinge a polarità in eterno conflitto: la vita e la morte, il bene e il male, il piacere e la gioia, la tentazione e la rinuncia⁴.

Ore senza tempo

Anche se ci possiamo osservare ormai internamente da soli o se possiamo frugarci con ogni mezzo, tuttavia, queste parti di noi sono l'emblema dei nostri segreti. Possono giungere persino a fotografare le vibrazioni, le pulsazioni, dei neuro-trasmittitori in relazione ad emozioni provate, a stati depressivi, a sbalzi di umore. Tuttavia, ciò che percepiamo in rapporto a noi stessi (come autostima, forza d'animo, voglia di vivere ecc.), alla nostra storia (come passato, costellazione di ricordi, vissuti esclusivi) o ai progetti futuri (desideri, speranze...) ci rinvia a questioni di altra natura. Dinanzi alle quali lo sguardo iperanalitico, medico o scientifico che sia, deve farsi da parte, per dar spazio ad altre letture e decifrazioni dell'interiorità. Perseguibili soltanto con i linguaggi delle più diverse tradizioni spirituali laiche e religiose, poetico letterarie, figurative, ecc.

Lo spazio interiore si mostra insomma un "luogo dell'anima" cui la stessa idea di luogo in fondo risulta poco appropriata, dal momento che la visibilità le si addice per elezione. Noi non riusciamo mai, in verità, a "guardarci dentro" anche questa è una necessaria metafora poichè quel "dentro" designa più che un territorio, pur simbolico, soprattutto un tempo e questo si sottrae alle leggi biologiche della temporalità: nascita, maturazione, decadenza, morte.

Il che rende la questione ancor più complicata. Difatti, quando ci riferiamo al tempo personale ci avvediamo che esso non può limitarsi al calcolo delle ore e dei minuti, che si sottrae alla norma delle successioni, degli stadi, delle sequenze. Se uno spazio interiore, diventando paesaggio noto a chi ne è l'abitatore, è un intrico di percezioni, pulsioni, intenzioni collocabili nell'istante presente, il tempo può esibire una gamma maggiore di oggetti.

Lo spazio evoca lunghezza, larghezza, altezza, profondità. È cioè un contenitore quadridimensionale; mentre il tempo vissuto, pur dotato di altrettante dimensioni di cui la mente fa esperienza (passato, presente, futuro,

eternità), travalica la scatola spaziale, si espande trasmutando in sentire.

Non ci basta vivere il tempo come cronologia, succedersi delle ore, dei giorni, delle fasi dell'esistenza. I ricordi, pur dislocabili in una storia sequenziale, nelle diverse stagioni della vita, oltrepassano questi confini. Il passato interiore non è solo questo. È un presente che non cessa di alimentarci di speranza, di nostalgia, di gratitudine o di risentimento. Dove l'essere anziani nel corpo non evita, interiormente, di sentirci ancora bambini. Senza tutti gli anni attraversati e adempiuti. Nel viverlo poi come futuro, il tempo si fa sogno, aspettativa, progetto, desiderio. Il tempo interiore è quindi la consapevolezza di aver vissuto certe esperienze, di aver conosciuto persone mai più incontrate o che, accanto a noi, mutano nel corso del tempo o non muteranno più: poiché non le rivedremo mai più, pur ancora così presenti, attive, parlanti. Anzi di più.

Il problema, anche in tal caso qualora si voglia sfidare l'invisibilità, si pone dinanzi al desiderio di descrivere, connettere fra loro (e con qualche mappa) non solo la tipologia dei ricordi, semmai, il senso che questi assunsero per noi nel passato. Ma in una scia che, nell'andirivieni interiore, giunge fino all'oggi e pregiudica o feconda il tempo che ancora deve venire.

Insomma, il tempo interiore è sia teatro di movimenti della coscienza cui arbitrariamente diamo impulso che palcoscenico sul quale però, sullo sfondo, si stagliano - finché la memoria ci assiste - eventi accaduti indipendentemente dal nostro volere. Il tempo è un costrutto mentale e un dato di fatto. L'unico modo per farsene una ragione che rispetti la sua *atemporalità temporale* consiste nel trattenere o ritrovare i ricordi con l'arte della scrittura di sé.

Il viatico e il tramite della scrittura

La scrittura di quel che proviamo, abbiamo vissuto o creduto di vivere non solo sigilla autobiograficamente quel che crediamo di aver sperimentato lungo l'asse del tempo storico. Essa muta gli episodi della vita in base alle emozioni e agli affetti provati per gli altri, per i luoghi, per noi stessi in certe circostanze che però lo scrivere realizza in quanto illusorietà. Lo scrivere personale non genera mai una imitazione o una copia di quel che siamo stati. Ci colloca nella *mimesis*: ovvero nella trasfigurazione letteraria, nella rievocazione poetica, nella regione delle cose più importanti che la vita ci ha donato o che ci ha sottratto, pur sempre attraverso un linguaggio immaginario.

Il tempo interiore è questo: quanto si cela dentro di noi, scrivendone, diventa irreali ma almeno leggibile. Esponendosi così alla varietà delle interpretazioni, dei dubbi, delle congetture in un circolo che non ha mai fine. Scriviamo per raccontarci e posata la penna ci accorgiamo che non abbiamo detto tutto; ricominciamo da capo e consegnandoci ad un lettore benevolo questi ci restituisce un'altra visione delle cose. Lo scrivere delle nostre cose più intime - ancora con Pessoa - non raggiunge mai una conclusione rispetto a quel che fummo e siamo. Soltanto ci fornisce di noi un'altra versione, diamo vita ad un personaggio di cui conosciamo qualcosa. Quindi lo scrivere di sé non è uno specchio rassicurante se cerchiamo il nostro vero volto at-

traverso il canone interiore. È semmai un'approssimazione al verisimile ed è una voce interna che, pur sforzandosi con ogni mezzo ed artificio di essere chiara e trasparente, della nostra profondità recondita svela null'altro che il suo impossibile, definitivo, svelamento.

Quindi essa è mistero: nutrita dal corpo e a parti del corpo ricondotta non può dirsi ad esso riducibile; intrico di fatti e di incontri non può su di essi appiattirsi; chiamata a svelarsi a qualcuno che ci ascolti o voglia consultare quel che abbiamo cercato di scriverne, torna a nascondersi. Accettarne l'inspiegabilità, in fondo, è già una spiegazione; soltanto l'empatia o la sintonia con altre inafferrabilità accettate come tali può creare occasioni umane feconde e conversazioni possibili. All'insegna del rispetto, della comprensione delle differenze reciproche, del pudore e del diritto a non essere giudicati e ritenuti quel che mai siamo del tutto o sapremo mai di essere. Se lo spazio interiore ci ancora ad una fonte certa, che almeno gli altri vedono, stringono, sfiorano, il corpo che lo ha secreto; il tempo interiore taglia sempre gli ormeggi, in una instabilità radicalmente inviolabile e invisibile.

Un auto-biografo, dalla inequivocabile passione filosofica, ha scritto:

“Lo specchio, incapace di afferrare e trattenere le tracce di qualcosa o di qualcuno, è condannato a vivere solo del presente, privo di un futuro e di un passato... Così è anche la mia mente, che non riesce a trattenere oltre l'istante del presente il suo pensiero, perchè subito se ne presenta uno nuovo, e che non può conservare oltre l'attimo il suo sentire, mentre tutto diviene memoria”⁵.

Quanto detto risponde a verità; ad una verità che conosce bene chi si interroga sull'effimero e sui tentativi di trattenere quanto inesorabilmente, una volta lasciato alle spalle, scompare talvolta senza alcuna traccia. Infatti la memoria (da sola) non basta; questa strana materia che intride la mente, ha un bisogno estremo dell'ausilio della scrittura, per non essere vinta e inghiottita del tutto dall'oblio.

L'unico antidoto ai limiti del solo pensare e ripensarsi è scrivere. Ma non tutti, anzi sempre in troppo pochi, pur sapendolo fare approfittano di questo privilegio. In tale impotenza inconsapevole, in questa disabitudine diffusa, certo aggravata da scarsa dimestichezza con lo scrivere, paiono ritrovarsi le tante donne e i tanti uomini che in questo libro corale si sono narrati. Come auto-biografi soltanto potenziali, cui altri narratori e occasionali, ma tenaci ricercatori hanno conferito alle loro vite, per fortuna, dignità di scrittura. Comunque scrittura dunque, si tratti della antica tecnica o di una conservazione audiovisuale. E che altro è infatti un nastro o un film se non “scrittura” di immagini o di voci in moto, cine-mato-grafia, o icono-grafia, appunto? Ogni tecnologia volta a catturare i racconti, a suo modo, assume tutti i caratteri di una scrittura se consente poi ad altri di connettere, scoprire più in profondità, interpretare ciò che è stato detto o ciò che si è visto.

Quando ricordare soltanto a parole (senza ausili tradizionali o innovativi), nella ripetizione interiore, nella rievocazione episodica estemporanea, conviviale, pedagogica apparirebbe cosa modesta, dinanzi a quel molto che si è vissuto e che non può ridursi ad un aneddoto, ad un bozzetto o ad un

apologo pedante, buono per figli e nipoti. Per orecchie e memorie destinate anch'esse ben presto a dimenticare.

Il racconto di se stessi pertanto se non può, non sa, non vuole diventare scrittura, esige che se ne salvi almeno una traccia, affidandosi a chi, invece, lo sappia ascoltare, raccogliere, trasporre in pagine. In tal modo l'autobiografia (nelle versioni traspositive più diverse) anche come beneficio psicologico, perché è l'atto di rappresentarsi, di vedersi, di mettersi in scena che conta, se non può essere vissuta da una miriade di narratori e narratrici in prima persona, può diventare uno specchio almeno affidato alle cure altrui.

Dallo spazio interiore allo spazio condiviso: elogio dei nuovi scrivani

"Non serba ombra di voli il nerofumo della spera..." ci rammentava Montale nel suo famoso *Gli orecchini* a proposito della crudeltà dello specchio. La scrittura, nel senso grafico più antico, resta comunque la modalità più feconda in tutti i sensi; la più adatta a ripensarsi e a far pensare i lettori. Dal momento che niente è in grado di eguagliare il poter rimeditare le parole affidate alla carta, il poter ragionare sulle storie raccontate e messe in riga.

Scrivere di sé, o avere la fortuna di trovare qualcuno che in nostra vece scriva di noi dopo averci sentito parlare, è preziosa opportunità. Se non avremo scritto di noi potremo almeno leggere di noi, e non è poco.

Per questo, se una miriade di potenziali auto-biografi non può catturare con la scrittura la propria vita, ben vengano altri i privilegiati scrivani a tradurre tali racconti affinché tutto quel sapere non si diradi e scompaia per sempre.

Chi gode del vantaggio di saper scrivere, prima o poi, di questa facoltà si avvede: imporre un ordine retrospettivo a quanto narrato si rivela un'esperienza necessaria che l'intelligenza, impasto di sentimento e ragione, vuole vivere per trattenere un po' di più qualche "volo" fuggevole collocandolo in un disegno. Per un'esigenza poetica ed estetica, per far sapere o svelare ad altri, per un puro godimento del pensiero, per la ricostruzione storica: in tutti i casi, per catturare, zavorrandolo con la scrittura, quel che diventa sempre questa volta con il Brecht di "*Un dì del mese azzurro di settembre...*" subito *vento*.

Salvare storie di chi non scriverà mai grazie al privilegio di chi voglia occuparsi di ascoltarle e trascriverle è missione umana oltre che culturale e sociale. In difesa di quanto altrimenti svanirebbe. Occorre salvarle per incentivare gli stessi narratori a riappropriarsi della scrittura, affinché si possano chissà un giorno realizzare sempre più mappe di situazioni locali affidate alle penne dei protagonisti e non più soltanto alle loro rievocazioni ad alta voce. Con tutti i problemi che la scrittura autobiografica reca con sé. Ricordiamone brevemente i preziosi presupposti. È, lo scrivere di sé, talvolta, un appuntamento imprevisto con i propri ricordi che può durare il tempo di una sola pagina: bruciato e risolto in poche righe, che si preferisce non rileggere, per imbarazzo e pudore.

Tra l'altro, la scrittura si inserisce come abitudine quotidiana, vagliata come un compito in classe, all'inseguimento di concatenazioni e nessi tra i frammenti sparsi di un presente che assiste al suo mutarsi in memoria.

Questi, quando si aggregano in racconto riescono quasi sempre a restituirci il profilo di chi si cimenta con la volontà di non dimenticare sia ciò che sarebbe giusto cancellare, sia l'indimenticabile che ci conforta. Nel racconto già è celato l'indizio interpretativo: un accenno alla consistenza o all'inconsistenza di una vita che si è vissuta o della quale qualcosa si è intuito.

Il che rende diverse dalle altre, le persone che si mettono alla prova nell'interminabile iniziazione cui lo scrivere le espone, magari non sempre di sé che però comunque parlano di sé, di come osservavano, spiavano e infine immortalavano donne e uomini "non illustri".

Simili scrittori hanno qualcosa che li rende speciali: per forza d'animo innanzitutto e, poi, per la ragione che costoro sono detentori del senso della traccia e della testimonianza da lasciare, in un gesto di piccola letteratura senza editori e petulanti critici.

La differenza, tra chi ama scrivere saltuariamente o per diletto duraturo, e chi non approfitta di questa tecnica (tecnologia del sé, la definì Michel Foucault), è ancor più evidente quando allo scrittore o alla scrittrice, in verità, non interessa affatto che qualcuno, nel presente o in un indefinito futuro, legga quel che si è scoperto o trovato vivendo: con i sensi, il ragionamento, le azioni, le passioni. Tra realtà attraversate, deliri e illusioni degli affetti. Immersi nelle storie più rocambolesche, in esse trascinati per i capelli.

Una persona così, donna o uomo poco importa, non si accontenta di raccontarsi e di pensarsi, vuole vedersi trasformata in segni che soltanto per sé possano avere un significato. Soltanto se questa impresa ha successo, in un vaglio autocritico severo, una qualche dignità di stampa è accettata per una sorta di debito contratto con degli sconosciuti.

La scrittura come esclusivo lascito per se stessi, è cosa che ancora risulta incomprensibile ai più: eppure, ciò accade di notare dinanzi al diffondersi di una nuova consapevolezza collettiva, relativa all'importanza di far da sé, per sé su di sé, per il piacere, il conforto e la ricchezza, persino l'orgoglio, di percepirsi scrivani egocentrici (eccentrici e innocui), di dedicarsi a se stessi finalmente. Senza misantropie, egoismi, fughe dal mondo o molestie per il prossimo. Nella rivendicazione tacita del diritto a concentrarsi sulla propria vicenda umana, a riflettere su di essa, ad accettarne il destino. Senza il timore di apparire snob, aristocratici o refrattari al genere umano. La storia della scrittura di sé del resto lo dimostra: quando si impone nella sua vocazione e necessità resistenziale, auto-terapeutica, religiosa anche. Alla ricerca del riscatto o almeno della rivendicazione della propria dignità, per testimoniare sfidando silenzi e omertà.

La scrittura di sé, e degli altri, da passione interiore diviene passione civile e politica anche quando i ricordi rievocano "una prima comunione", "cieli azzurri e acque limpide", "lo zio Luigi", "le conversazioni con il padre", piuttosto che "fili di luna" o "botteghe" o argini e figure temibili o miserie che (per fortuna) non esistono più. Affinché questi e mille altri sguardi non si ritirino nell'Ade della memoria, è necessario propagare, educando fin dall'infanzia, il sentimento caparbio per una scrittura altrettanto caparbia: senz'altro in

cambio che non sia il senso etico di aver contribuito a mantenere aperti per sempre quegli occhi sul passato. Sempre troppo pochi, dinanzi allo spreco di scritture potenziali cui in ogni istante assistiamo. Per tale motivo ogni comune, ogni territorio, ogni sistema bibliotecario, dovrebbe far spazio ad “una casa dei ricordi”, ad un archivio di scritture locali, ad una *mnemoteca*, preferiamo dire, affinché tutti gli scrittori dilettanti possano trovare una dimora adeguata, senza premi e selezioni di sorta, per le loro scritture.

Realizzare musei viventi delle storie di vita: le Mnemoteche

Ne consegue che è forse possibile affermare che le donne e gli uomini “di penna”, senza pretese, sono diversi dagli altri? Senza dubbio: ma lo sono anche coloro che amano raccontarsi consapevoli che la loro vicenda all'apparenza così scontata e comune vale qualcosa certo per chi vuole conoscere e non dimenticare le memorie altrui in tal modo sigillate in un nastro, in un video, in un'antologia come in questo caso.

Sia che usino ora la penna ora la voce una volta sola, sia che abbiano deciso ma non è una scelta meditata, un desiderio semmai di diventare un poco essi stessi questo strumento insostituibile che li assorbe, per restituirli ad altra forma, senz'altro più umana: se umano è chi pensa, e non si accontenta di vivere. Se usa la scrittura come un dono offerto alla coscienza di vivere e di aver vissuto, o almeno se si pone il problema di lasciare un indizio di quel che fu soprattutto fermandolo sullo specchio dell'inchiostro.

Più umano allora è anche chi persegue l'illusione di durare, cosa che a quanto sembra non accade ad altre creature, che non conoscono a quanto pare nella nostalgia di non poter durare. La scrittura in prima persona o che altri adottano per gli altri ottempera a questa innocente follia: non è volontà di onnipotenza, è semmai concessione al sentimento della malinconia che inevitabilmente i narratori di sé (quale sia il mezzo usato) provano più di altri. I quali, così, ci consegnano rispecchiamenti esistenziali che lo storico, il sociologo della vita quotidiana, lo psicologo della memoria, il filosofo della vita, se lo vorranno, potranno raccogliere e analizzare. Che soprattutto un territorio, dove quelle donne e quegli uomini hanno a lungo vissuto, dal quale sono partiti e poi ritornati, è chiamato a difendere e a proteggere.

Se, oggi, il bisogno di durare nel ricordo altrui può apparire cosa quanto mai ingenua ed effimera, se la scelta spontanea e disinteressata di chi ama rispecchiarsi scrivendo in proprio o affidandosi alle cure letterarie di altri, può apparire decadente sentimentalismo popolare, occorre ancor più mostrarne tutto il valore politico. Tutta la significatività per quella creazione del senso di appartenenza al passato e al presente che una comunità dovrebbe contribuire con ogni strategia a raccogliere e suscitare.

Crescere dentro e fuori il museo. Bisogni, aspettative e comportamenti di fruizione

di *Alessandro Bollo*

Buon giorno a tutti, vorrei innanzitutto ringraziare gli organizzatori e la Provincia di Ravenna per l'invito, che ho accettato con molto piacere perché mi consente di discutere di un tema che mi interessa e mi affascina molto: quello relativo ai modi e alle forme della fruizione museale. Prima di entrare nello specifico dell'argomento vorrei però fare un breve ragionamento più di ordine generale sul museo.

Se si guardano retrospettivamente gli ultimi 15-20 anni, i musei si sono contraddistinti per particolare vitalità e fortuna: nei piccoli centri come nelle metropoli i musei si sono moltiplicati, molti sono stati oggetto di un processo di spettacolarizzazione nelle forme architettoniche così come nei contenuti allestitivi; si pensi, a livello internazionale, ai grandi musei, nuove cattedrali post-moderne possibilmente griffate da architetti superstar, fattori di attrattiva centrali nel marketing urbano delle città. Ma altrettanta vitalità sembra leggersi anche nella dimensione più strettamente locale, laddove i processi di sviluppo territoriale trovano negli eco-musei, nei musei demo-antropologici, nei musei diffusi la funzione e lo strumento per strategie di valorizzazione, di riposizionamento, di rafforzamento identitario.

Se si ricorda che solo negli anni '60 i musei erano percepiti e considerati come istituzioni obsolete, fuori dalla società, da combattere addirittura, non si può non constatare un percorso di centralità riconquistata da un'istituzione in grado di rispondere a nuove e differenziate istanze che provengono dalla società, dalla politica, dal sistema economico e dei media. In questo cambiamento di paradigma, un ruolo cruciale ha giocato la necessità di ridefinire il rapporto tra il museo e il suo pubblico, di orientare il museo dalla parte del visitatore.

Paradossalmente questa nuova centralità conquistata dal "pubblico del museo" - battezzata e ratificata nel dibattito museologico e negli intenti dei *policy maker* - non ha generato né particolare energie né particolare interesse relativamente alla sua conoscenza. Poco si sa sul pubblico che frequenta musei e mostre in Italia, nulla o quasi sul perché la maggior parte della popolazione non mette piede nelle nostre pinacoteche o nelle aree archeologiche.

Quando si affronta il tema del pubblico dei musei, il primo e più immediato terreno di discussione e di confronto generalmente non può prescindere da un'analisi economica della domanda: si quantificano visite e visitatori, si effettuano confronti storici, si comparano istituzioni e territori. Il numero dei visitatori è il dato che sempre più spesso viene utilizzato come elemento di

“negoziazione” tra il museo e i suoi stakeholder: negoziazione del consenso, negoziazione nella capacità di ottenere il sostegno pubblico, così come quello privato e l’interesse dei media. Ovviamente il numero è uno degli indicatori possibili, sicuramente non esaustivo e in alcuni casi addirittura fuorviante per giungere ad una efficace e reale comprensione del pubblico.

Se si lasciano da parte i numeri, almeno temporaneamente, e si cerca di portare il discorso sulle persone e sui modi della fruizione, allora i modelli, le conoscenze e le informazioni si fanno più incerte, frammentarie, episodiche. È molto difficile confrontare le esperienze, mettere a sistema informazioni e conoscenze e ricostruire una teoria della fruizione culturale. Occorre mettere in gioco discipline diverse - dalla sociologia dei consumi culturali all’antropologia culturale, dalla psicologia dei processi cognitivi all’economia e al marketing - per ricostruire modelli di comportamento, per provare a dare alcune spiegazioni.

Il quadro, dunque, non è così chiaro e io stesso ho una certa difficoltà quando in convegni come questo devo parlare di pubblico. Intanto perché la categoria pubblico di per se è una categoria che comprende una realtà così vasta, così eterogenea, così indefinita da essere in qualche modo svuotata di senso. Semmai il termine pubblico mi verrebbe da declinarlo al plurale e parlare quindi di “pubblici”, tanti pubblici quanti sono i musei, ma forse nemmeno il concetto di “pubblici” è sufficiente perché sono le persone che vanno al museo con il loro bagaglio di conoscenze pregresse, con le loro aspettative, con i loro desideri, con le loro domande da porre.

Ognuno di noi è diverso dagli altri, ma anche noi stessi siamo diversi a seconda che uno sguardo esterno ci osservi in tempi e luoghi differenti. Sono molte le identità che ci portiamo addosso, che ci appartengono, sono molti gli stili di vita che vestiamo durante la nostra vita o nell’arco di una giornata, sono diverse le modalità di apprendimento che ognuno di noi utilizza lungo l’arco della sua esperienza e, quindi, parlare di pubblico o di pubblici vuol dire parlare di categorie che spesso generalizzano eccessivamente. Per non correre quindi il rischio di essere troppo generale e generico in quello che dico, non vi parlerò di categorie universali, ma mi limiterò a commentare con voi alcune delle indicazioni che emergono dalle ricerche fatte dalla nostra Fondazione e da altri istituti.

Come Fondazione Fitzcarraldo abbiamo realizzato molte indagini sul pubblico dei musei, delle mostre e dei beni culturali in Piemonte, in Lombardia, e anche a livello nazionale. Abbiamo preso parte a gruppi di ricerca internazionale che hanno utilizzato approcci metodologici differenti e strumentazioni molto diverse fra loro. Mi sembra, però, di potervi riferire alcuni aspetti che con più evidenza ricorrono in quasi tutte le ricerche compiute. Ed è su tali aspetti che vorrei aprire le mie riflessioni.

La prima riflessione è questa: a prescindere dalla tipologia di museo, dalle sue dimensioni, dal fatto che sia localizzato in un piccolo centro o in una metropoli, uno dei dati che emerge con più forza è che ci troviamo di fronte ad un visitatore che è *socialmente situato*. Questo significa che se proviamo a descriverlo e a tracciarne un identikit utilizzando dei descrittori di tipo socio-anagrafico e socio-culturale, ci troviamo di fronte ad un visitatore di

museo che ha una connotazione sociale molto forte. Innanzitutto detiene un livello di istruzione che lo differenzia dal resto della popolazione: se realizziamo un'indagine sul pubblico dei musei, quasi sempre ci accorgiamo che i laureati sono circa il 40%, che i diplomati rappresentano il 40-45%. Si tratta quindi di musei frequentati essenzialmente da laureati e diplomati, mentre le persone presenti al museo che hanno una licenza elementare sono mediamente meno del 3-4 %.

Se confrontiamo queste indicazioni con i dati più recenti a disposizione sulla struttura sociale della nostra realtà italiana - da cui emerge che le persone che nel 2003 hanno soltanto il titolo di licenza elementare sono il 20% - allora ci accorgiamo di quanta strada il museo abbia ancora da percorrere per ottemperare alla sua funzione di mediazione intraculturale. Si parla molto di mediazione interculturale, della cultura come strumento di inclusione sociale di gruppi etnici più o meno minoritari, ma poi sembriamo dimenticare che c'è anche una buona parte della società italiana che di fatto viene esclusa (o si esclude) da determinate offerte culturali.

L'analisi delle categorie professionali conferma questa forte connotazione sociale e mantiene, per certi versi, ancora valida la teoria del capitale culturale di Bourdieu in cui si affermava che l'insieme delle conoscenze e dei comportamenti che vengono introiettati attraverso l'educazione scolastica ma anche attraverso l'ambiente familiare di origine detengono un potere esplicativo nella formazione dei consumi culturali e dei gusti artistici.

Un altro aspetto importante è quello della *dimensione sociale* della visita. I dati che emergono dalle ricerche sono piuttosto simili in questo: a dispetto di quella idea romantica di frequentatore solitario di museo che se ne va in nostalgica contemplazione delle opere, le indagini ci dicono che questo tipo di visitatore è, nei fatti, piuttosto raro. Sono in media meno del 10% le persone che dichiarano di essere andate al museo da sole. Al museo si va con gli altri, si va con gli amici, con un gruppo organizzato, si va con il partner, con i figli, con i genitori. Insomma la dimensione sociale della visita è un fattore importante ed è un fenomeno che ha implicazioni molto forti e spesso sottovalutate da chi opera nei musei. Ha implicazioni che riguardano la fase pre-visita, quella in cui avviene il processo decisionale: se la dimensione sociale è quella prevalente, allora anche le scelte delle persone diventano interdipendenti.

La scelta di andare al museo diventa quindi il frutto di una negoziazione tra bisogni, desideri, aspettative e domande molto diverse che coabitano all'interno dello stesso gruppo. Genitori, figli, nipoti hanno esigenze diverse, ricercano benefici diversi e in qualche modo il museo deve essere in grado di porsi come "una" delle alternative, "una" delle opzioni possibili nell'utilizzo del tempo libero, in grado di soddisfare contestualmente benefici, desideri, aspettative differenti. Questo vuol dire che se un membro della famiglia non vuole andare al museo, c'è il rischio che non vada nessuno. Se voglio comprarmi un libro ho sicuramente un'autonomia molto maggiore e un processo di scelta "svincolato", indipendentemente dal fatto che in famiglia qualcuno non gradisca l'autore o non sia interessato alla lettura: io il libro me lo com-

pro comunque; ma se devo andare al museo le complicazioni sono diverse. Questo processo di negoziazione lo si ritrova anche durante la visita al museo perché anche i comportamenti e le modalità di fruizione ne vengono inevitabilmente influenzati.

I percorsi scelti, la durata e le modalità della visita sono infatti frutto di una scelta collettiva, di una negoziazione in cui molto spesso, ad esempio, i genitori si devono adeguare ai ritmi, ai tempi, ai bisogni dei bambini o viceversa. Ovviamente la dimensione del toccare, dell'interagire è diversa nei bambini e negli adulti: l'occhio è predominante negli adulti per una visione intelligente del mondo nel quale si è immersi, nei bambini invece è altrettanto importante la dimensione tattile.

Terzo aspetto importante: il pubblico degli anziani. Vorrei approfondire il tema degli over 65 che probabilmente ormai è sbagliato definire "anziani". Gli anglosassoni sostengono che ci siano differenze sostanziali all'interno della categoria: distinguono infatti tra "anziani giovani", "anziani" e "anziani anziani" a seconda che si abbia tra 65 e 70, tra 70 e 75, sopra i 75 anni. Gli over 65 sono spesso sottorappresentati all'interno della popolazione museale. Le statistiche li collocano tra l'8 e il 10% in termini di incidenza percentuale.

Oggi in Piemonte - che insieme alla Liguria è una delle regioni più vecchie d'Europa - le persone over 65 sono più del 20% della popolazione; questo è un segmento di utenza fondamentale, strategica per i musei anche in una chiave di sviluppo futuro. Gli anziani sono un pubblico potenziale che ha a disposizione la materia prima necessaria al consumo culturale: il tempo libero. È un pubblico che in futuro avrà livelli di istruzione sempre più elevati e sappiamo come il livello di istruzione sia indiscutibilmente una delle precondizioni del consumo culturale. Se gli anziani sono un'utenza rilevante per il museo si devono allora realizzare politiche e strategie che attivino processi di avvicinamento al museo e di successiva fidelizzazione.

La città di Torino ha realizzato qualche anno fa un'indagine molto interessante sul rapporto tra anziani e musei⁶. Uno degli obiettivi dell'indagine era quello di individuare i fattori che potevano favorire l'approccio degli anziani ai musei. Una delle indicazioni più forti a mio avviso è stata questa: molte delle persone intervistate hanno indicato il bisogno di avere qualcuno che prima spiega il museo e che quindi guida la visita. Il rapporto umano, il bisogno di contatto diventa centrale nell'esperienza di visita e nel processo di apprendimento. Inoltre un coinvolgimento più attivo e partecipativo del segmento degli anziani potrebbe servire per avvicinare al museo anche fasce di utenza più giovani attraverso il consolidarsi di prassi di fruizione in cui le generazioni più anziane introducono i giovani e i giovanissimi all'esperienza di visita.

Un ulteriore aspetto è che ci troviamo di fronte a un visitatore sempre più "esigente": siamo sempre più esigenti perché siamo portati, più o meno consapevolmente, a confrontare livelli di servizio e standard di qualità relativi a esperienze molto diverse. A qualunque attività di erogazione di un servizio richiediamo un determinato standard di efficienza: andiamo in un

centro commerciale e ci aspettiamo di trovare l'aria condizionata, pannelli di orientamento o un punto informativo, pulizia e illuminazione. Non si capisce perché questo tipo di standard non possa essere ritrovato anche nei musei.

Se pensate che solo trenta anni fa la componente "fatica-sforzo" era normale e inevitabile nell'esperienza al museo. Il museo te lo dovevi "conquistare" camminando per ore in corridoi poco illuminati e in spazi in cui non c'era una sedia, in cui niente e nessuno ti dava indicazioni e spiegazioni, accecandosi su didascalie scritte con caratteri piccolissimi, e in cui il bar o il bagno (quando presenti) erano sempre in fondo al percorso. Tutto questo però, in un certo senso, rientrava nel fascino romantico dell'esperienza museale, un'esperienza arricchente, per pochi, in cui le componenti di conquista e di fatica contribuivano al godimento complessivo.

Adesso la situazione è molto cambiata; giustamente non si vuole più sopportare questo tipo di disagi, perché, generalmente, questo tipo di disagi cerchiamo di evitarli in tutte le altre esperienze del vivere quotidiano. La conseguenza è che si è molto più critici sui servizi che il museo offre di quanto non lo si sia rispetto ai contenuti, alla proposta culturale o alla didattica.

Poi c'è un altro fenomeno che io chiamo "non lasciatemi da solo" che, apparentemente, sembra discordante con quanto detto prima sulla dimensione sociale della visita. Tra i visitatori durante la visita spesso si ingenera un senso di solitudine e disorientamento che è correlato al livello di conoscenze pregresse, al capitale culturale e al fabbisogno conoscitivo delle persone. Laddove ci si trova di fronte a persone con un livello di istruzione basso o poco adatto a interpretare o a codificare l'oggetto museo, i suoi simboli, i suoi significati, maggiormente in questi casi si lamenta la mancanza di qualcosa o di qualcuno che aiuti nel processo di accompagnamento e interpretazione.

L'essere presi per mano rende bene l'idea: molto spesso nelle domande aperte delle indagini, qualcuno indica proprio questa idea del bisogno di una guida. Le forme e i modi dell'accompagnare sono diversi in funzione delle diverse tipologie di utenza, dei diversi bisogni e fabbisogni: potranno essere le audioguide, le visite guidate, la segnaletica lungo il percorso, il sistema della divulgazione. Farsi carico di questi bisogni e avere consapevolezza della loro importanza e diversità, e declinare poi tutto ciò in strumentazioni diverse e coerenti, diventa secondo me una necessità, una sfida che i musei devono cogliere se vogliono che sia garantita l'attuazione di uno dei nuclei più importanti della loro mission, cioè il fatto di esplicitare una funzione sociale il più possibile allargata.

Un ultimo aspetto emerge infine dalle ricerche più recenti compiute dalla Fondazione Fitzcarraldo: la cosiddetta decisione "di impulso". Ci sono come sempre differenze da museo a museo, da contesto a contesto, ma la modalità della decisione di impulso sembra sempre più presente: aumenta il numero delle persone che decidono di andare al museo all'ultimo minuto, che decidono in giornata dopo aver letteralmente incontrato il museo in quello specifico momento. In alcuni musei questo fenomeno arriva al 70-80%. Ovviamente ci sono musei che lavorano molto con le scuole, o con i gruppi organizzati, in cui il processo decisionale avviene molto prima, ma in altri musei - in cui il

rapporto con i gruppi o con le scuole è meno strutturato - questa modalità di impulso emerge molto forte.

Per il museo essere a conoscenza di questo aspetto è molto importante anche perché, per orientare le proprie politiche di marketing e comunicazione, il sapere che una persona ha deciso sul momento piuttosto che un mese prima, influenza la scelta dei canali, delle forme e degli strumenti di comunicazione. Naturalmente se sono in presenza di una modalità di impulso prevalente, cioè se le persone decidono soprattutto sul momento, allora tutti mezzi di comunicazione che riescono ad assecondare e stimolare questa modalità (la segnaletica esterna, l'architettura del museo, la comunicazione esterna in città ecc.) probabilmente avranno un'efficacia molto maggiore di quanto non possa avere, ad esempio, una comunicazione su riviste specializzate che danno informazioni in anticipo. È importante d'altro canto che non si legga questa modalità di impulso come una sorta di inconsapevolezza o di "leggerezza" dei visitatori rispetto all'esperienza di visita: ci troviamo comunque davanti a persone che sono consapevoli di quello che fanno, che sono preparate e pronte, che anche se decidono sul momento sono perfettamente in grado di valutare l'utilità derivante da quel determinato tipo di esperienza. Quindi, di nuovo, sono persone che hanno delle conoscenze pregresse e che hanno un capitale culturale in grado di sostenere questo tipo di processo decisionale.

Questi sono alcuni degli aspetti più importanti che mi sembrava interessante condividere qui con voi.

Una delle cose di cui vorrei parlare adesso - che in qualche modo integra quanto detto fino ad ora - è una modalità di conoscenza e di studio del visitatore diversa da quelle che si realizzano normalmente, che si pone l'obiettivo di capire cosa succede all'interno del museo, quali sono le modalità comportamentali dei visitatori durante il percorso di visita. Da qualche anno infatti abbiamo cercato di portare avanti un approccio metodologico che in Italia è stato utilizzato raramente: la cosiddetta indagine osservante. Si tratta di una modalità di osservazione e di analisi che nel nostro paese viene condotta a livello pionieristico e sperimentale, ma in altre realtà - e mi riferisco a quella statunitense e australiana - è una prassi consolidata già da quasi un secolo. La prima osservazione in un museo è stata fatta negli Stati Uniti nel 1918 da un museologo che si mise a fotografare i comportamenti delle persone di fronte agli allestimenti per studiarne la prossemica, la postura, i comportamenti, per vedere a che distanza stavano dagli oggetti, come si muovevano negli spazi, se leggevano le didascalie.

Rispetto a questo tipo di valutazione noi siamo molto indietro, le prime osservazioni sono state fatte 4 o 5 anni fa. In questo senso ha aperto la strada Ludovico Solima, che ha realizzato una delle prime indagini osservanti al Museo Archeologico di Napoli dalla quale sono emersi risultati molto interessanti. Noi a Torino abbiamo realizzato indagini al Museo della Memoria, al Museo Archeologico e al Museo del Cinema.

Cosa vuol dire *indagine osservante*? È un'osservazione che mutua - dal punto di vista dell'approccio metodologico e, in parte, anche negli strumenti

- quelle che sono le idee e i concetti sviluppati nell'antropologia. Nel nostro caso abbiamo un'osservazione che, a differenza di quella antropologica, non è partecipante. È un'osservazione non partecipativa in cui c'è un osservato e un osservatore che non interagiscono tra di loro e l'osservatore, che nel nostro caso è il ricercatore, osserva, codifica, traccia, analizza e interpreta i comportamenti di fruizione all'interno del museo. Viene cioè misurato il tempo speso dentro il museo, osservati i percorsi dei visitatori, il livello di interazione con gli oggetti e con l'allestimento, le azioni compiute, le parti dell'allestimento che vengono più visitate e quelle che non vengono notate. L'osservatore prende nota dei comportamenti di attrazione e di repulsione che il museo mette in atto con i suoi visitatori, cerca di capire se a categorie di visitatori diverse corrispondono modalità di comportamento e di fruizione diverse all'interno del museo. L'indagine richiede un procedimento di codificazione molto stretto, molto rigido, in modo che la soggettività del ricercatore sia ridotta il più possibile.

L'auspicio è che i musei possano dotarsi di tale metodo come strumento di autodiagnosi. Mi sono reso conto infatti che, per il museo, i risultati ottenibili possono essere veramente molto utili: consentono la presa di decisioni operative che hanno una portata e implicazioni sulle scelte museografiche, sul ripensamento dell'allestimento, della comunicazione, del sistema di interpretazione dentro e fuori il museo.

Abbiamo fatto la prima indagine al Museo della Memoria di Torino, nato nel 2002. È un museo sulla memoria, sulla guerra, sulla Resistenza, sui diritti dell'uomo; più che di museo sarebbe corretto parlare di centro di interpretazione, perché non esiste una collezione permanente tradizionalmente intesa. È anche un museo "diffuso" perché tra i vari obiettivi si pone quello di stimolare ad una lettura storica e topografica della città, che consenta di individuare e comprendere quei segni e quei luoghi che hanno riguardato momenti importanti della vita della città durante la guerra, la deportazione e nei periodi successivi.

Abbiamo passato alcuni mesi dentro il Museo della Memoria osservando, analizzando tempi e comportamenti, cercando di restituire tracciati e modalità tipiche di fruizione. I "tracciati tipici" sono stati una prima indicazione. Ci sembrava però che si dovesse trovare un modo ancora più efficace per rappresentare le interazioni tra visitatori e percorsi. È evidente che l'osservazione da sola non è in grado di valutare gli effettivi processi di apprendimento dei visitatori, le effettive capacità del museo di trasmettere conoscenza e di descrivere lungo quali percorsi si è indirizzata la costruzione di senso e di significato dei visitatori.

La forza e il portato euristico dell'indagine osservante stanno invece nella possibilità di studiare e di intervenire sulle pre-condizioni che consentono al museo di rendere possibili tali e tanti ambiziosi obiettivi. Affinché un oggetto sia messo nelle condizioni di "parlare" il visitatore lo deve prima notare e poi vedere, perché un pannello informativo possa trasmettere conoscenza deve essere letto e letto per un tempo minimo di acquisizione delle informazioni. L'indagine osservante consente quindi di verificare empiricamente se un museo o una mostra riescono a garantire, lungo tutto il percorso di visita, le

condizioni necessarie (anche se non ancora sufficienti) affinché si possano attivare processi di apprendimento e di produzione di senso.

Ebbene, per trovare un modo efficace di rappresentazione del rapporto tra visitatore e allestimento siamo ricorsi ad una metafora: quella della termografia. Abbiamo cioè pensato di poter rappresentare un percorso di visita che avesse parti “calde” e parti “fredde”, in cui la maggiore o minore temperatura derivasse da una maggiore o minore interazione tra le persone e gli oggetti in quella parte di allestimento. Abbiamo allora calcolato alcuni indici e i valori risultanti sono stati associati a delle specifiche gamme di colore. Abbiamo usato le tonalità dei blu e dei viola per i valori bassi, e le tonalità degli arancioni e dei rossi per i valori elevati, in modo che - dal punto di vista della rappresentazione grafica - potessimo restituire una sorta di *termografia* del museo. Dov'era caldo, dov'era freddo? Quando una parte era calda era calda per tutti o esistevano differenze tra i gruppi di visitatori? Se la durata di visita aumenta il percorso si surriscalda in modo diffuso o rimangono dei poli di attrazione e di repulsione? Sono queste le domande che ci eravamo posti cui l'approccio termografico poteva dare una immediata risposta.

Dalle prime indagini osservative realizzate sembrano emergere alcuni fenomeni e alcune indicazioni tendenziali: l'attenzione del visitatore e il tempo disponibile sono risorse scarse durante la visita e il tempo dedicato alla visita è spesso sottostimato o non adeguato rispetto ad una ideale e completa visione delle opere esposte.

Ci sono studi che dimostrano che, mediamente, quando si entra in un museo i primi 2-3 minuti sono dedicati all'orientamento; dopodiché il visitatore riesce a mantenere l'attenzione e la concentrazione per non più di 30-40 minuti. Quando inizia l'“affaticamento da visita”, sia psicologico sia fisiologico, le modalità di compimento della visita variano: si passa dalla modalità del vedere a quella del guardare, da una visione puntuale e telescopica a una visione “grandangolare”, si passeggia attraversando gli spazi e alla fine ci si muove attratti magneticamente dalla via d'uscita. Più o meno consapevolmente cerchiamo di trovare un punto di equilibrio che deriva dalla mediazione tra il desiderio del fermarsi di fronte agli oggetti e la pulsione dell'andare avanti, dell'aver paura di non riuscire a veder tutto. Anche per questo l'ultima parte del percorso si rivela nei fatti una parte di passaggio. Ovviamente bisogna tenere conto di questi aspetti quando si progettano gli allestimenti e si decide di realizzare percorsi differenziati per target ed esigenze specifiche.

L'osservazione ci consente di riflettere anche su come tutti gli oggetti e i segni, che costituiscono l'aspetto morfo-architettonico del museo, abbiano una rilevanza anche sulle modalità di fruizione. Le indagini hanno mostrato che esistono in ciascun ambiente alcuni punti nodali, alcuni fulcri del percorso che risultano attrattivi indipendentemente dai contenuti e dagli oggetti colà esposti. Lo spazio, ovviamente, non è isotropo, ma articolato a seconda degli allestimenti in diverse modalità e configurazioni.

Nei punti nodali, ad esempio gli incroci, gli snodi, i bivi, un numero rilevante di utenti si aspetta una presenza di oggetti e di informazioni coerente con la singolarità di quel punto nello spazio: disconoscere questo meccani-

smo significa catalizzare un'attenzione ed una permanenza in modo contraddittorio rispetto alla narrazione ed alla comunicazione dei contenuti. Vi faccio un esempio: al Museo della Memoria, la cui durata di visita si attesta sui 40-45 minuti, ci sono sedie lungo il percorso. Ebbene, le sedie in un percorso breve non vengono utilizzate per la loro funzione d'uso – che è quello di far sedere e riposare le persone – ma la loro collocazione lungo il percorso, orientata verso una porzione dell'esposizione, induce anche chi non si siede a sostare e guardare nella direzione della seduta.

La sedia viene percepita come un sistema di orientamento anche dei significati. Ne emerge un ruolo sensibile dell'organizzazione dello spazio nell'orientare l'attenzione e la percezione differenziata dell'ambiente che rappresenta una risorsa importante da volgere ai fini di una miglior comunicazione. Nel caso in esame c'erano due sedie messe casualmente di fronte ad un manifesto; le persone si fermavano, non si sedevano, ma sostavano e guardavano quel manifesto perché se il museo aveva messo una sedia lì evidentemente c'era una ragione. Se ha un'influenza così forte un elemento banale e non intenzionale come la sedia, figurarsi tutto quello che ha una intenzionalità, la segnaletica ad esempio, l'efficacia nell'orientamento dei pannelli.

Ritornando all'interno della metafora termografica, io penso che ogni museo avrà comunque e sempre aree fredde e aree calde: è impossibile pensare di surriscaldare tutto il museo e per tutti, perché attenzione, tempo e aspettative sono risorse individuali molto differenziate. Quello che è interessante è un utilizzo progettuale dell'indagine osservante e della termografia: zone calde e zone fredde andrebbero progettate per differenti target d'utenza, come modalità di gestione delle risorse scarse del visitatore – il suo tempo e la sua attenzione. Nel progetto le zone fredde potrebbero coincidere, ad esempio, con elementi accessori o corollari rispetto alla narrazione principale, ma in nessun caso dovrebbero interessare elementi nodali fondamentali per la comprensione di una determinata sezione, cosa che invece risulta avvenire in alcuni casi.

Crescere al museo o ai musei?

di Laura Carlini

Questo intervento sugli “standard di qualità per la didattica nei musei” vuole illustrare l’ambito della didattica tratto dal documento sugli standard museali che, come menzionava il dott. Laghi, dovrebbero entrare in vigore a breve. Il punto di vista vuol essere in un certo senso speculare: questo testo è dedicato da una parte agli operatori del museo, ai direttori, ai responsabili della didattica; è una griglia di requisiti che il museo deve avere, quindi di servizi da garantire per dare un’offerta educativo-didattica di qualità ai propri fruitori. Dall’altra parte è quanto i fruitori possono e devono chiedere ai propri musei per poter avere il massimo possibile da loro.

Partiamo con il primo aspetto: che cos’è realmente un servizio educativo? È l’insieme delle attività che un museo progetta ed eroga per rendere più comprensibile e fruibile al pubblico il proprio patrimonio, per sostenere i processi di apprendimento sia strutturati sia informali e mettere a disposizione strumenti per sostenere l’auto-apprendimento. Quindi un primo step è il fatto che vi siano spazi adeguati all’interno del museo, aule didattiche, laboratori, strumenti per poter espletare queste attività, poi che il museo sappia chi sono i propri destinatari, quindi non solo la scuola o istituti di formazione, ma come si diceva anche prima, associazioni culturali, gruppi, famiglie, anziani, singoli individui. È necessario quindi identificare la propria utenza.

Il primo momento in cui si esplica la funzione educativa consiste nella scelta degli oggetti da esporre, nell’allestimento e nella predisposizione di didascalie e di altri sussidi alla visita. Questi tre punti sono imprescindibili, anche se molto spesso sottovalutati, perché l’immagine che il museo dà di sé varia moltissimo in funzione di questi tre parametri.

La scelta degli oggetti: a seconda di ciò che decidiamo di esporre diamo un messaggio completamente diverso, tale diversità è ulteriormente rafforzata dal modo in cui mostriamo gli oggetti, quelli a cui diamo più risalto mettendoli al centro di un percorso rispetto a ciò che collochiamo ai margini, nel tipo di informazioni che diamo e nel modo in cui le diamo, tutto influisce sulla percezione del visitatore. Ricordate l’esempio di Alessandro Bollo che ci ha raccontato che se c’erano due sedie davanti al manifesto le persone si fermavano perché credevano fosse un’indicazione da parte del museo sulla rilevanza dell’opera? Come curatori di un museo, come allestitori, sappiamo che il solo fatto che un oggetto sia isolato in una vetrina, o che sia illuminato con un fascio di luce più concentrato gli dà più importanza rispetto ad altri oggetti e quindi automaticamente assorbirà maggiormente l’attenzione dei visitatori.

Ritornando al nostro schema iniziale in materia di standard, si ricorda che per quanto riguarda l'attività educativo-didattica al museo viene chiesto di predisporre un piano di attività annuale che avrà diversi contenuti: a quale pubblico ci si rivolge? Famiglia, adulti, bambini, utenza disagiata, persone provenienti da altri paesi. Con quali iniziative? Conferenze, laboratori, ecc. Con quali risorse? Si privilegiano modalità di apprendimento formale o informale all'interno di percorsi strutturati o rivolti a singoli individui? Vi propongo, in sequenza una serie di cinque brevi esempi per illustrare i temi citati:

1. La scelta degli oggetti e le modalità espositive.
2. La comunicazione dei contenuti (schede e didascalie), anche per l'utente remoto.
3. Artisti e operatori stimolano i curatori a vedere la realtà delle collezioni in modo nuovo.
4. (Ri) Costruire il museo con la collaborazione dei cittadini.
5. Coinvolgere il pubblico sui grandi temi del presente attraverso le collezioni.

Primo esempio al Louvre, dove il Dipartimento di Antichità Egiziane è stato completamente ristrutturato nel 1997. Quando il Dipartimento fu fondato, 170 anni fa, iniziò, come usava allora, ad esporre moltissimi reperti seriali, migliaia di scarafaggi per citare un esempio, concentrati nelle vetrine tradizionali. Ciò significava per il visitatore fatica fisica nell'attraversare tante sale e difficoltà a distinguere, a capire le diverse caratteristiche dei reperti e anche a comprendere la costituzione di questa collezione. Si crede erroneamente ed è un mito duro a morire, gli stessi curatori del Louvre lo dicono, che la collezione si sia formata grazie alla Campagna d'Egitto ai tempi di Napoleone. In effetti invece è frutto di un'acquisizione delle collezioni dei consoli inglesi e francesi in Egitto. Gli oggetti venivano acquisiti per il loro interesse storico, per la loro bellezza, per la loro importanza, ma erano privi del loro contesto. Non provenivano dagli scavi, non si voleva dar conto di quella che era la storia della cultura egiziana ma del tesoro, della bellezza, della finezza esecutiva, della qualità.

Oggi il Louvre ha mantenuto parzialmente questa modalità espositiva, conservando in un piano il "museo nel museo" ed il principio ispiratore della collezione eminentemente storico-artistica, cioè la messa in valore delle opere più importanti, dei capolavori necessariamente decontestualizzati. L'altro piano invece, concepito secondo i criteri museografici più aggiornati in materia di archeologia, espone i beni per ambiti tematici, in questo caso attuando la ricostruzione di un ambiente domestico al fine di ricreare la vita ai tempi dei faraoni e lo fa mettendo in grandi vetrine ambientali gli oggetti che sono stati reperiti negli scavi e che ripropongono la struttura di una casa.

È chiaro che questa modalità espositiva ha un forte impatto sul pubblico, perché in un certo senso parla a tutti: le grandi vetrine ambientali, delle dimensioni di una stanza, sono piuttosto recenti come concezione, si parla dei primi anni '70, e come si diceva prima, fanno molta presa sui visitatori.

Vedete che sul fondo di questa immagine si scorge un'altra vetrina: qui gli oggetti sono disposti in maniera più tradizionale, in grande quantità, con il risultato che alla fine un po' annoiano; poiché non riusciamo bene a distinguere le cose. Ma il Louvre vede invece questa doppia esposizione come una parte del processo "democratico" nell'allestimento.

Le vetrine seriali, collocate lungo le gallerie laterali, sono le cosiddette *gallerie di studio*: il museo ha predisposto un percorso principale, spettacolare e di grande impatto visivo, ideale per chi ha poco tempo, per chi vuol farsi una prima idea o anche ha piacere di portare i bambini (forse un pubblico che non resisterebbe per ore e ore all'interno di un museo). Allo stesso tempo vuole però esibire anche gli altri oggetti e quindi allestisce parallelamente una galleria di studio, dedicata agli studiosi o anche a chi vuol fare un confronto tra gli oggetti esposti nelle vetrine principali e gli altri oggetti.

È credibile che nella vetrina principale siano stati esposti gli esemplari di migliore qualità ma è positivo che, grazie alle vetrine di studio, si possa fare un confronto con le stesse tipologie di oggetti, magari più semplici o di provenienza provinciale, e ci si possa formare un'idea più completa della produzione di un determinato periodo o area di provenienza.

Come già ribadito, il "potere" dei curatori è molto ampio, ed è proprio per questo che deve essere apprezzato il tentativo del Louvre di pilotare i visitatori lungo un percorso, dando però loro anche l'opportunità di costruirsi liberamente un itinerario personalizzato, facendo leva sia sulla sfera emotiva sia su quella cognitiva razionale del visitatore.

Il secondo esempio, sempre proveniente dal Louvre, affronta invece il tema della comunicazione del museo mediante i sussidi. In questo caso la scheda scientifica di un'opera che il museo ha inserito nel proprio sito web, nell'ottica di dare la maggior visibilità ed accessibilità alle proprie collezioni anche agli utenti remoti.

L'immagine raffigura la *Grande Odalisca* di Ingres, si vede il dipinto e la grande galleria dove è collocata: dunque si tratta di un'opera esposta. Il testo di accompagnamento ci dice subito che il tipo di messaggio e il tipo di informazione predisposti dal museo sono dedicati ad un pubblico alto, con un buon livello culturale e una certa competenza. Come potete leggere la scheda contiene informazioni su Carolina Murat, la committente, riporta che il nudo si rifà a una tradizione classica, che bisogna saper riconoscere: le ninfe, i nudi di Raffaello, Tiziano e Canova. Si presuppone che chi legge sappia di storia dell'arte. Infine menziona il fatto che l'anatomia dell'effigiata è un'anatomia imperfetta e che, in effetti, l'artista ha fatto volontariamente questa scelta per dare un'immagine maggiore di astrazione fuori dal tempo. Non è semplice come messaggio. Da ultimo sono fornite le informazioni pratiche, la collocazione precisa, al Dipartimento di Pittura al primo piano e come raggiungere la sala.

Dunque il Louvre, nel presentare l'Odalisca, ha voluto privilegiare l'utente informato e competente, lo studioso, rispetto ad altre fasce di pubblico. È plausibile che molto semplicemente siano stati riversati on line i contenuti delle schede cartacee realizzate nei decenni scorsi, quando gli utenti privilegiati dei musei erano i cultori della materia. Anche il Grande Louvre può

ancora migliorare le sue relazioni con una gamma molto ampia di possibili utenti.

Ed ecco una nuova immagine: che cos'è questa immagine? Che cosa vi dice? Nessuno risponde? È l'Odalisca di Ingres, però con una maschera da gorilla sulla faccia. Bene, per chi non conosce l'inglese traduco il testo: "Ma le donne devono essere nude per entrare al Metropolitan? Meno del 5% degli artisti nella sezione di arte moderna sono donne, ma l'85% dei nudi sono di donna". Che cos'è questo, materialmente? È un manifesto, un poster che usa un'immagine storica, tradizionale, un'immagine femminile molto conosciuta, quella dell'Odalisca di Ingres. Secondo voi che tipo di effetto produce questa immagine? Provocatorio, per forza, una cosa del genere è stridente, oltretutto c'è anche questa scritta, i colori sono molto violenti, colori pop. Secondo voi che tipo di operazione è questa? Chi può averla fatta? Donne artiste, perché lo hanno fatto? Vi racconto brevemente la storia di quest'azione artistica e poi passiamo alla seconda parte della nostra mattinata. Il Metropolitan aveva organizzato una mostra molto importante sull'arte del ventesimo secolo, questo gruppo di donne artiste note come "Guerilla Girls" si era resa conto che su 200 artisti che venivano esposti come i campioni dell'arte del XX secolo, solo 13 erano donne e, per di più, queste 13 donne erano bianche e venivano tutte da paesi come gli Stati Uniti, il Regno Unito, ecc.

Ci rendiamo subito conto di una cosa, il gruppo di attiviste è entrato, ha analizzato quello che il museo ha proposto e, dati statistici alla mano, ne ha fatto anche una lettura critica, ha posto la questione: "quella che stanno presentando al pubblico corrisponde effettivamente all'arte del XX secolo?" È tutta qui, nella selezione del Met, oppure c'è anche dell'altro?" Fate conto che siamo nel 1985, questa operazione è stata fatta vent'anni fa; da allora ad oggi le cose sono molto cambiate, anche grazie a provocazioni di questo tipo: l'affissione del manifesto all'esterno del museo e un sit-in di protesta. Il Metropolitan nel 1985 ha dovuto ripensare le sue proposte espositive e dare più spazio ad arte ed artiste fino ad allora escluse. Oggi c'è molta più attenzione all'interculturalità, gli artisti provengono da ogni parte del mondo, ci sono tantissime donne, quindi le cose sono definitivamente cambiate. Ma a quei tempi la partecipazione femminile non era così scontata come è attualmente. Perciò l'invito a tutti è: è importante fidarsi del museo, dare credito al museo, a chi lavora nei musei. Il museo è sicuramente una fonte di sapere, le persone che ci lavorano sono sicuramente competenti e sanno trasmetterci conoscenza. Al tempo stesso però è importante non delegare totalmente, essere sempre partecipativi, attenti, propositivi per dare anche ai musei delle occasioni per crescere.

Questa azione, che avrebbe potuto essere tacciata di essere una critica interessata e una provocazione gratuita, era in realtà un'attestazione di stima e di credito al museo, un suonare la sveglia per scuotere un'istituzione appisolata, risvegliarla alle novità, poiché a tutti capita di ragionare secondo routine, di abbandonarsi al già noto, di indulgere nella pigrizia. Abbiamo imparato certe cose e non altre, conosciamo certi percorsi, automaticamente diamo per scontate tante cose, ma se qualcuno ci dice: "guarda, io ti narro un'altra storia, vedo il mondo in un altro modo..." Ecco anche questo per

i musei è fondamentale, sentirsi dire dalla popolazione che c'è anche dell'altro e così il museo può ripensare, riformulare, sia gli allestimenti, sia i percorsi, sia gli oggetti stessi da esporre. Diciamo che ritengo cruciale che gli operatori all'esterno del museo, i pubblici, non siano semplicemente dei fruitori o dei visitatori, ma siano parte del processo costitutivo del museo, che diano un contributo attivo a quello che il museo è, a quello che il museo può diventare.

Una decina di anni fa, ritornando anche agli esempi che faceva il prof. Demetrio stamani, il museo di Gand, una città fiamminga nel Belgio, chiese ai cittadini di portare al museo della città, in occasione dell'inaugurazione del nuovo edificio, un oggetto di loro proprietà che avesse un significato speciale per loro, non prezioso, ma rilevante per la loro storia personale. Naturalmente, nel momento in cui consegnavano l'oggetto al museo, dovevano spiegare il perché della loro scelta e veniva registrata la loro piccola storia, una microstoria.

Il museo ha poi realizzato un'esposizione di questi oggetti e ha dato un'immagine della città di Gand alla quale nessun curatore aveva mai pensato prima. Se ognuno di noi potesse fare il proprio museo della città con dieci oggetti, avremmo infinite variazioni di museo e di città. Allora ciò che si può fare, ed è interessante da proporre è questa: noi operatori, oltre a formulare dei percorsi, dei sistemi, dovremmo incoraggiare i fruitori ad aiutarci ad individuare nuovi sistemi, a fornire temi, a dare indicazioni, ad essere creativi. Questo coinvolgimento attivo è molto importante, perché in tal modo i musei diventano maggiormente significativi per la collettività e vengono meglio percepiti come luoghi centrali della vita pubblica, come forum del vivere civile.

Vi faccio un ultimo esempio da Edimburgo. È un caso interessante perché la Scozia gode di maggior autonomia in seguito al processo di decentramento avvenuto nel Regno Unito, simile a quanto sta accadendo anche da noi e che consente maggiore autonomia alle regioni in materia di beni culturali. Dunque, ad Edimburgo, esiste il Museo Nazionale, il *Royal Museum of Scotland*, che dà conto della storia della nazione scozzese dagli albori ai nostri giorni. È un museo piuttosto tradizionale, articolato in molteplici tragitti all'interno della storia e delle tradizioni scozzesi.

All'ultima tappa, accanto all'uscita, incontriamo la pecora Dolly, imbalsamata; è lì esposta a testimoniare la Scozia contemporanea e le sue capacità di essere una punta di diamante nella ricerca avanzata. Dolly naturalmente è accompagnata da tutta una serie di informazioni di carattere scientifico. Vi prego di prestare attenzione al fatto che siamo al Museo Nazionale, non al museo della Scienza o di Storia naturale, non al Museo dell'Università. La scelta di esporre Dolly al Museo Nazionale ci comunica che per gli Scozzesi è importante affermare "siamo un paese all'avanguardia nella ricerca scientifica", ed inoltre che la clonazione è un tema caldo, che interessa tutti. Il museo mette a disposizione della collettività una biblioteca molto fornita, cicli di lezioni, una serie di altri materiali per queste riflessioni. Qualcuno può dire che questa è cronaca, non è storia. Io credo invece che Dolly ormai sia nella storia, è un punto fermo: una scoperta scientifica rilevante, discutibile finché vogliamo, ma sicuramente epocale. Questi esempi riguardano alcuni

grandi musei, ma non sono molto lontani da situazioni che si presentano anche ai musei dei centri minori. Dunque ci offrono spunti che ci possono veramente essere utili per le nostre meditazioni locali.

A questo proposito vorrei aggiornarvi su due iniziative che l'Istituto Beni Culturali ha avviato per supportare la partecipazione di pubblico e operatori alla vita dei musei regionali.

La prima è stata la realizzazione di una campagna fotografica da parte di una serie di fotografi professionisti all'interno di alcuni musei della regione, per fotografare la vita nel museo: non tanto le collezioni, ma le persone e il loro rapporto con l'ambiente. E non solo i visitatori, ma anche quanti ci lavorano, anche dietro le quinte. Foto di questo tipo le avevamo già fatte fare più di dieci anni orsono e la differenza è abissale: quelle di 10 anni fa hanno un'impostazione molto più tradizionale, l'attore principale è il pubblico che guarda le opere d'arte in modo molto compassato. Nelle nuove foto decisamente si percepisce come il museo sia un attore vivo, come il museo sia fatto anche da chi ci lavora, e dal modo in cui chi ci lavora si relaziona con chi lo visita.

La seconda iniziativa promossa dall'Istituto è un concorso per la scrittura di un racconto breve su un museo della regione, dedicato sia alle scuole dell'obbligo sia agli adulti. Il bando del concorso verrà pubblicizzato nei prossimi mesi e confidiamo che ci sia una buona partecipazione anche per poter restituire ai musei le informazioni su ciò che colpisce le persone quando visitano i musei, che cosa veramente ricavano dalle loro esplorazioni, quali sono gli aspetti che secondo loro meritano di essere ricordati in un testo, in un racconto.

Per concludere la presentazione degli standard sulla didattica, faccio cenno alle fasi della programmazione dell'attività educativo-didattica: vi sarà una fase preliminare, quindi un'individuazione e un'analisi dell'utenza. Abbiamo già sentito ampiamente stamattina quali sono le procedure che si possono impiegare per individuare la nostra utenza, analisi eventuali di esperienze compiute precedentemente con rilevazione della partecipazione, grado di affezione del pubblico, test di gradimento, valutazione delle potenzialità anche con riferimento ad esperienze condotte in altri musei. Quindi di fatto si può contare sullo scambio di esperienze reciproche.

In seguito viene la pianificazione e la definizione degli interventi: quali e quanti interventi? L'importanza della tempistica, le finalità, la coerenza tra le finalità e la missione del museo. La definizione degli obiettivi varia anche in funzione di altri elementi: la verificabilità, i destinatari, le risorse e le collaborazioni con altri soggetti, come istituti di formazione, agenzie territoriali, ecc. Lo svolgimento degli interventi, la fase preparatoria, la gestione delle relazioni, tutto questo deve essere esplicitato nel programma, come pure il ricevimento del pubblico e le modalità di svolgimento del percorso.

Infine è necessaria una fase di valutazione e di autovalutazione, di predisposizione di strumenti e criteri di valutazione e autovalutazione per il controllo dell'intero percorso formativo ed una verifica finale del raggiungimento degli obiettivi.

Vedere con la voce: narrazione e sensorialità nei percorsi di didattica museale

di Paola Goretti

1 - Rigore e sentimento

Ho sempre amato il due.

Per natura, vocazione e destino, la mia postazione preferita è sempre stata collocata nelle zone di confine, di limite; negli interstizi, nei crocevia, negli snodi. Come è nella mia natura, che abbisogna contemporaneamente della scientificità più rigorosa e dell'emotività più empatica ho pertanto cercato una strada del dialogo tra esperienze normative ad antinormative, tra classicismi e arditezze, tra materiale e immateriale, tra oriente e occidente; per trovare a poco a poco il cuore pulsante delle connessioni, il riverbero delle cuciture, lo slargo – per me irrinunciabile della complessità.

Ho sempre necessitato di territori ampi, dove girovagare a piacimento; specie, di un sapere ampio e allargato, onnicomprensivo. E sempre mi sono sentita stritolare in ambiti di competenza troppo definiti e circoscritti ristretti, insomma, recintati, perimetrati, composti. Senza fili e cuciture. Senza senso ludico. Senza paradossi, senza azzardi. Privi di leggerezza.

Così, non ho potuto fare altro che scegliere di seguire me stessa e la mia connaturata ribellione antinormativa: col leone, trovando la forza vitale del profondo anche nelle situazioni di schiacciamento più inverosimili: col sagittario, abbattendo tutte le staccionate: con la vergine, ricostruendo pazientemente un metodo certosino rigorosissimo fatto di indizi millimetrici: col cancro, seguendo la risonanza di ogni pulsazione affettiva ancestrale per offrire un cuore commosso di antenata alla salvaguardia di bestie uomini e dèi.

Coi gemelli infine cercando il due. Armonico, unitario, dialogico, equo, bilanciato. Non oppositivo. Non duale, binario, scisso. Capace di un principio di relazione e di reciprocità. Ma potevo tenere unito tutto questo senza venir meno ai caratteri della mia persona?

Se per me amare vivere e lavorare sono sempre stati la stessa cosa, senza cesure, senza differenze in una realtà tirannica e dispotica che sempre ha privilegiato il fare competitivo, il nozionismo, il gioco di potere, il controllo, la separazione, la manipolazione e il sopruso, a cosa dovevo fare appello, per sopravvivere?

La scelta mi si imponeva - dalla notte dei tempi senza scelta. Quella di un percorso unitivo, unitario e coerente. Dove intelligenza, cuore, sensibilità e spirito potevano e dovevano cercare di coesistere, di essere messi in pratica, concretamente.

Con questa unica convinzione, ho deciso di seguire l'istinto, di avventurarmi in tutte le avventure, praticabili e impraticabili, e di inventarmi un mestiere. Che nel mio caso è stato costruire ponti, sistemi di connessio-

ne, racconti, intrecci, incroci. Non nelle forme di una teorizzazione astratta (penso agli innumerevoli contributi della filosofia della scienza, della logica, dell'epistemologia) ma, viceversa, nella pratica di una disciplina empirica. Reale e fisica. Affettiva. Sorvegliatissima nei contenuti ma infinitamente libera e selvaggia nel gioco delle relazioni. Andandomi a cercare il giusto interlocutore di volta in volta, pur dotata solo di una lanterna magica...

Sebbene lungamente guardata come un'eretica, considero dunque un grande privilegio il fatto di essermi potuta muovere "tra un qui e un là", come Peter Pan sul tappeto volante; con una naturale predisposizione, contemporaneamente ai caratteri del vicino e del lontano, del trapassato remoto e del futuro più prossimo; per progettare rotte e scenari: sistemi allargati della visione.

Per fare questo, sono partita dagli abiti.

2 - Insegnare le vesti, insegnare la moda

Abituale frequentatrice di documenti delle fonti di prima mano, dei testi antichi, dei carteggi, dei manoscritti, come storica dell'arte e come studiosa di moda antica mi sono attenuta in maniera rigorosissima alla scientificità più ortodossa, utilizzando tutti gli strumenti della ricerca e facendoli dialogare all'interno di macrosistemi, tanto per i progetti di consulenza scolastica, aziendale o universitaria che per quelli di didattica museale⁷.

In questo senso, nell'arco di quindici anni di lavoro ho maturato innumerevoli esperienze di insegnamento attorno alle forme e alle strutture del vestiario, specie per i secoli XV e XVII. Nella sterminata produzione iconografica di età medievale e moderna, dove l'arte del ritratto campeggia a tal punto da occupare un intero genere narrativo sia esso di Stato, di parata celebrativa o, più semplicemente, di memoria domestica da consegnare ai posteri le vesti sono infatti parte costitutiva dei tratti dell'effigiato. Non eliminabili, non sottraibili a un ascolto doveroso: ragionato e disteso. Esse costituiscono una straordinaria occasione per transitare attorno ai caratteri dell'umanità più varia che sempre e in ogni tempo è umanità vestita; sono orizzonti di popoli e genti, letteratura del quotidiano e dello straordinario, intreccio e mescolanza; sono temi universali, memorie, inventari, statuti, bandi, legislazioni, liste dotali, libri di spese, lasciti testamentari, emblemi di lusso e di potere.

Sulle loro identità, pesa il giudizio di moralisti e predicatori, libelli satirici e moraleggianti, l'intera sistematica delle buone maniere. Le loro forme decorative si intrecciano a quelle presenti nei repertori di grafica e incisione, mentre il loro modo di essere indossati si mischia ai trattati di comportamento, ballo e galateo, ai libri di buone creanze e di istruzioni vedovili, ai prunari di cosmesi imbevuti di architetture esoteriche, ai lapidari magnificanti i sottili attributi delle pietre dure, al gusto d'araldica delle imprese nobiliari, alle cronache degli effimeri apparati, alle feste danzanti e ai mascheramenti, fino alle implicazioni col fantastico. Esse - le vesti - arrivano poi fino alla dimensione privata dell'esistere: memoriali domestici, carteggi, libri di famiglia, nella cui intimità si intravedono le trame sottili di intrichi diplomatici mediante i quali comandare, acquisti speciali di merci rare e preziose, pron-

te a far da sfondo a ipnotici “camarini” di meraviglie e al gusto d’eccellenza del collezionismo d’antiquaria, saturo di stravaganze e di esotismi.

L’immenso processo storico che sono in grado di veicolare richiede un fiuto finissimo e una raddomantica capacità di connessione/perimetrazione capace di contenere la complessità senza perdere di vista il dato materiale, fisico degli oggetti indagati, qualora esistano ancora realmente: seguendo indizi, emblemi, spie⁸. E viene così a vivificarsi con gli intrecci del corpo, con le scansioni del materiale e dello spirituale; in un grandioso sospiro di insieme che tutto coglie, tutto mischia, tutto contiene. Nelle pieghe verticali e orizzontali dell’esistere.

Relazione ed empatia

Per vicinanza agli ambiti dell’estetica sensoriale sinestetica ed emotiva, non mi sono però fermata alla metodologia scientifica *tout court*, lontanissima dal mio desiderio di comunicazione e di relazione, e nel corso degli anni ho sviluppato un modello di lezione, di conferenza, di dibattito, di contributo, di guida, di servizio empatico e circolare, attingendo a piene mani tanto da antiche e privatissime frequentazioni con le discipline della meditazione e della guarigione del profondo legate alle sviluppi dell’energia vitale e dalle esperienze di tipo prelogico, prerazionalizzante, precognitivo, quanto da quelle dell’intuizione più libera e creatrice. Salvaguardando le sorgenti di una forza non addomesticabile e le radici di un sentire archetipico, viscerale e umanissimo. Lo stesso che mi consente ogni volta di ogni volta di *mettermi in contatto con*. Di *parlare a*. Di *prendermi cura di*⁹. Di ascoltare. Di farmi tramite per l’ascolto altrui. Di sentire. Sentire l’Altro da me¹⁰.

In questo senso, per me fondante è stato l’incontro con Tania Silvia Gianesin e con il gruppo di lavoro dell’Università dell’Immagine di Milano, di cui faccio parte dal gennaio 1999. In quella sede strutturata attorno a una didattica della percezione fondata sui sensi: vista, olfatto, gusto, tatto, udito; presi separatamente o nel sistema unificante delle loro interconnessioni, per il potenziamento consapevole di ogni patrimonio creativo e per lo sviluppo dei mille mestieri e dei mille processi dell’immaginazione ho infatti potuto sviluppare appieno le dinamiche di un “pensiero laterale” e di sapere circolare: scientifico ed emotivo, nel contempo, conducendo le sperimentazioni più incrociate¹¹. Rigorosissime nei contenuti ma condivise fino allo spasimo nelle emozioni, fino alla sollecitazione delle reazioni fisiche e corporee del profondo.

Lì, ho insegnato *Scenari*, ho placato la mia sete, ho vissuto una stagione straordinaria della mia vita, ho incontrato i miei simili e le loro meravigliose eresie. Trovando il modo di orchestrare potenti masse energetiche e osmotiche, poi sollecitate e utilizzate anche durante le esperienze più ortodosse successive o concomitanti di carattere normativo o istituzionale.

Non ho mai sentito una scissione, tra questi due ambiti. In fondo, ero sempre una “raccontatrice di storie”, anche se mutevoli e differentemente orientate. Cambiavano i contesti ma, a seconda dell’interlocutore, cambiavo anch’io, trovando di volta in volta la strada per mettermi in relazione. Se dovevo far lezione sulla moda del Cinquecento andavo in una direzione. Se

dovevo tenere una conferenza sull'arte del funambolismo, sullo zen e l'arte di darsi lo smalto, o ancora, sulla polvere¹², sviluppavo un paradigma e lo sostenevo con un supporto credibile e una condotta rispettosa. Sempre sapendo chi avevo di fronte, fino a che punto potevo spingermi con provocazioni e "accensioni" di ogni tipo, e dove invece era prudente un arresto.

In tal senso, non mi sono risparmiata, seguendo le vicende dei serpenti alchemici, dei tappeti e dei tappeti volanti, delle estasi mistiche e delle estasi erotiche, della luce e dei suoi composti nell'iconostasi bizantina, dell'aura e dell'invisibile, delle cerimonie del trucco sacro e di quello profano, delle tende e dei padiglioni nelle architetture del fantastico, dei sistemi di decifrazione onirica all'interno del pensiero greco, dei mantra, dei mandala e dei cerchi della Land Art, dei codici dell'insapere nel pensiero cinese, del pieno e del vuoto tra oriente e occidente, dell'esotismo del giapponismo e delle turcherie, della calligrafia e dei codici miniati, dell'energia e del *genius loci*, dei temi dell'ambiente e dell'arte del camminare, delle dee madri e del sentire corporale, delle ninfe e dell'aria, del volo degli uccelli, dell'acqua salvifica e dell'acqua termale, del divenire e dello scorrimento, dell'unione e della separazione, del ricongiungimento e della resurrezione, dell'iconografia del cuore e del dono d'amore.

In termini di metodo, in aula e dove mi è stato consentito ho sperimentato un processo emotivo e sensoriale vivissimo, pertinente e contestuale¹³; mentre all'interno di un museo ho usato una maggiore cautela. Il pubblico abituale del museo - la dinamica della relazione che con esso si genera - è infatti molto diverso da quello delle aule. In aula, si sa a chi si parla, protetti da una modalità temporale che nella maggior parte dei casi si prolunga per mesi; talvolta, si costruisce col gruppo un rapporto strettissimo che poi, con l'andare del tempo, si solidifica al punto da divenire parte integrante del proprio vissuto privato. In museo, questo processo è più delicato, anche se l'orientamento di molte istituzioni, alcune delle quali qui rappresentate dimostra che sono in atto poderosi cambiamenti e che anche in questa sede è possibile, possibilissimo creare un percorso di incontro profondo, creativo e trasversale¹⁴, pieno dell'umanità più varia.

L'assoluto anonimato che protegge i visitatori del museo che li rende ignoti all'interlocutore incaricato della guida rende infatti il tutto ancora più misterioso. Non si sa mai chi si ha di fronte. C'è la sarta - attentissima - a cui non sfugge niente, il portiere d'albergo appassionato di antichità, il professore universitario di discipline scientifiche, il direttore di museo in incognito, il pensionato pieno di interessi, la signora Maria a passeggio con la figlia, lo studente che si sta preparando a un esame, l'aristocratico gentile che vive in mezzo ai cimeli di famiglia, l'artigiano esperto di ferri battuti, come era mio nonno.

In una-due ore, bisogna saper parlare a tutti. Se questo avviene, allora si crea immediatamente un processo di scambio e di relazione, di dialogo; che in questi ultimi tempi si sta rivelando come uno degli obiettivi principali da raggiungere. La tendenza in essere è infatti quella di "fidelizzare" sempre più coerentemente il pubblico museale per costruire insieme agli utenti un rapporto di continuità e di durevolezza, di reciprocità e di fruizione. La valoriz-

zazione del patrimonio presente nelle sedi espositive - la cui manutenzione e il cui studio è affidato a esportissime mani di alti funzionari - non può infatti più dirsi completa se non si chiude con efficacia anche l'ultimo anello della sua catena; ovvero, la sua comunicazione¹⁵.

Quelle scarpe, quella culla, quel ventaglio, quell'abito, quell'amuleto, quella medaglia, quel gioiello, quello scudo, quel codice miniato, quel dipinto hanno bisogno di essere comunicati, messi in circolazione, comparati, raccontati, condivisi. Attorno ad essi, occorre costruire una storia. La loro¹⁶.

3 - La carne delle parole

Le storie, si sa, hanno bisogno di una voce. E la voce, è un bene culturale¹⁷, oltre che un dono naturale.

Per me, la voce è una sorta di coscienza; uno dei luoghi principali del mio fare e del mio essere. Quasi una sorta di religione¹⁸. Non solo per le numerosissime situazioni in cui ne ho dato testimonianza viva, come lettrice di testi poetici nelle rassegne a tema e in teatro¹⁹, ma per lavorare con lei da quasi vent'anni, per modularla, usarla, riconoscerne le frequenze, sentirla vivere in me, profondissimamente. Per me, la voce non è uno strumento per spostare delle comunicazioni ma è un cuore alato per risvegliare il pulsare dell'aria, per trasferire e comunicare il prana, l'elemento/nutimento vitale primario a cui tutti siamo legati. La grana della voce non è solo una sorta di invisibile portamento interiore o *la stereofonia della carne profonda*²⁰; ma ancora, è l'energia della parola aurorale e creatrice, l'*atman*, il pneuma il fiato vivente e creaturale, l'essenza della manifestazione dell'essere, la sua entità.

Per me, i referenti di questo orientamento che cerco con tutta me stessa di onorare e di incarnare sono i precetti contenuti nelle scritture Vediche²¹. E in quelle Ebraiche²². E gli insegnamenti della grandissima Maria Zambiano²³. Noi - la maggior parte di noi, intendo - non le abbiamo prese sul serio, segmentando vivisezionando e parcellizzando la parola in meri atti fonici e linguistici, facendola divenire un concetto astratto, un atto mentale, cognitivo, logico, sequenziale. Il *Logos*, appunto; con le sue regole, i suoi andamenti, la sua sintassi, la sua retorica, l'arte della sua disposizione. E non un atto corporeo unitario, un atto di intera manifestazione di intera presenza capace invece di creare e ricreare un sistema di cuciture potentissimo, in cui l'atto di pronuncia consapevole alita la sostanza e la vita, facilita il piano di apparizione delle cose stesse, le materializza, le fa precipitare²⁴.

Negli ultimi anni, molti intellettuali hanno "intellettualizzato" appunto ciò che molte "donne selvagge" sempre hanno saputo, e ce lo hanno poi ripassato per via indiretta. Ovvero, la necessità di un recupero di un "fare anima"²⁵, di mettersi in collegamento, di un sensualismo biologico rinnovato, del biomorfismo vitalistico, dell'andamento tellurico dell'essere, della modalità generativa di ogni atto creativo, della vibrazione adamantina fatta di corpuscoli dorati in cui si snoda l'immenso vivere delle viscere del cuore. E si sono dotati di strumenti epistemologici raffinatissimi per tentare di ricucire lo strappo, per cercare i luoghi di una filologia emotiva dove la storia e l'estetica fossero finalmente in grado di trovare un piano di coincidenza

possibile.

Come donna, come studiosa e soprattutto come portatrice di un pensiero incarnato qui e ora, ho sempre cercato esattamente questo: un luogo dove la storia e l'estetica si sposassero, un territorio capace di dar vita a una comunicazione umana largamente condivisa. Per il superamento del rigore scientifico medesimo verso una prospettiva capace di incantare e sedurre. Di raccontare. Di agire il mito e viverlo. Il temperamento della parola (parola sensibile, emotiva, incarnata), non è pertanto la tecnica di un mestiere ma un atteggiamento, una modalità di porgere e di invitare, uno strumento di connessione per ritrovare ciò che le cose, da sole, non rivelano. Ciò che anche il museo, i dipinti, gli oggetti da soli non rivelano. Ci vuole qualcuno che li rimetta ogni volta al mondo. Per un dialogo empatico con l'interlocutore, una cerimonia di racconto, una cura del tempo condiviso.

Perché il museo è un luogo profondamente vivo; "vivo e fattivo" per riprendere e parafrasare la felicissima espressione utilizzata da Rosaria Campioni nel definitivo scioglimento attribuzionistico del *Libro di Lauorieri*, celebre capolavoro editoriale bolognese tardo cinquecentesco di disegni per merletti e ricami al magistero di Aurelio Passerotti²⁶. In esso, ogni volta, si rilancia attraverso il mezzo vocale una parola altrimenti muta che le sole vetrine espositive - per quanto meraviglioso sia il silenzio contemplativo proveniente dal diretto rapporto con gli oggetti - non sono in grado di trasferire. Certo, ad alcune persone è sufficiente un contatto diretto che fa esso stesso da tramite; per molti altri, però, sono necessarie delle figure di mediazione che discretamente, amorevolmente li orientano, li rassicurano, creano ponti, li invitano a entrare alle radici del passato, dello sconosciuto e della storia. A riprendere pezzi di antichità caduti nell'oblio.

E, come in ogni cerimonia, raccontino loro una storia.

Museo vivo e vivente, dunque. Come vivente è la vita, rigenerante di continuo: *maxime miranda in minimis*²⁷. In questa direzione, verso un grandioso, tenero e immenso sentire ancora desidero andare. Nei luoghi dove la storia e l'estetica cercano un piano di coincidenza reale e precipitata. Per fare di questo mestiere un luogo di relazione e di tenerezza, di un esistere reciproco, fatto del gioco del due. *Fluida contorta molle e resistente*²⁸. Aperto e mobile. Incarnato. Incantato.

Leggerissimo.

A che il museo possa servire. Differenza, conflitto, responsabilità come luoghi dell'incontro, confronto e crescita nel museo

di Mario Turci

Sono direttore di due musei: il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna di Santarcangelo e la Fondazione Museo Ettore Guatelli a Collecchio, un museo di 60.000 oggetti che ancora non riusciamo a definire in nessuna categoria museale. All'Università degli Studi di Parma insegno Antropologia museale. La mia ultraventennale esperienza, dunque, è di strada.

Il museo serve? Val la pena fare musei, se questi non servono? Mi piace pensare al museo come servizio sociale a rilevanza culturale. Al centro del museo c'è il pubblico, la collettività di un territorio; il museo deve avere una forte valenza sociale. Io ho un desiderio, vorrei che qualcuno mi dicesse: "Sono contento che il museo esista, perché mi è utile, perché mi serve"; questa dichiarazione ci porta a considerare l'allestimento del museo come una parte sostanziale ma non unica e definitiva.

Il museo è il luogo della ricerca, della conservazione, della valorizzazione, ma tutte queste cose si potrebbero fare con magazzini ben organizzati; queste funzioni si potrebbero svolgere attraverso mostre temporanee, cataloghi. Il museo è qualcosa di più: è un servizio alla collettività, è un luogo dell'operatività. Riesce a svolgere un servizio se riesce a portare a unità la sua complessità.

Partiamo dalla ragione museale. Qualche giorno fa il sindaco del Comune di Felino ha voluto organizzare un incontro con un'Associazione che ha istituito il Museo del Salame di Felino, e l'attenzione si è orientata verso la ragione museale. Ci siamo chiesti: "Perché un museo del salame a Felino? Che cos'è il salame di Felino? E perché deve andare in un museo?". Dopodiché abbiamo analizzato quella ragione disciplinare che si chiede: "Il tuo museo dice o rappresenta e contiene soltanto?". Poi c'è la ragione organizzativa: qualcuno che pensa, che sfrutta, che sa fare economia, che fa programmazione, fa dei piani. E infine troviamo la ragione politica: l'utilità del museo, la sua partecipazione allo sviluppo della qualità della vita delle persone, alle sorti della città e del territorio.

Questo è il museo contemporaneo, quello che ha futuro e qualche garanzia di successo. La ragione politica può esercitarsi in quello che è il ruolo del museo, che è luogo di mediazione fra un patrimonio che gestisce e la collettività. Alla luce di un'etica e di una responsabilità pubblica lo sviluppo di una ragione museale si sostanzia nel riuscire ad essere luogo di mediazione tra il patrimonio che gestisce e la collettività. Come si gestisce tutto questo? Si sviluppa inizialmente cercando le ragioni di questa mediazione nella disciplina.

Ogni museo dovrebbe avere un regolamento: la missione è il primo dovere sia in termini di chiarezza che di riflessione e trasparenza. La missione è un documento che dice: io esisto per questo fine, io sono questo, io voglio essere questo. L'elaborazione del documento di missione può essere un'ottima occasione per chiedere alla collettività, tramite le sue strutture organizzative, il suo punto di vista sulla missione del museo.

Un museo, per essere effettivamente servizio sociale a rilevanza culturale, oggi deve cercare delle alleanze, quindi la missione va elaborata in questi termini: la missione dovrebbe essere il primo impegno del museo in termini comunicativi. Bisogna cercare alleanze, allearsi con l'associazione degli artigiani, con il mondo della scuola e il gruppo dei ristoratori, con le associazioni di giovani. Poi è di fondamentale importanza la co-progettazione, la elaborazione di progetti fatti con altri.

Facciamo un esempio: a marzo aprirà il Museo Etnografico rinnovato. Chi gestirà il bookshop? Una cooperativa di malati mentali. In questo progetto è coinvolto un Centro di formazione, l'ENAIIP di Rimini, in accordo col Museo di Santarcangelo, con l'Assessorato alla Formazione Professionale della Provincia di Rimini, l'Assessorato alle politiche sociali di Rimini, associato con l'ASL, associato con le vie di prodotto che forniranno i prodotti. Il Museo è riuscito a mettere assieme tutte queste cose, e così sarà utile al territorio. In questo modo ha risposto alla missione.

Poi ci sono le imprese partecipate: e mi riferisco alla partecipazione nel Museo di Santarcangelo di signori anziani che fanno cucito, di persone sole che si sono incontrate, si sono sentite utili e hanno fatto opera utile alla collettività, facendo ricerca e comunità. Il sindaco, per le varianti al piano regolatore, ha chiesto un parere al museo.

Ecco l'orgoglio dello svolgere una funzione sociale, del sentirsi utili. Poi ci sono i club, i forum, i gruppi di persone che fanno attività all'interno del museo.

Perché il museo deve fare attività per le famiglie? I laboratori dei weekend, che sono laboratori che partono dall'osservazione e dalla conoscenza delle tradizioni popolari per poi creare qualcosa di nuovo, nascono dalla necessità di dare un'alternativa domenicale alle famiglie. I forum nascono dai laboratori di didattica per gli adulti (nascono inizialmente come laboratori per riconoscere il vino, per imparare a potare le rose del proprio giardino, per tenere un orto, per imparare il piccolo restauro). Questi laboratori sono gestiti da amanti della materia, da persone che sanno offrire una qualità nel prodotto, ma anche nella comunicazione.

Chi partecipa ai laboratori diventa in qualche modo amico del museo; da uno di questi forum è nato il gruppo dei piccoli giornalisti, 18 ragazzini di seconda e terza media, che si incontrano ogni 15 giorni con una animatrice e ogni mese con un giornalista. Sono loro l'ufficio stampa del museo: producono un giornalino, comunicano con gli amministratori, fanno recensioni, hanno il diritto della prima visita alle iniziative, fanno laboratorio di museografia. Con questo gruppo organizziamo gite con i genitori per andare a visitare i musei, per fare confronti.

Il museo può offrire delle occasioni di pratica della conoscenza, non solo

in relazione al suo contenuto, ma anche in relazione alla sua natura. Lavorare sui contenuti può portare, ad esempio, a capire che un oggetto prodotto non nasce così, ma dall'elaborazione di un progetto. E allora si arriva ad elaborare il rapporto tra risorse e tradizione o grazie ad un manufatto si può sviluppare il concetto stesso di progetto. Il museo può offrire esperienze su come esporre.

C'è un club che si chiama PAM - Piccoli Amici del Museo - che dà la possibilità a tutti gli iscritti (e ci si iscrive gratis) di fare esposizioni dentro il museo. Il bimbo firma un patto col museo: il museo mette a disposizione lo spazio, l'apertura, le sue strutture, e lui mette a disposizione il suo materiale, si impegna a scrivere un piccolo documento su chi è, cosa fa, come è nata la sua idea. Si rende disponibile all'inaugurazione e per alcuni giorni del mese si rende disponibile ad essere presente per fare lavoro di scambio, per fare il cicerone.

È in questo modo che - secondo noi - i musei servono, crescono e fanno crescere: svolgendo al meglio la loro funzione sociale.

Una risorsa per la crescita personale

di Silvia Gramigna

Sentire l'arte è una metodologia che propone un avvicinamento globale tra due entità, soggetti di scambio: l'opera d'arte e il suo fruitore. Il che significa portare ogni allievo a cercare dell'opera d'arte, al di là delle apparenze, il significato profondo.

La metodologia didattica adottata per tale indagine non parte dall'esame o dall'analisi nozionistica dei testi pittorici o musicali ma propone di "comprendere" nel significato più ampio, passando attraverso un momento empatico di adesione emotiva all'opera d'arte per poi giungere, ma solo in un secondo momento, alla decodificazione dell'emozione provata e alla comprensione razionale (tecnica, storica, filosofica...) del testo proposto.

Da una chiave di lettura particolare che fa leva sulla sfera emotiva si giunge, successivamente e più agevolmente, a quella cognitiva.

Ciò che viene appreso tramite la meraviglia e la partecipazione non viene più dimenticato.

Recenti studi hanno infatti messo in luce come la comprensione in senso ampio avvenga quando i due emisferi del cervello, quello emotivo e quello razionale, vengono ambedue coinvolti. Spesso si assiste al fallimento di progetti educativi in quanto, a nostro avviso, viene coinvolto solo l'aspetto razionale ovvero solo l'aspetto emotivo, come in molte proposte ludiche rivolte al mondo giovanile che, se non decodificate, risultano, in ultima analisi "senza senso" educativo. Al contrario, sfruttare correttamente il potenziale emotivo ai fini cognitivi è un potente ed efficace strumento didattico.

Scopo principale del metodo "Sentire l'arte" è quello di coltivare e sviluppare una capacità di osservazione tale da giungere alla vera essenza dell'arte, tale da suscitare nella mente la facoltà di analizzare accuratamente il "significato" dell'opera d'arte e, in ultima analisi, lo status proprio di ogni cosa.

Ogni incontro prevede 4 fasi:

1. Rilassamento corporeo e mentale per creare le premesse ottimali per l'ascolto e l'apprendimento.
2. Osservazione guidata nelle sale del museo di alcune opere, analisi delle sensazioni provate, decodificazione delle stesse e lettura dell'opera d'arte.
3. Ascolto di alcuni brani musicali relativi alle opere d'arte osservate, analisi delle emozioni che essi suscitano, decodificazione delle stesse in relazione al linguaggio musicale.
4. Laboratori di creatività: sintesi e rielaborazione personale delle fasi precedenti. Si propongono vari tipi di laboratori che si riconducono a 3 filoni

principali: pittorico, musicale e gestuale. Il museo diviene così non solo il luogo dove si “leggono” o si ascoltano i brani musicali, ma anche il luogo dove cimentarsi nell’esprimere se stessi.

1 - Rilassamento

Una puntuale capacità di osservazione concentrata si determina solo se la mente è calma.

Oggi chi si occupa di educazione sa bene quanto agitata, confusa, sottoposta a troppi stimoli e suggestioni sia la mente dei giovani, e non solo quella dei giovani, ma di qualsiasi persona si trovi a svolgere una vita attiva nel nostro tempo. Da qui le difficoltà didattiche di cui molto si parla. La capacità di attenzione concentrata risulta, dagli ultimi studi in merito, essersi ulteriormente abbassata fino ad arrivare a non più di 10 minuti. Tuttavia, si può di molto alzare tale soglia con semplici, antichi esercizi di rilassamento.

Il rilassamento, oltre ad essere una fondamentale premessa all’apprendimento, porta in sé grandi valori: insegna a fermarsi, educa all’ascolto, porta ad assaporare i momenti di calma, di silenzio, insegna a respirare, permette di acquisire concentrazione, stabilità e un maggior senso di sicurezza.

La calma, così ottenuta, non aggiunge nulla, si limita a creare le condizioni perché affiori e si dispieghi ciò che già siamo.

2 - Osservazione guidata concentrata

Pitture su tavola, su tela, sculture, architetture... “parlano”. Sfidano il tempo e arrivano a noi con un “significato” intrinseco. Siamo in grado di “sentire” e di “capire”? O siamo i soliti visitatori frettolosi che scorrono davanti alle opere senza dar loro tempo e modo di farsi “sentire”?

L’insegnamento moderno mette al primo posto la dissertazione ma sovente le parole non riescono ad esprimere un pensiero, un’intuizione o un’attitudine profonda. Questo vale anche per le opere d’arte. Come “parlano” le opere d’arte? Parlano attraverso il linguaggio di linee, segni, forme e colori allo scopo di suscitare significative emozioni.

L’arte parla alle emozioni. Se l’artista avesse voluto come interlocutore la razionalità, avrebbe scelto di scrivere un testo storico, filosofico, letterario... esprimersi attraverso l’arte significa qualcosa di più complesso! L’analisi delle emozioni che emergono dall’osservazione concentrata sull’opera d’arte è un momento coinvolgente sul quale si costruisce poi la comprensione razionale della stessa. L’opera d’arte, vissuta attraverso le emozioni, diventa più comprensibile, più significativa, dal che ne deriva, come obiettivo didattico indiretto, far nascere dalla conoscenza il rispetto e l’amore per il patrimonio storico-artistico di cui il nostro paese è tanto ricco.

“Sentire l’arte”, ai fini di un’educazione in senso lato del termine, contribuisce da un lato allo sviluppo del pensiero concettuale e dall’altro a far vivere un’esperienza profonda, indimenticabile, che va oltre l’apprendimento tradizionale nella direzione dell’acquisizione di una maggior consapevolezza.

3 - Ascolto

Alle fasi di rilassamento e di osservazione concentrata di fronte all’opera

d'arte, segue un momento di riflessione nel laboratorio. Le numerose suggestioni e informazioni ricevute, acquistano un ulteriore approfondimento in un accostamento del tutto particolare al linguaggio della musica.

Si ascoltano alcuni brani musicali, collegati cronologicamente o per contenuto alle opere d'arte appena viste, allo scopo di decodificare le sensazioni che emergono e di far comprendere come anche la musica sia un potente mezzo di comunicazione.

Dunque anche la musica "parla"; attraverso una sequenza di suoni e silenzi esprime il tempo storico cui appartiene ma esprime anche sensazioni di carattere universale ed eterno, utilizzando precise regole di tipo ritmico, timbrico, dinamico, tonale e armonico.

Comprendere queste regole, dopo un ascolto "abbandonato" che ci coinvolga emotivamente, è premessa fondamentale per penetrare maggiormente nell'opera d'arte. Quali infine le profonde relazioni che esistono fra il linguaggio musicale e quello figurativo? Come si possono mettere a confronto i diversi mezzi espressivi che spesso risultano incredibilmente simili e/o complementari?

È evidente che un approccio contemporaneo alle due arti, la musica e l'arte figurativa, consenta un "sentire" più completo e in qualche modo più profondo.

4 - Laboratori di creatività: sintesi e rielaborazione personale delle fasi precedenti

La metodologia è quella che più si avvicina all'attivismo pedagogico, al presupposto del "fare per capire più profondamente", affiancandosi alla scuola nel perseguire il potenziamento delle grammatiche visive.

Recenti studi, in materia di pedagogia, hanno evidenziato quanto proficuo sia, al fine dell'apprendimento, che ad una fase teorica segua una fase pratica, dove quanto è stato appreso, possa esser restituito e fatto proprio. A tal fine si propongono, di volta in volta, diverse attività pratiche di tipo espressivo-creativo che sostanzialmente si riconducono a tre filoni principali: gestuale, musicale, pittorico.

I suddetti laboratori di creatività si propongono quale obiettivo di far vivere agli allievi un'esperienza profonda e coinvolgente relazionata a quella vissuta al museo. Si percorre in questa fase un diverso canale d'apprendimento che è quello del "fare", del ripercorrere la strada indicata dall'artista, facendola propria, esprimendo se stessi e le proprie sensazioni.

L'esperienza artistica, così proposta, può divenire la fonte vivificante della creatività personale, un momento di contatto tra l'Arte e l'esistenza umana, che apre alla più alta dimensione.

Poesia, storia, eventi. Una via possibile per la fruizione museale. L'esperienza di Casa Monti

di Giovanni Barberini

Sono stato talmente colpito e stimolato da quanto ha detto Silvia Gramigna da avere la tentazione di cambiare l'argomento della mia relazione e usare questo spazio per provare a risponderle, ma non credo sarebbe corretto, soprattutto verso Casa Monti.

In realtà, anche se nella pubblicità al convegno sono stato denominato "filosofo", per antichi studi di filosofia, oggi sono qui per parlare di un'esperienza breve e concreta (due aggettivi che alla filosofia di rado si accompagnano): la possibilità di valorizzazione di una piccola casa museo, in un territorio alquanto periferico come Alfonsine. Voi siete sicuramente in gran parte ravennati; a Ravenna ci sono San Vitale e Galla Placidia, che non hanno bisogno di commenti; abitate in una città, antica capitale dell'Impero, frequentata naturalmente da centinaia di migliaia di turisti all'anno: diverso, molto diverso, è il caso di Alfonsine che, pur a pochi chilometri da Ravenna, non possiede certo le medesime attrattive. Credo comunque possa essere interessante parlarne, poiché c'è anche l'eventualità, che non so se augurarvi, che qualcuno di voi sia spedito in un giorno non lontano in una piccola realtà come questa, per inventare e gestire la vita culturale di una casa museo.

Casa Monti è la casa natale del poeta Vincenzo Monti. Tutti al liceo abbiamo studiato almeno la sua traduzione dell'Iliade; in seguito è stato colpevolmente un poco dimenticato, anche molto criticato soprattutto dal punto di vista politico e morale. È certo comunque che Monti sia il più grande poeta neoclassico italiano: nacque nella località dell'Ortazzo, ad Alfonsine, nel 1754 – quest'anno stiamo appunto celebrando con una fitta serie di iniziative il 250° della nascita – e morì a Milano nel 1828.

La sua casa natale dispone di una piccola collezione di oggetti: prime edizioni di opere, alcune lettere autografe, un busto in marmo realizzato da Cincinnato Baruzzi, allievo del Canova, una tazza da caffelatte, una culla, forse quella dove il piccolo Monti trascorse i suoi primi mesi di vita. Come vedete questa collezione, lungi dall'essere quella dei 60.000 oggetti di cui parlava prima il collega Turci, è piuttosto ridotta, anche se interessante. Però, entrati nella casa di Monti se ne esce dopo circa venti minuti, senza avere, credo, subito profonde trasformazioni, se non essersi imbevuti di quell'aria così particolare ancora presente in quei luoghi dove hanno abitato i grandi.

Dunque, dicevo, si doveva inventare qualcosa funzionale alla valorizzazione della casa museo. Allora, facendo un giro attorno alla casa – una bella casa del '700 il cui restauro è terminato nel 1998 e con un bel giardino a

disposizione – in quello stato d'animo neutro e un poco meditativo che ci mette spesso al riparo da preconcetti, ci siamo accorti che Casa Monti, ancor prima di essere un museo, è un luogo, un luogo notevole poiché si pone in una relazione forte con la poesia. E in un luogo possono accadere molte cose che stanno in qualche sintonia con la cosiddetta *mission* del museo: il ricordo e la celebrazione di Vincenzo Monti, la conservazione di quegli oggetti e la loro fruizione da parte del pubblico. Questa sintonia è determinata dal riferimento simbolico a Monti poeta.

Non c'è dubbio che Vincenzo Monti sia il poeta più importante nato nella provincia di Ravenna. A Ravenna è morto Dante, che è certamente molto più grande, ma è nato Monti e anche il tema della nascita si connota di forti riferimenti simbolici, per una attività umana così fortemente *sorgiva* come la poesia. Alfonsine dunque, la piccola Alfonsine con la sua piccola casa museo, poteva quindi tentare di proporsi come il luogo più significativo per la poesia all'interno del nostro territorio provinciale; un luogo che stesse con la poesia in un rapporto privilegiato.

Per inciso, visto che ho di fronte molti futuri operatori museali e il nostro incontro odierno ha soprattutto una valenza didattica, gli amministratori degli enti locali - Comuni, Province, Regioni - sono di solito molto sensibili a questo argomento, il che è tutt'altro che male quando si tratta di reperire i fondi necessari al funzionamento delle attività culturali che, di primo acchito, sono tuttora guardate con grande sospetto e sufficienza.

Casa Monti è divenuta quindi una casa della poesia, ancor prima di essere una casa museo. La poesia è una cosa viva. È prima di tutto un fare che si esercita nel tempo presente anche quando leggiamo o recitiamo o discutiamo attorno a versi di autori passati. La poesia è una cosa che rende vivi: ecco dunque il forte richiamo alla nascita di cui sopra e al potere sorgivo insito in ogni autentico poetare. Non è così scontato avere una percezione intensa della vita dentro un museo: talvolta si mettono in moto meccanismi mentali addirittura diametralmente opposti alla vita, a meno che le raccolte custodite non siano di tale forza artistica e, dunque, vitale, da fare delle sale espositive veri e propri centri di energia psichica di cui ciascuno non può che avvertire la presenza (penso ovviamente ai grandi musei d'arte).

La vita presente della poesia è stata ricreata dentro le mura di Casa Monti e nel suo giardino attraverso la realizzazione di eventi. Un evento avviene sempre ora, nel presente, l'unica dimensione temporale reale: il nostro convegno si intitola "*Una ricchezza per il futuro*" ma, ahimé, il futuro non esiste e sarà bene far divenire quel futuro presente, se vogliamo che la ricchezza divenga realtà. Ma perdonatemi, vi prego, questa digressione.

Dicevo che la realizzazione di eventi poetici ci fa fruire della potenza sorgiva della poesia. Il fatto che gli eventi siano realizzati dentro un museo può comportare – almeno questa è stata la scommessa – la finalmente ritrovata percezione dello stesso museo come cosa viva; come vive le proprie ancorché piccole collezioni; come viva e feconda la nostra possibile relazione con il museo, nel quale eravamo entrati con sospetto e con indifferenza, dando forse già per scontato l'esito noioso di quell'entrare. Le collezioni allora ci parlano, così come ci parla la poesia. E poiché siamo animali parlanti, cioè il

nostro stesso essere è costituito di linguaggio ed esso è in un certo senso la nostra dimora, dentro un museo finisce che ci ritroviamo *a casa* e scopriamo un poco di più forse anche di noi e della nostra vita.

Nel nono capitolo della *Poetica*, Aristotele mette così in evidenza la relazione fra storia e poesia: *“Da quanto si è detto anche risulta evidente che l’opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell’ambito del verisimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa; gli scritti di Erodoto si possono volgere in versi, e resta sempre un’opera di storia con la struttura metrica come senza metri. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire. Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare”*.

Questo passo è talmente celebre e profondo che c’è quasi pudore a leggerlo. Stiamo ad Aristotele: la poesia è più filosofica e più elevata della storia, espone quali eventi possono avvenire. Nel corso dell’evento poetico si parla di altri eventi che possono avvenire, si dipinge così un orizzonte di possibilità all’interno del nostro orizzonte presente come partecipanti all’evento. Un evento poetico ben riuscito è talmente bello e commovente da comunicare questa bellezza ben oltre Casa Monti... Forse è questo il motivo per cui alcuni antichi dissero che la filosofia, che è simile alla poesia, può solo essere detta, non scritta; parlata nel presente, non compresa nel passato.

Ma temo di essermi sperticato troppo sulle lodi alla poesia: parliamo ora della storia. Essa esce sconfitta nella gara secondo l’interpretazione di Aristotele, ma c’è dell’altro. Aristotele confronta la poesia con la cronaca: Erodoto espone la cronistoria greca, una successione temporale di eventi e con lo slancio creativo del poeta non c’è gara. Per noi moderni il termine *Storia* ha però un senso molto più profondo, che sta in una relazione forte proprio con il nostro tema di oggi.

“*Storia*”, “*Coscienza*”, “*Linguaggio*”, “*Cultura*”, sono termini in parte sinonimi che dicono chi siamo, ci parlano della nostra identità, della nostra stessa essenza. Ecco perché non si può progettare seriamente nessuna economia, nessuna politica sociale, nessun movimento di popoli, senza partire da questi termini, e perché la riflessione sulla cultura deve necessariamente precedere ogni agire politico.

Linguaggio e storia ci conducono all’autocoscienza: impariamo chi siamo parlando una lingua che è il frutto della nostra storia così come la storia è il frutto di pratiche linguistiche. Proprio l’identificazione fra storia e linguaggio ci consente una nuova relazione, alla pari, fra storia e poesia, cioè il luogo sorgivo del linguaggio.

Il museo, che è un luogo della storia, ci parla attraverso una nuova relazione con la poesia che avviene nel presente attraverso la realizzazione e la fruizione di un evento poetico. Nella consapevolezza di quell’evento poetico presente, nella casa museo che diviene la nostra casa, diveniamo consapevoli della nostra storia e, perfino Vincenzo Monti, il dimenticato Vincenzo Monti, viene a fare parte di noi: è una esperienza estetica notevole.

Quando allora leggiamo la lettera del giovane Leopardi a Monti, appesa

alle pareti della casa, che inizia più o meno così: “*Se è colpa grave per un uomo piccolo osare rivolgersi a un uomo grande, allora massimamente colpevole sono io che mi rivolgo a Lei...*”, dove vediamo il grande Leopardi inchinarsi di fronte al nostro, l’effetto che ci fa quella lettera non è più quello del noioso guardare un oggetto appeso alle pareti come se non facesse parte di noi. È invece l’effetto di qualcosa che ci riguarda da vicino e che per noi è massimamente importante. È un poeta che parla ad un altro poeta così come anche noi parliamo, così come ha appena parlato il poeta che abbiamo ascoltato in giardino e col quale anche noi possiamo cominciare a parlare nel momento in cui riflettiamo sulla sua poesia.

Concretamente, si è cercato di far divenire Casa Monti un luogo dove, attraverso letture poetiche, conferenze, seminari, presentazioni di libri, anche con iniziative che riguardassero i generi contigui alla poesia: letteratura, musica e teatro, si potesse essere sempre in contatto con storia e linguaggio. Si è cercato di fare di Casa Monti un laboratorio permanente sul linguaggio e c’è ancora moltissima strada da fare.

Ormai tutti i Comuni e le associazioni organizzano una quantità sempre maggiore di eventi. Questa è una grande opportunità ma anche un rischio: il rischio consiste nel perdere di vista il senso di quel che si sta proponendo. Ecco perché, nella mia relazione, mi sono permesso di spendere qualche parola sul senso di questa proposta.

Note al testo

1. F. Pessoa, Sonetto I, da *Trentacinque sonetti* (1918), trad. it. Passigli, Firenze, 1999, p. 25.
2. R. M. Rilke, Quinta Elegia, in *Elegie Duinesi* (1912 1922), trad. it., Einaudi, Torino, 1978, p. 29.
3. D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, Rcs La Nuova Italia, Milano, 2000.
4. D. Demetrio, *Autoanalisi per non pazienti. Inquietudine e scrittura di sé*, R. Cortina, Milano, 2003
5. E. Badano, in *Lo specchio*, dalla raccolta collettanea a cura de "La camera chiara", Milano, 2003.
6. Città di Torino, *Un museo, tanti pubblici. Condizioni di accessibilità per i visitatori anziani. Risultati di un'indagine*, Quaderni dei Musei Civici, n. 8, 2002.
7. A Massimo Medica, Direttore dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, e a Carla Bernardini, il mio più sentito e vivo ringraziamento; per la fiducia accordatami fin dai tempi più remoti, e per l'affido di intere visite guidate proprio sui temi del collezionismo "minore", fatto di pizzi, merletti, case di bambola, ventagli, scarpe, portapfumi, curiosità e stravaganze di ogni genere.
8. Imprescindibile e infinitamente prezioso, per me, è sempre stato C. Ginzburg, *Miti emblematici*, Torino, Einaudi, 1986; in particolare, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, pp. 158-209, dove si traccia il profilo del fulmineo lavoro mentale di antica derivazione divinatoria necessario allo storico, al detective, al medico, allo psichiatra, grazie al quale si compie la corretta lettura delle tracce infinitesimali di ogni tipo di deposito. Ovvero, delle "coincidenze".
9. Si veda, a questo proposito, il mio *Il sentimento della cura: appunti per un dialogo affettivo*, Pavia, Ibis, 2004. Nel testo ho voluto raccontare alcune delle esperienze più significative da me condotte attorno al tema della cura, e le sue innumerevoli ricadute sui sistemi della sapienza, della vocalità, della temporalità condivisa. Del presente - più pieno - costantemente in divenire.
10. Fondante, in tal senso, è l'esperienza di Silvia Gramigna condotta presso i Musei Civici Veneziani (*Ca' d'Oro*, in particolare) e raccontata nelle pagine di questi contributi. A lei, la mia più commossa vicinanza. A Alba Trombini -

al suo impasto unificante, per un fare didattico e museale privo di pregiudizi - il mio gioioso ringraziamento.

11. La scuola fondata da Fabrizio Ferri nel 1998, diretta da Tania Silvia Giancesin e rivolta a giovani creativi, si è organizzata attorno ai presupposti cognitivi, percettivi, scientifici ed emotivi della sensorialità, per tentare una via differente dei modelli del “saper fare”, integrati a un “saper essere” e, soprattutto, a un “saper sentire”.

12. A quest'ultima ho dedicato numerosissimi interventi, con percorsi che partivano dal culto delle rovine alle nature morte seicentesche, dalle ruminazioni degli anacoreti fino alla celeste serenità dei mandala, dissipati in aria dopo il loro compimento, o mangiati insieme se fabbricati con polveri di cioccolato finissimo. Tra tutti, desidero ricordare l'esperienza condotta presso il *Lanificio Leo* di Soveria Mannelli (Catanzaro), 24 agosto 2003, in cui la polvere degli antichi macchinari ancora in uso diveniva lo strumento di riflessione del mio intervento; e un intenso programma di scambio rivolto agli operatori didattici del Senac (Facultade de Comunicação e Artes) di Sao Paulo (Brazil), nel settembre 2003. Sullo stesso soggetto, si veda anche il recente e bellissimo E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

13. Per far lezione sul cielo, ho portato i miei studenti tra le guglie del duomo di Milano; per festeggiare san Valentino, li ho stesi sul tappeto e ho raccontato loro delle fiabe; per far lezione sulla nozione di tempo, li ho portati al parco e li ho lasciati parlare, per finire un percorso legato al viaggio e alla trasformazione, li ho guidati ai Sacri Monti di Varallo, e via discorrendo.

14. Molte situazioni di semplice “visita guidata” creano infatti delle relazioni molto più strette e rilanci su nuovi piani continuativi. Così come spesso accade di ritrovare volti noti, anche a distanza di mesi o anni, che seguono fedelmente gli appuntamenti del museo e le figure di riferimento a cui si sentono più vicine.

15. Ricordo con vivo piacere le parole di Anna Stanzani, funzionario della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico, etno-antropologico di Bologna, Ferrara, Forlì Cesena, Ravenna e Rimini e Responsabile dei servizi educativi della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, secondo la quale *il museo funziona al contrario del mondo esterno; quest'ultimo è il mondo del consumo, della sostituzione e della fretta. Il museo, invece, sorta di luogo “parallelo” di contemplazione, silenzio e deprivazione sensoriale alieno cioè da rumori, profumi, sapori e dalla naturale impronta caotica di ciò che esiste là fuori può divenire invece un luogo privilegiato per costruire un sistema di relazioni e di esperienze profonde insieme agli altri* (comunicazione orale, Bologna, Artelibro, 18 settembre 2004). Grazie al suo appoggio e alla sua fiducia, ho dato vita a una serie di incontri sui caratteri della moda antica (*La memoria delle vesti: la moda attraverso i dipinti della Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, novembre 2004) dal seguito sorprendente e costantemente in crescita. Il ciclo di incontri ha esattamente dimostrato che costruire un pubblico è possibile, che le persone si sono incontrate, si sono appassionate, hanno

condiviso, sono tornate.

16. Desidero ricordare le esperienze di “racconto dell’oggetto” costruite ormai da alcune felicissime stagioni grazie al sostegno di Oriana Orsi dei Musei Civici di Imola. Culle neoclassiche, amuleti in capelli, ritratti in vesti gentilizie sono divenute amiche e compagne *dell’ora del the domenicale*. Senza mai scivolare nelle insidie dell’intrattenimento culturale, si è dato vita a lunghissime conversazioni dove l’oggetto - debitamente analizzato e contestualizzato in ogni sua parte - è divenuto poi il “pretesto” per piste di lettura articolatissime capaci di contenere intere catene di significati. La culla, ad esempio (datata 1836, e facente parte del corredo di Alessandro Tozzoni, figlioletto amatissimo di Giorgio Barbato Tozzoni ed Elisa Bandini, precocemente scomparso alla sola età di due anni) ha traghettato i temi della nascita e del venire al mondo, del sentimento della cura, del vestiario ottocentesco, delle fasciature infantili, degli amuleti benedicienti, della trattatistica sull’educazione dei fanciulli, del riformismo settecentesco, di Rousseau, delle balie, della mortalità infantile, del sonno, ecc; fino a terminare l’incontro con brani de *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry.

17. *La voce come bene culturale*, a cura di Amedeo De Dominicis, Roma, Carocci, 2002.

18. Si vedano i bellissimi e recenti C. Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 2000; A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

19. Ho alle spalle frequenti sconfinamenti nelle vesti di voce narrante, spesso, accanto a Maria Giovanna Maioli direttrice artistica di Ravenna Poesia, con cui ho condiviso bellissime stagioni, molte delle quali nei territori della spiritualità e della sacralità. Tra queste, alla presenza di Sua Eminenza, Venerabile Lama Tibetano Ghesche Ghiampa Ghiatzo (Bologna, maggio 1998), per Mario Luzi (Ravenna, aprile 2000), e per Dumia (La Casa del Silenzio, Torino, 2002) cupola ricalcante il modello di *Nevè Shalom/Wahat al Salaam*, tempio interreligioso costruito alla porte di Gerusalemme, più volte candidato al Nobel per la Pace.

20. C. Bologna, *Flatus Vocis, op. cit.*, prefazione di Paul Zumthor, p. XXIV.

21. Si veda il magnifico *La parola creatrice in India e nel Medio Oriente*. Atti del Seminario della Facoltà di Lettere dell’Università di Pisa, 29-31 maggio 1991, a cura di Caterina Conio. Il volume è dedicato alla scienza dei Veda e agli insegnamenti che il “corpo della parola” trasmette, specie all’interno della tradizione induista.

22. Rimando alle sapienze teologiche, alle perizie di fini bibliisti. Tra tutti, agli scritti di Giovanni Pozzi e di Gianfranco Ravasi.

23. Di lei, si vedano, soprattutto *Chiari del bosco*, Milano, Feltrinelli, 1991; *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992; *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

24. Ho già avuto modo di argomentare lungamente questi passaggi;

in particolare, si veda il mio *Il flauto delle ossa: Cassiano dell'infinito calligramma*, in "Divo Cassiano. Il culto del Santo patrono di Imola, Bressanone e Comacchio", a cura di Andrea Ferri, ed. Diocesi di Imola La Mandragora, 2004, pp. 285-291. Nel saggio mi sono occupata di un disegno micrografato del 1829 recante la narrazione del martirio sul corpo del santo e, in particolare, dei processi che intrecciano il tema della parola al fiato vivente della creazione. Si veda inoltre il mio *Il sentimento della cura*, op. cit., in particolare, Teofania del suono: la parola che cura.

25. Penso all'ormai arcinoto J. Hilman, *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Milano, Adelphi, 1997, e alle esperienze della psicologia del profondo.

26. Ad esso - poi interamente realizzato dall'Aemilia Ars - e ai suoi temi ho dedicato numerose visite guidate, intrecciandole all'asse cinquecento-liberty. Sull'argomento si veda R. Campioni, *Il libro di disegni cinquecenteschi... reso vivo e fattivo*, in *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna. 1898-1903*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, Milano, A+G Edizioni, 2001, pp. 117-124.

27. L'espressione, altrettanto felice e pronunciata da Girolamo d'Adda - grande bibliofilo milanese ottocentesco, che così sintetizzava la meraviglia dei piccoli libri di disegni per ricami - è riportata all'interno di un prezioso contributo sull'editoria di settore. Si trova in S. Urbini, *Libri di modelli. Repertori per le arti decorative del Rinascimento*, in *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di Thessy Schoenholzer Nichols e Iolanda Silvestri, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002, pp. 41-54.

28. La magnifica espressione *fluida contorta molle resistente* si trova in *Bolormaa* di Giovanni Lindo Ferretti, presente nell'LP *Tabula rasa elettrificata*.

29. *Sentire l'Arte* è una metodologia didattica per l'accostamento alle arti figurative e alla musica ideato da Silvia Gramigna in collaborazione con Francesca Seri. Il presente testo è stato tratto da: M. Sani, A. Trombini, a cura di, *La qualità nella pratica educativa al museo, Cam.*

Programma del Corso

mattina

Duccio Demetrio

Docente di Filosofia dell'Educazione all'Università degli Studi Bicocca di Milano
Imparare raccogliendo storie. I musei della scrittura e del racconto

Alessandro Bollo

Fondazione Fitzcarraldo Torino. Docente di Marketing dei beni culturali
Crescere fuori e dentro il museo. Bisogni, aspettative e comportamenti di fruizione

Laura Carlini

Responsabile Servizio Musei dell'Istituto Beni Artistici Culturali Naturali dell'Emilia Romagna
Crescere al museo o ai musei?

Coordina la sessione mattutina:

Pier Domenico Laghi

Dirigente Settore Cultura della Provincia di Ravenna

pomeriggio

Paola Goretti

Docente di Scenari all'Università dell'Immagine di Milano; consulente museale per Bologna
Vedere con la voce: narrazione e sensorialità nei percorsi di didattica museale

Mario Turci

Direttore Museo Usi e Costumi della Gente di Romagna di Santarcangelo di Romagna
A che il museo possa servire. Differenza, conflitto, responsabilità come luoghi dell'incontro, confronto e crescita

Silvia Gramigna

Storica dell'arte. Ideatrice del Metodo didattico *Sentire l'arte* – Venezia
Sentire l'arte. Una risorsa per la crescita personale

Giovanni Barberini

Responsabile Casa Museo Vincenzo Monti di Alfonsine
Poesia, storia, eventi. Una via possibile per la fruizione museale: l'esperienza di Casa Monti

Coordina la sessione pomeridiana:

Alba Trombini

Docente di educazione museale; consulente museale delle Province di Ravenna e Modena

Finito di stampare nell'ottobre 2005