

a cura di Giovanni Pinna

I bambini sono imbecilli?

Non è la curiosità la sorgente del desiderio di apprendere e di conoscere; anzi, di solito la curiosità è presto soddisfatta. È la meraviglia... (Bruno Bettelheim)

Sfogliando il libricino *Guardami... e vivi l'arte*, della serie Uffizi & Kids, ossia la collana di guide all'omonimo museo indirizzata ai bambini, ho un sobbalzo: perché considerare i bambini poveri di mente? Perché, per "educare", svilire il messaggio artistico ad aneddoto? Perché trasformare gli interrogativi suscitati dalla visione di un'opera in quiz della *Settimana enigmistica*? Perché non rispettare, anzi spegnere ogni fantasia creativa del piccolo visitatore e schiacciare a spicciola curiosità il suo eventuale stupore? Perché tanta puntigliosa determinazione a "ridurre": la ricchezza a povertà, l'enigmatico al banale, lo straordinario all'ordinario?

Probabilmente è il caso di ricordare che quadri e oggetti d'arte non sono orsacchiotti o altri giochi (di cui le moderne creature sovrabbondano), bensì forme, che attingono alla materialità ma che prendono a esistere in capo a un lungo processo di elaborazione. Pertanto l'immagine artistica non equivale all'oggetto, ma ne è la rappresentazione, ossia l'esito di una trasformazione che, dal fondo incandescente della persona, attraversa la vita e prende forma diventando qualcosa che anche gli altri possono riconoscere. Di qui nascono oggetti che sono

nuovi, che suscitano stupore ma anche rispetto, davanti ai quali si prova gioia ma anche sgomento e paura, con i quali si può instaurare un dialogo ricco di interrogativi, ma che si rivelano irriducibili all'uso addomesticato – quale invece i bambini sono invitati a fare. Forse, proprio per addomesticare loro.

Secondo interrogativo: per interessare i bambini all'arte, è proprio necessario trattarli come cagnolini ai quali si debba insegnare a fare la pipì? Non è forse meglio trasmettere loro una *passione* (ammesso di averla), cercando i modi e le parole adatte? Ossia, raccontando noi stessi e le storie che conosciamo con un linguaggio dal quale siano semplicemente assenti ragionamenti complessi, il gergo della critica, riferimenti culturali che i giovanissimi non possono avere?

Se ci si rivolge a un bambino trattandolo da piccolo idiota, quello lo diventerà, per adeguarsi al suo interlocutore. Se invece l'adulto si apre al giovane visitatore trasmettendogli il piacere che prova davanti a un'opera d'arte, la ricchezza che ne trae, otterrà probabilmente il risultato di accendere anche in lui il desiderio di varcare le porte di quel mondo, diverso dal quotidiano, ma che noi sappiamo essere reale al pari di quello e con il quale proprio i bambini dimostrano spesso di essere a contatto. Un mondo mirabile, nel

*L'innalzazione,
di Andrea
Mantegna*

La mamma
è proprio qui,
gli ha dato
anche una
ciambella
per distrarlo.

Ma lui
non ne può
proprio più:
vuole solo
tornare
a casa.

Si è stufato
di questa
cerimonia
noiosa
e di questo
posto così
grande!

E forse ha paura
di quel vecchione barbuto:
che intenzioni avrà?

Dal libro *Guardami... e vivi l'arte*, serie *Uffizi & Kids*, Giunti, Firenze 1999.

quale si entra a poco a poco, magari proprio visitando i musei insieme con gli adulti, purché questi ultimi siano capaci di trasmettere le proprie esperienze profonde (ripeto: ammesso che ne abbiano) e non già scimmiettando quelle (ma sono esperienze?) che qualche “didatta” presuppone nei poveri visitatori sotto ai dieci anni.

Rileggiamo l'autore del *Mondo incantato*, Bruno Bettelheim, psichiatra che i bambini sapeva ascoltare: “Era mia madre a portarmi al museo, e l'evidente piacere che queste visite le procuravano mi colpì a tal punto da spingermi a cercare di capire da solo che cosa la incantasse tanto... Sono convinto che, se da bambino non mi stancavo mai di visitare i musei e non ne rimanevo mai deluso, era perché nessuno mai mi diceva come o che cosa dovevo guardare, né pretendeva di spiegarmi il significato intrinseco degli oggetti in mostra. Erano cose che dovevo scoprire da solo... Siccome non mi avevano dato istruzioni su che cosa bisognasse cogliere in un determinato oggetto, ogni volta vi coglievo una cosa diversa... A volte avvertivo all'improvviso, nel più profondo del mio essere, come una scossa, lo shock del riconoscimento. Ma questo non sarebbe accaduto se qualcuno mi avesse spiegato tutto in precedenza”.

E poco più avanti egli pone una questione che mi sembra cruciale, là dove ricorda: “Ha ragione Erwin Panofsky quando dice, in *Il significato delle arti visive*: ‘Non è vero che ai bambini e ai ragazzi si debba insegnare soltanto ciò che sono in grado di capire fino in fondo. Al contrario, è proprio la frase mezzo digerita, il nome mal pronunciato, il verso travisato, ricordato più per il suono e il ritmo che per il senso, che sopravvive nella memoria e cattura l'immaginazione”.

Conclude Bettelheim, e a lui mi associo: “Il più grande valore che il museo può avere per i bambini, indipendentemente dal suo contenuto, è... fornire l'occasione di ammirare, ciascuno con i suoi tempi e i suoi ritmi, cose che vanno oltre la loro portata e, soprattutto, comunicare un senso di venerazione per le meraviglie del mondo. Perché, in un mondo che non fosse pieno di meraviglia, non varrebbe davvero la pena di crescere e abitare”.*

Maria Gregorio

* Bruno Bettelheim, *La curiosità: il suo posto in un museo*, in *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, a cura di L. Basso Peressut, collana “MuseoPoli”, CLUEB, Bologna 1997.

Talebani!

Non vi è molta differenza fra il distruggere un oggetto o un monumento che appartiene all'eredità culturale di un paese e il non reagire quando questo viene distrutto o ci viene trafugato: la distruzione e l'indifferenza di fronte alla distruzione sono due azioni in cui è messa in gioco la volontà e, quindi, la responsabilità. Fra le due azioni non vi è dunque una differenza di sostanza ma solo una differenza di grado, e in ambedue le azioni deve venire chiamata in causa la responsabilità di chi ha deciso o per la distruzione o per l'indifferenza.

L'inizio del nuovo secolo è stato segnato dalla distruzione dei Buddha di Bamiyan a opera dei Talebani, che così facendo hanno ribadito a modo loro – e in negativo, tagliando cioè il problema alla radice –

quale influenza eserciti, almeno potenzialmente, l'eredità culturale sugli equilibri politici e sull'organizzazione sociale o religiosa di una nazione. L'avvenimento ha suscitato una giusta indignazione in tutto il mondo, ma non si può dire che sia stato l'unico caso nella storia. Il cancellare la memoria attraverso la distruzione dei monumenti o la dispersione dei beni è una pratica molto comune, che è stata messa in atto più volte nel corso dei millenni: l'altro ieri con la distruzione della biblioteca di Sarajevo, e circa 35 secoli fa (nel 1468 a.C.) con la cancellazione dei nomi della regina Hatshepsut dai monumenti dell'Alto Egitto decretata da Tutmosi III.

Da noi, in Italia non si distruggono i monumenti (facendo eccezione per i monumenti naturali, per il paesaggio alle spalle dei templi di Agrigento, e per qualche altra pratica speculativa), però si permette in molti casi la dispersione del patrimonio.

Per quanto mi concerne (nel senso della mia memoria), tutto è iniziato quando l'Italia non partecipò all'asta del 12 dicembre 1980, nel corso della quale il celeberrimo Codice Leicester di Leonardo fu aggiudicato a un certo signor Armand Hammer. A me che lo sollecitavo a sborsare i (pochi) miliardi necessari all'acquisto, sostenendo l'importanza simbolica che il rientro in Italia di un tale documento poteva rappresentare, l'allora ministro dei Beni culturali Vincenzo Scotti disse che era preferibile usare quel denaro per rifare i tetti di Brera. Così per i tetti di Brera si perdettero l'occasione, non solo di incrementare il patrimonio nazionale, ma anche di dimostrare l'interesse della nazione per la sua memoria storica. Interesse che lo stato italiano non cessa di trascurare, come è dimostrato dal fatto che i musei statali italiani – unici fra i musei del mondo industrializzato – non sviluppano una politica degli acquisti. Non intervenendo nel mercato, essi non collaborano a mettere un freno alla continua uscita (del tutto legale) dalle nostre frontiere di frammenti dell'eredità culturale del paese.

Lo stillicidio continua, mettendo in alcuni casi in evidenza un comportamento schizofrenico del Ministero della Cultura, che da un lato progetta a Roma il Museo Nazionale di Architettura da inserire nel Centro delle Arti Contemporanee, dall'altro fa fuggire verso la Svizzera gli archivi di Virgilio Vercelloni (*Nuova Museologia*, n. 2, giugno 2000, pag. 29), di Marco Zanuso, di Vittoriano Viganò e di Giulio Minoletti. Sembrano fughe di poca importanza, ma non è così, poiché la perdita anche di piccoli pezzi del patrimonio mina la fiducia dei cittadini nello stato e, ancor peggio, ostacola l'identificazione di ciascun individuo con la nazione.

Personalmente mi da fastidio che i famosi argenti romani di Boscoreale non siano esposti in un museo italiano. O dovrei dire, come molti pensano, meno male che sono al sicuro al Louvre?

Le parole sono pietre

Mi stupisce che uno scrittore, dunque persona attenta alle parole, faccia un uso pigro, convenzionale nonché fuori tempo di una parola, appunto: museo.

Scriva infatti Alessandro Baricco sulla *Repubblica* del 14 febbraio 2001, in un articolo dedicato alla recente esecuzione a Roma delle sinfonie di

Beethoven sotto la direzione di Claudio Abbado: “Se dirigi Beethoven, quello che fai è tramandare un pezzo di passato... E con ciò puoi anche pensare che il senso del tuo gesto sia bell’è che finito: tramandare un pezzo di passato. Praticamente è come essere una sala di un museo. Detto così sembra una cosa facile... Però puoi anche immaginare qualcosa di più complicato: prendere un pezzo di passato e farlo risuonare in mezzo alle strade del presente. Non al riparo di un museo, ma allo scoperto, fuori, dove accade il presente...”.

Il museo è dunque questo? Un luogo riparato (probabilmente non dalla polvere) che racchiude il passato – cosa che sembrerebbe assai facile – e, soprattutto, dove non accade il presente.

Di Baricco poco importa in questa sede, ma dispiace molto che una persona di cultura sembri non rendersi conto del fatto che l’uso ripetuto di una parola nella sua accezione povera e stereotipata, su organi di stampa influenti, perpetua nel pubblico un’immagine e un’aspettativa negative inducendo una pratica altrettanto convenzionale. Un esempio di uso passivo della parola e di sfiducia nel suo potere.

Baricco non è certamente il solo a rendersene responsabile. Un’altra persona di cultura, Francesco Canessa, sovrintendente del teatro San Carlo di Napoli, ha dato le dimissioni per ragionevoli motivi – non lo lasciavano libero di condurre il suo mandato in senso innovativo –, ma dichiara a spiegazione del suo gesto: “Non volevo che il San Carlo si trasformasse in un ‘teatro-museo’” (*Corriere della sera*, 16 marzo 2001). Inutile dire che gli esempi possono continuare.

Così dunque gli italiani, che quella lingua parlano, continuano ad assimilare nel loro immaginario il museo quale luogo di conservazione, più che del passato, direi del “vecchio”, se non addirittura di quanto è morto: sorta di sepoltura. Quando invece la gran parte degli stranieri nostri contemporanei – grazie a quanto è stato fatto alla grande nei loro paesi per trasformare i musei, e grazie anche a chi ne dà conto scrivendo – identificano il museo con un luogo in cui il presente accade, un luogo che si visita in allegria e dove ci si diverte, dove si va per imparare e godere del bello e dell’utile a fianco di altri, interessati a praticare quegli stessi spazi, che appartengono al pubblico e alla vita presente: spazi di piacere e, perché no?, di pratica politica.

Il museo è la casa del collettivo, usava dire Fredi Drugman, uno dei pochi in Italia ad aver lavorato per infrangere quell’immagine, quella realtà statica e chiusa. Altri lo hanno fatto e ancora lo fanno operando, scrivendo, pubblicando, battagliando contro burocrazie, ministri ecc.

Non sarebbe male se anche esponenti della cultura che si vogliono innovatori dessero una mano, semplicemente usando il loro strumento – la parola – in modo conforme al tempo presente (purché si ponga mente al mondo e non all’Italia soltanto) nonché in modo attivo: come arma di trasformazione. Le pietre smuovono gli stagni; le parole muovono le coscienze e le pratiche di vita.

Maria Gregorio

Il silenzio è d’oro

Qualche tempo fa ho visitato la bella mostra di Egon Schiele alla Fondazione Mazzotta, e mi sono venute in mente con nostalgia le parole

del filosofo Maquet sulla profonda, affascinante natura dell’“esperienza estetica” davanti all’opera d’arte (J. Maquet, *The Aesthetic Experience*, Yale UP, London 1986). Dico con nostalgia perché le entusiastiche parole delle guide, fermamente determinate a far capire ai ragazzi il significato dei lavori dell’artista, non lasciavano spazio alla concentrazione o al godimento estetico degli altri visitatori – né gli accompagnatori potevano fare altrimenti se volevano essere intesi.

In quel momento ho pensato alla filosofia della didattica museale, dove tra l’altro si sostiene l’importanza sia della “lingua del corpo” quale strumento educativo sia del coinvolgimento empatico degli operatori con il pubblico. Ho pensato però anche ai musei che mettono a disposizione del pubblico la tecnologia dell’auricolare: la guida parla al microfono e la sua voce non disturba, perché arriva direttamente alle orecchie del gruppo attraverso l’auricolare, appunto. Non sono certa che questa sia la soluzione migliore, poiché ritengo essenziale la partecipazione interattiva del visitatore durante il percorso guidato (che forse questa tecnologia non incoraggia). Però sono sicura che, nonostante l’entusiasmo di chi vuole illustrare le opere, essere costretti a urlare non aiuti nessuno a comunicare con l’arte: né chi si trova nella sala per proprio conto, né quanti intendono ascoltare le parole della guida. Occorre pensarci.

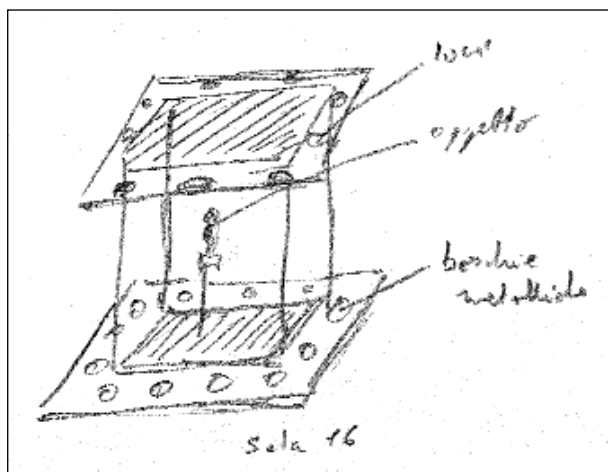
Maria Xanthoudaki

Scuole di museologia

Non vi è scuola di museologia migliore della visita alle esposizioni temporanee, per una ragione molto precisa: in questi ultimi anni, salvo rari casi, le esposizioni temporanee sono progettate e costruite velocemente; il progettista, architetto o museologo che sia, non ha avuto tempo di pensare, ha perciò trascurato i dettagli e ha indirizzato i suoi sforzi verso la spettacolarità. Ciò si deve al fatto che ai nostri giorni le esposizioni temporanee non sono sempre realizzate con finalità squisitamente culturali, ma sono per lo più, o per gran parte, operazioni commerciali, quindi finalizzate al profitto. Da qui la necessità di porre più attenzione alla spettacolarizzazione che ai contenuti, per richiamare una fascia di visitatori sempre più ampia, e l’imperativo di ridurre i tempi di realizzazione, per diminuire i costi dell’operazione. Tutto ciò conduce a che nelle mostre temporanee si compiano in media più leggerezze museologiche e museografiche, vale a dire di contenuto e di forma, di quante non si compiano nelle esposizioni permanenti.

Invito quindi i giovani che seguono i corsi di museologia e di museografia, o i giovani aspiranti architetti, a visitare le grandi esposizioni mediatiche. Impareranno così, per esempio, che nelle didascalie si devono evitare le affermazioni lapalissiane, sul tipo di quella che, alla mostra sui longobardi allestita ai Musei Civici di Brescia, informava il pubblico sul fatto che “fin dall’origine i longobardi usavano la scrittura per redigere i documenti”. Impareranno anche che è preferibile rifuggire dal proporre didascalie invisibili, perché scritte su supporti trasparenti, come ho visto quest’anno alla mostra “Gli etruschi” allestita a Palazzo Grassi. Si trattava di didascalie riportate sul vetro delle vetrine, ora in caratteri bianchi, ora in nero; nei due casi, quando le vetrine erano osservabili da più lati, il colore del vestito – scuro o

chiaro – di un visitatore posto al lato opposto della vetrina rispetto a chi era intento a leggere la didascalia rendeva lo scritto quasi invisibile. Chi ha allestito la mostra sugli etruschi non si è posto molti problemi circa le didascalie, poiché queste erano a volte disposte in modo da rendere scomoda la lettura e difficile il riferimento con gli oggetti. In alcune sale le didascalie erano situate sui muri perimetrali, e venivano così a trovarsi alle spalle di chi era intento a osservare l'oggetto cui la didascalia si riferiva.

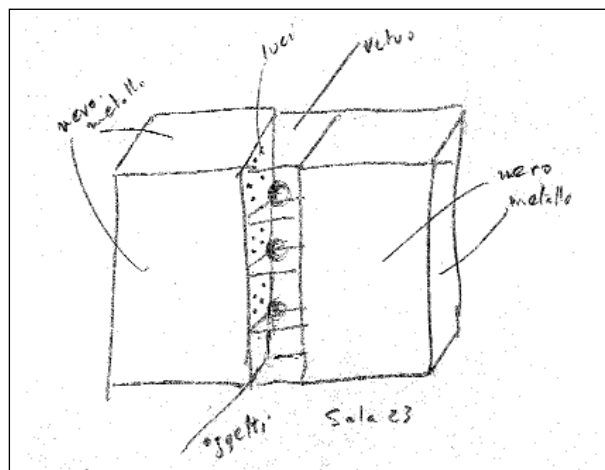


Nella stessa mostra, i giovani futuri museologi avrebbero potuto notare come gli spazi calpestabili dal pubblico fossero sacrificati dall'uso di espositori sovradimensionati rispetto agli oggetti, in cui l'utilità della vetrina era evidentemente subordinata alla forma estetica. Ho disegnato qui sopra una vetrina stretta e alta sita nella sala 23, in grado di contenere solo pochi oggetti su scaffali sovrapposti, schiacciata fra due grandi blocchi opachi privi di finalità espositive, che restringevano sensibilmente i passaggi per i visitatori, e rendevano difficoltosa la visione dei materiali a più di una persona per volta. Un forte restringimento della superficie calpestabile era la conseguenza del sovradimensionamento – sia rispetto alla vetrina vera e propria, sia rispetto all'oggetto in essa contenuto – della struttura espositiva contenente il carro di Castel San Mariano. Nel complesso mi è sembrato che l'esposizione di Palazzo Grassi mostrasse una maggiore attenzione verso la spettacolarità architettonica che verso la fruibilità da parte del pubblico. Ciò mi è parso evidente anche nell'uso delle luci, che tendeva a volte a spettacolarizzare i materiali a scapito della loro totale leggibilità. Era il caso dei numerosi pezzi visibili su ogni lato, di cui però uno solo era illuminato, ed era anche il caso della vetrina della sala 16, di cui riporto uno schizzo, in cui le luci poste superiormente, attorno alla vetrina, si riflettevano sulle borchie di metallo del basamento, abbagliando parzialmente gli osservatori.

La scarsa attenzione verso il benessere dei visitatori rende sovente poco incisivo il messaggio culturale della mostra. In molte esposizioni temporanee abbiamo notato percorsi labirintici o sinuosi, spazi

troppo angusti, passaggi eccessivamente ristretti, assenza di luce naturale, mancanza di sufficiente aria respirabile: tutte cose che non inducono il visitatore alla calma e al raccoglimento essenziali per stabilire un rapporto con gli oggetti esposti e, soprattutto, con i loro significati simbolici e culturali.

Ecco dunque l'augurio per un più roseo futuro della museologia: che i professori di museologia, di museografia e di allestimento portino i loro allievi a visitare le esposizioni temporanee, sempre più



spesso e con spirito critico.

La musealizzazione delle Poste Italiane

Abbiamo saputo che, quasi alla vigilia di Natale dello scorso anno, le Poste Italiane hanno regalato al milione e mezzo di persone che annualmente visitano gli Uffici un ufficio postale nuovo di zecca, ove si possono comprare i francobolli, spedire lettere e cartoline e inviare pacchi "in tutto il mondo dentro eleganti confezioni appositamente studiate", come ha dichiarato il soprintendente Antonio Paolucci. Abbiamo anche appreso che presto uffici postali simili apriranno a Palazzo Pitti e alla Galleria dell'Accademia, fino a diramarsi in tutte le grandi realtà museali di Roma, Milano, Venezia e Napoli.

Ora possiamo veramente dormire sonni tranquilli! Le Poste Italiane hanno pensato al turista in cerca di francobolli, di annulli speciali e di serie filateliche. Ma vorremmo che con la stessa solerzia pensassero ai normali utenti, evitando loro le lunghe attese, garantendo l'inoltro della corrispondenza (anche quella impostata dentro il museo, naturalmente) e mettendo a disposizione in tutti gli uffici le deliziose "confezioni appositamente studiate" per la spedizione dei pacchi. Mi consta infatti che scatole per l'invio di pacchi non siano disponibili nei normali uffici postali, mentre la redazione di *Nuova Museologia* ha verificato l'alto tasso di disfunzione del servizio postale: i soci dell'ICOM ITALIA non hanno ricevuto il primo numero della rivista, regolarmente

affrancato e consegnato alle poste, mentre il terzo numero è stato consegnato – non proprio a tutti – con più di un mese di ritardo.

Ora, non vorremmo che questo nuovo impegno museale delle Poste Italiane fosse realizzato a scapito del normale servizio, né sopporteremmo che all'apertura dei redditi sportelli nei musei corrispondesse la chiusura di altrettanti sportelli non redditizi in piccole località disagiate. Va bene ragionare in termini di impresa, giocare sui grandi numeri, cercare i turisti, ma non ci si dimentichi che migliaia di anziani hanno bisogno della posta per ritirare la loro pensione. O si pretende che vadano a farlo al museo?

Il giornale on line sull'educazione al patrimonio culturale

Guidare alla corretta comprensione del patrimonio storico e artistico, educare alla cittadinanza attiva, e dunque a partecipare alla tutela dell'arte, è innanzitutto un'istanza etica, che si traduce di conseguenza in dovere amministrativo.

L'idea illuminista, che individuava nel museo il luogo della conservazione e dell'educazione attraverso la raccolta di *nobili exempla* si è nel tempo modellata sui nuovi canali di comunicazione, indirizzandosi a interlocutori sempre nuovi, e, individuandoli, ha individuato al tempo stesso i codici e i linguaggi da utilizzare.

Il progetto del Centro per i Servizi educativi, di formare una redazione sulla rete Intranet del Ministero per i Beni e le Attività culturali e di elaborare, grazie alla rete, il primo giornale multimediale dell'educazione al patrimonio artistico, ci sembra realmente innovativo e da valorizzare: consente infatti di aggiornare con rapidità, e tempestivamente, i Servizi educativi sulla progettualità didattica corrente; consente, anzi sollecita un dibattito culturale costante su un tema che si nutre di confronti metodologici e pratici; è luogo ideale per ospitare le esperienze di musei non statali, scuole, università, e per riversare testi, lezioni, interi corsi con tutta la flessibilità garantita dalla rete; si inserisce a pieno titolo nelle produzioni europee di documentazione sulla didattica museale, come quella dell'ICOM-CECA (Comitato Educazione Azione Culturale del Consiglio Internazionale dei Musei, Unesco).

Il titolo del giornale, *S'ed*, vuole rispecchiare la difficile sintesi che ci siamo proposti tra problematicità e semplificazione. *S'ed*, acronimo apostrofato di Servizi *ed*ucativi, gioca sul *sed* latino: un *ma*

privo di contrapposizioni; una congiunzione che introduce, in quanto tale, un diverso concetto, senza contrastare radicalmente il discorso precedente.

La redazione è a disposizione dei lettori, e anzi sollecita interventi e osservazioni al seguente indirizzo: sed@arti.beniculturali.it.



Uno dei rari francobolli delle Poste Italiane dedicato ai musei.