

**MARCO PERI**

**TESI DI LAUREA IN LETTERE  
Anno Accademico 2003/2004**

**La didattica nel museo tra arte e  
educazione**

*<<Educare all'arte e con l'arte permette di promuovere quei processi cognitivi che vengono attivati dalla stessa percezione, e che sono la capacità di riconoscimento della realtà, di coordinamento logico, di astrazione, di sintesi, ossia lo sviluppo delle "funzioni superiori" del pensiero>>.*

*L.S.Vygotskj*

*<<...se, crescendo i nostri bambini, sapremo conservare la vivezza delle loro sensazioni, riusciremo a ricollegare azione e sentimento e anche la realtà e gli ideali>>.*

*H. Read*

# **INDICE**

## **INTRODUZIONE**

### **CAPITOLO I**

#### **1. ORIGINE ED EVOLUZIONE DEL MUSEO**

#### **2. MISSIONE EDUCATIVA DEI MUSEI, LA DIDATTICA MUSEALE**

#### **3. IL MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA**

3.1 Un ambito peculiare: la storia dell'arte contemporanea

3.2 Il museo d'arte contemporanea

3.3 Un nuovo concetto di spazio

### **CAPITOLO II**

#### **1. DIDATTICA MUSEALE**

1.1 Considerazioni generali per lo studio del fenomeno

#### **2. ANALISI DEGLI STRUMENTI EDUCATIVI DEI MUSEI**

2.1 La visita guidata

2.2 Laboratori

2.3 Conferenze, Seminari, Corsi di storia dell'arte

2.4 Sussidi e materiali didattici

2.5 Altre iniziative

## **CAPITOLO III**

### **ESPERIENZE DIDATTICHE NEL MUSEO D'ARTE**

#### **CONTEMPORANEA: CASI DI STUDIO**

##### **1. CASTELLO DI RIVOLI (Torino)**

###### **Educare all'arte contemporanea con l'arte contemporanea**

###### **1.1 Sezione didattica**

###### **1.1.1 Attività di laboratorio**

##### **2. MART (Trento e Rovereto)**

###### **Educare all'arte contemporanea**

###### **2.1 Sezione didattica**

###### **2.1.1 Visite guidate**

###### **2.1.2 Il Laboratorio**

###### **2.1.3 Corsi d'aggiornamento**

##### **3. TATE MODERN, LONDON (UK)**

###### **Il caso britannico, un confronto sconcertante ma costruttivo**

###### **1.1 Gallery tours & Guide: visite guidate**

###### **1.2 Families: famiglie**

###### **1.3 School groups & Teachers: scuole e insegnanti**

###### **1.4 Learning resources: strumenti d'apprendimento**

###### **1.5 Raw canvas**

###### **1.6 Talks & Discussion: conversazioni e discussioni**

###### **1.7 Symposia & Seminars: convegni di studi e seminari**

###### **1.8 Courses & Workshop: corsi e seminari**

**1.9** Film, Music & Performance: film, musica e rappresentazioni

#### **4. GALLERIA COMUNALE D'ARTE DI CAGLIARI**

4.1 La collezione Ingrao

4.2 La Collezione Sarda

4.3 Sezione didattica

4.3.1 Scuole

4.3.2 Laboratorio

4.3.3 Altre iniziative per bambini

4.3.4 Visite guidate

4.3.5 Conferenze

4.3.6 Biblioteca

4.3.7 Sinestesie

4.3.8 Altre attività

4.3.9 Alcune note di chiusura

### **CAPITOLO IV**

#### **1. IL RESPONSABILE DEI SERVIZI EDUCATIVI DEL MUSEO**

1.1 Lo Storico dell'arte

1.2 L'operatore didattico

#### **2. CONCLUSIONI**

### **BIBLIOGRAFIA**

### **SITOGRAFIA**

## INTRODUZIONE

Mi piacerebbe iniziare spiegando il perché di un argomento di tesi tanto inconsueto. Sono partito da alcune osservazioni personali e, mosso da curiosità, mi sono dedicato ad osservare il comportamento dei visitatori nei musei e nelle mostre temporanee. Il primo dato che ho osservato è la consistenza del numero delle persone che si avvicinano all'arte in modo serio ed appassionato, ma nel contempo anche quella di coloro che si accorgono di comprendere solo una parte di ciò che guardano.

Da studente di storia dell'arte, mi accorgo che talvolta io stesso non sono in grado di poter ricevere il messaggio contenuto in alcune mostre. Spesso non si tratta di carenza di cultura o di scarsa sensibilità artistica, ma, piuttosto, e espressione di un certo disagio provato in contesti espositivi nei quali percepisco che l'esperienza fatta rimane ad un livello superficiale, senza essere in grado di lasciare un segno duraturo nella mia persona.

Persino le esperienze museali più importanti, come la visita al Museo Nacional Reina Sofia di Madrid, o la più recente visita alla Tate Modern Gallery di Londra, o quelle dedicate a mostre temporanee di artisti quali Vassilij Kandisky, di Paul Klee, tenutesi nel complesso del Vittoriano a Roma rispettivamente nel 2001 e nel 2004, di Keith Haring, al chiostro del Bramante a Roma nel gennaio 2001, fino alla recente Biennale di Venezia, sono risultate *esperienze effimere*.

Parlando di "esperienze effimere" mi accorgo che si crea un alone non positivo intorno al lavoro del museo che non tiene conto dell'impegno di ricerca scientifica, di organizzazione e di comunicazione, ma, quello che intendo rilevare è che il visitatore è lasciato solo in *contemplazione* delle opere, e nell'arte, si dice, anche il più grande capolavoro non parla da sé. Lo

studio e l'approfondimento sono utili, poiché danno vita alle opere, rivelano i loro significati, offrono elementi di giudizio.

Il parere di Francesco De Bartolomeis può chiarire cosa intendo esprimere:

<<Nell'esperienza con l'arte si è sollecitati innanzi tutto da emozioni ma anche da dubbi o curiosità, ma la valutazione non può avanzare molto se si fa conto solo sulla propria sensibilità, non disponendo di conoscenze che prospettino l'arte come prodotto storico, realtà fatta di tecniche e materiali, ricca di simboli e stili>><sup>1</sup>.

Ritengo che il museo, in quanto custode dell'arte, debba proporre al visitatore interessato di più che la semplice contemplazione delle opere in mostra, così come lucidamente afferma Ludovico Solima:

<<Un museo non può affidare la propria funzione educativa ad una fruizione basata sulla pura e semplice contemplazione delle opere, ma deve essere in grado di sviluppare e trasmettere dati, informazioni e notizie sulle proprie collezioni a coloro che entrano a vario titolo e in modo diverso a contatto con esso>><sup>2</sup>.

Non sono generalmente interessato alle visite guidate perché non rispettano il mio desiderio di godere della visita in modo autonomo e solitario, inoltre i monologhi delle guide sono spesso noiose lezioni frontali che si limitano a proporre argomenti sulle opere sotto forma di nozioni, aneddoti e curiosità, il che è tutto molto interessante se la guida è capace di trattenere la mia attenzione in un contesto ricco di distrazioni visive come un museo, ma comunque sempre fuggevole.

Avrei bisogno d'altro per soddisfare l'immancabile voglia di sapere che accompagna ogni mia visita ad una mostra.

<<Perché chi visita un museo o una mostra possa vivere l'esperienza in modo soddisfacente c'è necessità di operatori didattici sensibili all'arte contemporanea,

---

<sup>1</sup> F. De Bartolomeis, *L'esperienza dell'arte*, Firenze, 1989, p. 19.

<sup>2</sup> L. Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei italiani*, Roma, 2000, p.23.

competenti, ricchi d'esperienza culturale legata a quest'ambito, che non si limitino a trasmettere nozioni di storia dell'arte ma che sappiano conciliare nel loro insegnamento i problemi legati alla produzione artistica contemporanea con l'esigenza di comunicare come un approccio all'arte possa diventare una chiave di lettura del mondo e della propria esistenza>><sup>3</sup>.

Da tutte queste considerazioni è nato il desiderio di approfondire l'argomento della *Didattica Museale* per capire come la visita al museo possa trasformarsi da esperienza effimera in processo creativo di conoscenza e di sapere.

### ***Fasi del lavoro***

Il campo della ricerca si è rivelato più complicato del previsto, anche perché la didattica museale in Italia ha una tradizione relativamente recente; a questo si accompagna una limitata produzione di studi teorici sull'argomento ed una mancanza di collaborazione sistematica tra studiosi di settori diversi. Nel caso specifico di questa ricerca, *la didattica all'interno dei musei d'arte contemporanea*, è un campo dove solo di recente si è cercato di dare continuità e sistematicità agli interventi attraverso pubblicazioni, convegni e seminari che hanno puntato a mettere in relazione le competenze e le diverse esperienze del settore.

Per la redazione di questa ricerca è stata consultata e studiata una vasta bibliografia: innanzi tutto sono state illuminanti per tracciare la via da seguire, le letture di alcune posizioni teoriche storiche che hanno valorizzato con particolare sensibilità la componente dell'arte nel processo di formazione educativa, quali l'opera di John Dewey, *Educazione e arte*, del 1954 e quella di Herbert Read, *Educare con l'arte*, scritta nel 1943 e tradotta in Italia da Giulio Carlo Argan.

---

<sup>3</sup> F. De Bartolomeis, 1989, *op. cit.*, p. 23.



Per definire il quadro storico e teorico della presente sono stati presi in esame manuali di museologia, di storia dell'arte, di filosofia dell'arte, atti di convegni e seminari.

Le esperienze concrete di didattica museale, quando è stato possibile, sono state osservate personalmente, altrimenti mi sono servito delle pubblicazioni prodotte dagli stessi musei per divulgare il proprio operato educativo.

A parte la bibliografia cartacea, un aiuto ed una guida per delineare il percorso della ricerca è venuto da Internet, fonte inesauribile di notizie, spunti e rimandi, nonché l'unico modo per entrare in contatto diretto, "virtuale", con i musei e con le loro sezioni didattiche.

Gli strumenti fondamentali per rintracciare la documentazione delle esperienze di didattica museale in Italia e le problematiche connesse a questo ambito sono state il censimento svolto da Piera Panzeri che ha raccolto in tre successivi volumi<sup>4</sup> una precisa ricognizione bibliografica ragionata dal 1958 al 1995 di tutto ciò che in Italia riguardava questo argomento, l'apparato bibliografico del volume *Education Through Art*<sup>5</sup> che rappresenta il testo più aggiornato di ricerca in questo settore, ed infine il Centro di Didattica Museale presso l'Università Roma Tre, che conserva un importante archivio bibliografico specializzato in questa materia ed un ricco assortimento di materiali didattici e multimediali prodotti dai musei italiani e d'Europa.

A Cagliari presso la Biblioteca Universitaria ed a Roma presso la Facoltà di Scienze della Formazione dove il Centro di Didattica Museale ha sede, ho svolto la maggior parte delle mie ricerche.

---

<sup>4</sup> Piera Panzeri, *Didattica Museale in Italia. Rassegna di bibliografia*, Roma, 1990 (parte prima); 1992 (parte seconda). Piera Panzeri, *Didattica del museo e del territorio: 1990-1995*, in "Bollettino d'Arte", n°91 maggio-giugno 1995.

<sup>5</sup> C. De Carli, (a cura di), "Education through art". *I musei d'arte contemporanea e i servizi educativi tra storia e progetto*, Milano, 2003.

# CAPITOLO I

## 1. ORIGINE ED EVOLUZIONE DEL MUSEO

Per avviare una riflessione sul museo e su quale sia attualmente il suo ruolo sociale, sembra opportuno iniziare tracciando una fugace evoluzione dell'istituzione nella storia<sup>6</sup>, per vedere come esso sia giunto ad essere quello che oggi conosciamo. Senza nessuna pretesa di completezza vorrei tracciare un percorso che metta in luce la sempre maggior apertura del museo verso la società ed evidenzi la sua funzione sociale nel contesto contemporaneo.

Il senso del termine *museo* è cambiato notevolmente col passare del tempo ed ha perso completamente le tracce del suo impiego originario; Lanfranco Binni nel suo testo *Per una storia del museo*, offre una suggestiva definizione:

<<Macchina a funzionamento simbolico, protetta dalle Muse e dalle loro successive incarnazioni, venerata e politicamente usata, il Museo è la più enigmatica delle istituzioni culturali occidentali<sup>7</sup>>>.

Il significato etimologico proviene dal greco *mouseion*, termine che indicava l'edificio in cui si riunivano dotti e filosofi nell'incredibile biblioteca fondata da Tolomeo I Soter ad Alessandria. Era un luogo di contemplazione, il tempio delle Muse, destinato a centro di raccolta di opere d'arte e luogo d'incontro di poeti, astronomi, commediografi e danzatori.

Per gli antichi romani, il *museum* designava uno spazio per le discussioni filosofiche presiedute dalle Muse, ma il contenuto semantico e l'accezione

---

<sup>6</sup> Per la storia dell'evoluzione del museo vedi:

F.Hernandez Hernandez, *Manual de museologia*, Madrid, 1994. cap 3. Evolucion historica del concepto de museo;

A. Lugli, *Museologia*, Milano, 1992.

<sup>7</sup> L. Binni, G. Pinna, *Museo: Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano 1980, p.7.

moderna del museo risalgono al Rinascimento quando, nel 1539, l'umanista italiano Paolo Giovio (1483-1552) impiega il termine *musaeum* per indicare la sua collezione artistica e l'edificio che la ospitava. Come se il suo fondatore fosse dotato di una coscienza museale *ante litteram*, il museo gioviano era un luogo monumentale, offerto all'uso e al godimento di una larga cerchia di persone, vi si manifestava, tra le varie intenzioni programmatiche, per la prima volta il termine "pubblico".

Nel tempo il suddetto si mostrerà un punto di riferimento per la costituzione delle gallerie d'arte e la disposizione delle collezioni private.

I manuali di museologia concordano nel ritenere il collezionismo, mosso dal rispetto del passato, dall'amore per l'arte e per il bello, il presupposto dell'origine dei musei.

Nel XVI secolo, sotto la spinta dell'Umanesimo, le gallerie dove esporre le proprie collezioni nobiliari divennero una moda. Nella Firenze medicea una grande ala del palazzo degli Uffizi fu impiegata per ospitare la collezione della famiglia Medici.

Altre gallerie importanti nacquero nei palazzi di tutta Europa, tra cui le maggiori a Vienna, Dresda e Dusseldorf.

Nel 1727 appare per la prima volta il termine *Museographia* come titolo di un trattato in latino, nel quale l'autore, Caspar F. Neickel, esponeva una serie di direttive da seguire per la classificazione, la disposizione e la conservazione delle collezioni. Vi si trovano, inoltre, principi concreti riguardo alla forma delle sale d'esposizione, all'orientamento della luce ed alla distribuzione degli oggetti artistici. Le sale, a parte essere lo spazio espositivo, erano considerate il luogo più adeguato per lo studio e la ricerca: infatti, prevedevano un gran tavolo centrale dove poter esaminare singolarmente gli oggetti esposti ed un importante repertorio bibliografico come aiuto per lo studio.

Con il museo teorizzato da Neickel, anche se non si prevede un'apertura ad un ampio pubblico ma solo a quello di studiosi, comincia a delinearsi la funzione pedagogica del museo, luogo destinato all'apprendimento.

Bisognerà aspettare i principi illuministici e gli esiti della rivoluzione francese per assistere a una modifica reale del rapporto tra il museo e il

pubblico. Nel 1791 fu istituito il museo del Louvre, il primo museo moderno, costituito per il bene pubblico, come luogo di raccolta di un sapere enciclopedico e con dichiarate finalità pedagogiche.

Sotto la spinta degli ideali illuministici si consolida l'immagine del museo come istituzione appartenente ad una cerchia sempre più vasta di persone. Il museo viene aperto al pubblico per mostrare le collezioni dello stato che finora erano rimaste inaccessibili. Il Louvre sarà il modello per la costituzione dei grandi musei nazionali che nacquero un po' in tutta Europa durante il secolo successivo.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si sviluppa un ampio dibattito teorico sul concetto stesso di museo e sulle sue funzioni.

Non è questo il luogo per entrare nel dettaglio delle autorevoli posizioni assunte da filosofi, artisti, letterati o delle diverse correnti di pensiero che si scontrano circa il concetto ed il ruolo dei musei per la società. Sinteticamente, si può ricordare che da una parte si trovano i difensori dell'istituzione museale, come Proust o Malraux i quali vedono nell'arte e nel museo il più alto ideale della rappresentazione dell'uomo; tra i detrattori, quali Burke, Nietzsche, Valery, Junger e Adorno, i quali, nella diversità delle polemiche e delle critiche, concordano nell'accusare il museo di essersi convertito in uno statico mausoleo e cimitero per l'arte.

Tra le alterne fortune sociali del museo è utile ricordare il *Primo Manifesto del Futurismo* del 1909 nel quale l'invettiva di Marinetti contro il museo non ha bisogno di commenti:

<<Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli. Musei: cimiteri! ... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! ... E vengano dunque gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli! ...Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche! ... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei! ...Oh la gioia di veder galleggiare alla

deriva, lacere e stinte su quelle acque, vecchie tele gloriose! Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate>>.

E ancora:

<<Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei>><sup>8</sup>.

Il provocatorio grido di battaglia futurista, che si scagliava non tanto contro il museo in sè ma contro l'accademismo col quale il museo si identificava, non ha, per fortuna, avuto il successo sperato: infatti nel XX secolo l'istituzione museo prolifica copiosamente, si arricchisce di nuovi compiti e si trasforma sempre di più da semplice contenitore e conservatore di oggetti in produttore di cultura.

Nel 1947 viene istituito l'ICOM<sup>9</sup> (*International Council of Museums*), con il compito di portare avanti una politica di scambio e dibattito a livello internazionale sulla museologia, nel suo Statuto il museo è definito:

*<<un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studi, educazione e diletto>><sup>10</sup>.*

Questa che può essere considerata la prima moderna definizione del museo, ne determina la funzione educativa, considerandola uno dei compiti caratterizzanti l'istituzione, rivolta alla collettività che ha il diritto di fruirne liberamente.

---

<sup>8</sup> Filippo Tomaso Marinetti, tratto dal *Primo Manifesto del Futurismo* pubblicato su "Le Figaro", 20 febbraio 1909. Ristampato da M. De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1978.

<sup>9</sup> L'ICOM è stato creato nell'ambito dell'UNESCO (United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization).

<sup>10</sup> Articolo 2 dello Statuto ICOM, approvato nel 1974.

## 2. MISSIONE EDUCATIVA DEI MUSEI, LA DIDATTICA MUSEALE

Come appare chiaro da questo schematico inquadramento storico, il museo è una realtà dinamica che si è affermata congiuntamente alle trasformazioni culturali e sociali fin dal Rinascimento e che continua a svilupparsi fino ai giorni nostri.

Attualmente i musei si caratterizzano per una doppia responsabilità:

<<Quella di preservare l'integrità degli oggetti come elementi del nostro patrimonio culturale e quella di contribuire alla crescita della società, compito che deve realizzare attraverso la ricerca e la missione educativa>><sup>11</sup>.

A partire dagli anni Sessanta l'educazione nei musei diventa una materia di riflessione e di studio. Si supera la politica del museo fondata sull'acquisizione e conservazione degli oggetti per concentrare il discorso sui destinatari che di essi possono usufruire.

Secondo G. Pinna<sup>12</sup> le funzioni base del museo moderno sono cinque; le prime tre corrispondono alle funzioni storiche e sono: il *recupero*, la *conservazione* e la *tutela* dei beni culturali<sup>13</sup>; seguono la *produzione culturale*, che in altre parole è la ricerca scientifica ed ultima, ma non ultima, la *trasmissione culturale*, vale a dire la divulgazione dei contenuti e delle ricerche svolte dal museo nel quale entra in gioco il ruolo della didattica. Essa è considerata lo strumento principale per garantire al museo un'azione culturalmente incisiva per la società.

---

<sup>11</sup> Hernandez Hernandez, 1994, *op. cit.*, p. 81

<sup>12</sup> Binni, Pinna, 1980, *op. cit.* p. 88

<sup>13</sup> La nozione di "bene culturale" è stata utilizzata per la prima volta in Italia nel 1964 dalla "Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio".

La missione didattica e educativa del museo sarà l'argomento centrale di questa ricerca:

<<L'obiettivo che oggi il museo si pone non è dunque più un semplice recupero o un'inerte conservazione degli oggetti: è invece qualche cosa di più complesso, un insieme di azioni che partendo dal recupero e dalla tutela, tende nel suo insieme a un'utilizzazione del materiale per interventi culturali, sia interventi di trasmissione culturale, sia interventi di elaborazione critica e, quindi, di produzione culturale<sup>14</sup>>>.

Questo fatto è la maggiore novità del museo contemporaneo, sottolineato da Cecilia De Carli definisce il campo d'indagine della sua ultima ricerca sui servizi educativi dei musei d'arte contemporanea:

<<Nella riflessione sul museo che da tempo si sta svolgendo, risalta che esso si apre ad una molteplicità di relazioni con il mondo esterno per diventare epicentro di una serie d'iniziative culturali a più vasto raggio, dove si collegano competenze interdisciplinari che la stessa presenza d'opere d'arte è in grado di attivare<sup>15</sup>>>.

A Roma, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna sperimenta, fin dagli anni Cinquanta, le prime proposte didattiche (cicli di conferenze e di lezioni, proiezioni di documentari d'arte, mostre fotografiche) rivolte principalmente ad un pubblico adulto.

La svolta nel dibattito educativo dei beni culturali avviene, in Italia, negli anni Settanta, come dimostrano gli atti del convegno Nazionale *"Il Museo come esperienza sociale"*<sup>16</sup>svoltosi a Roma nel dicembre 1971. Il convegno è stata la prima occasione d'incontro in Europa tra direttori, conservatori, psicologi, esperti in comunicazione museale ed ha rappresentato un salto di qualità nello studio della tutela del patrimonio artistico, storico e naturale. Tutela

---

<sup>14</sup>Pinna, in Binni, Pinna, 1980. *op. cit.* p. 87.

<sup>15</sup> C. De Carli, 2003, *op. cit.*, p. 7.

<sup>16</sup> P.Romanelli, *Il museo nella società moderna*, in AA.VV., *Il museo come esperienza sociale, Atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del presidente della repubblica*, Roma, 1972, p. 17.

non più vista in chiave “museografica” e di mera protezione, ma chiaramente finalizzata ad un uso socio-culturale e educativo dei beni culturali.

Il museo ha assunto nel corso della sua storia sempre nuove capacità d'intervento, ha inventato funzioni diverse dalla semplice conservazione del materiale, funzioni più varie e culturalmente più incisive:

<<L'obiettivo che oggi il museo si pone non è dunque più un semplice recupero o un'inerte conservazione degli oggetti: è invece qualche cosa di più complesso, un insieme di azioni che partendo dal recupero e dalla tutela, tende nel suo insieme a un'utilizzazione del materiale per interventi culturali, sia interventi di trasmissione culturale, sia interventi di elaborazione critica e, quindi, di produzione culturale>><sup>17</sup>.

A questo proposito bisogna sottolineare però che:

<<I musei sono istituzioni culturali al servizio della collettività, che hanno finalità primaria di preservare e mettere a disposizione dei visitatori il proprio patrimonio, che nella sua dimensione tangibile è costituito dalle collezioni di opere accumulate nel tempo. Occorre precisare che il patrimonio di un museo non può essere ricondotto alla disponibilità di una collezione da esporre, e che il suo valore non è dato solo dall'importanza attribuita alle opere che la compongono: ciò che qualifica un museo è la capacità di essere un soggetto attivo nella creazione e nella diffusione della conoscenza, valorizzando la dimensione tangibile del suo patrimonio>><sup>18</sup>.

Queste parole chiariscono la posizione che il museo intende svolgere nella società.

Giulio Carlo Argan partecipando come inviato per l'Italia ad una delle prime riunioni ICOM nel 1951 a Parigi, affermava, già allora, la necessità di far emergere la funzione educativa dei musei:

<<Il compito di raccogliere e conservare le opere d'arte, un tempo funzione e privilegio di determinati ceti, è passato alla comunità sul finire del XVIII e sul

---

<sup>17</sup>Pinna in Binni, Pinna, 1980. *op. cit.*, p.87.

<sup>18</sup> L. Solima 2000, *op.cit.*, p. 19.



principio del XIX; la nascita del Museo corrisponde al positivo riconoscimento della capacità educativa dell'arte>><sup>19</sup>.

Nonostante sia riconosciuta unanimemente e da qualche tempo l'importanza dell'attività educativa del museo, e quindi la necessità per un museo di un servizio didattico attrezzato e dotato di personale adeguatamente preparato, fino a pochi anni fa, la didattica museale è stata considerata meno importante rispetto alle altre funzioni.

L'attività conservativa e d'incremento delle collezioni è, naturalmente, il presupposto perché il museo possa realizzare il resto delle sue funzioni. Lo studio e l'approfondimento delle collezioni sono indispensabili, poiché permettono di storicizzare le opere d'arte, comprendere i loro significati ed offrono elementi di giudizio.

Un museo ha bisogno di acquisire, catalogare e studiare il patrimonio culturale, ma anche di divulgarlo e stimolare il piacere di conoscere e la cultura.

Il ruolo didattico è certamente il nuovo compito che il museo assume nel contesto contemporaneo, adeguandosi all'evoluzione culturale della società che richiede nuove "agenzie educative" esterne al mondo della scuola e dei mezzi di comunicazione di massa.

---

<sup>19</sup> G. C. Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n° 3, 1949, p. 65.

### 3. IL MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA

L'ambito preso in considerazione da questa ricerca sarà quello dei musei d'arte contemporanea, un campo d'indagine dove la didattica assume una speciale importanza in relazione alla specificità della materia trattata.

#### **3.1 Un ambito peculiare: la storia dell'arte contemporanea**

Il concetto di "contemporaneità" è di nascita recente, la disciplina si istituzionalizza intorno alla metà degli anni Settanta con la diffusione dei corsi di arte contemporanea negli Atenei.

Il termine "contemporanea", dall'origine latina "cum + tempus" sottintende un'esperienza *in fieri*, perciò non ancora conclusa<sup>20</sup>, e può essere intesa come: "Ciò che si verifica nello stesso tempo" oppure "ciò che si riferisce all'epoca attuale, al presente".

Tale aggettivo ha sostituito espressioni come "art vivant", "avanguardia", "arte attuale". La storiografia, la critica e la didattica hanno scelto l'aggettivo "moderno" per indicare il periodo che precede il XIX secolo nonostante a livello semantico, la radice latina "modo = ora" contraddica questo termine.

Intesa accademicamente, la storia dell'arte contemporanea, è estesissima nel tempo e nello spazio. Considerando l'impostazione della maggior parte dei manuali e dei programmi universitari e volendo definire l'estensione cronologica, si può affermare che essa si occupa dei fenomeni artistici dal Neoclassicismo ai giorni nostri, con particolare attenzione alle vicende che si verificano tra la fine dell'Ottocento, inizi del Novecento, a partire cioè dall'Impressionismo e dal Simbolismo, fino a giungere alle ultime tendenze recenti, in pittura, scultura ed architettura.

---

<sup>20</sup> Cfr. L.Grassi, M.Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Torino, 1994. p.73.

In questa ottica cronologica si corre il rischio di identificare il succedersi delle manifestazioni artistiche come una forma di *progresso* a partire dall'arte più remota fino ai movimenti dell'avanguardia storica, mentre come affermava Ernst Gombrich:

<<L'intera storia dell'arte non è la storia del progressivo perfezionamento tecnico, bensì del mutamento dei criteri e delle esigenze>><sup>21</sup>.

Perciò l'approfondimento della materia richiede collegamenti frequenti con gli sviluppi precedenti della storia dell'arte, per ricostruire influenze, collegamenti, sviluppi. Per la stessa natura storica dei fatti artistici, la ricerca si spinge verso il passato e verso il presente.

La peculiarità di questa materia è, appunto, che la ricerca si proietta su due fronti: uno propriamente storico, che si dedica allo studio del passato, delle vicende e delle problematiche dei movimenti artistici e delle Avanguardie<sup>22</sup>, nonché degli artisti che con il loro lavoro hanno prodotto un rinnovamento formale e stilistico.

Il secondo versante segue lo svolgimento dell'arte non ancora storicizzato perché è *in fieri*, si sta svolgendo sotto i nostri occhi, cerca di conoscere gli artisti ancora viventi, le ultime tendenze in svolgimento, i nuovi valori da legittimare.

---

<sup>21</sup> E.H. Gombrich, *La storia dell'arte*, trad. it., M.L. Spaziani, Roma, 1995. p. 557.

<sup>22</sup> Il concetto di Avanguardia prende il nome da un termine di origine medievale usato nel linguaggio militare. Nel XIX secolo cominciò ad essere utilizzato in senso figurato in rapporto all'arte, diventando, nel XX secolo una parola-chiave del mondo artistico.

Letteralmente il termine indica innanzitutto l'idea di lotta di un piccolo gruppo, staccato dall'esercito, che avanza e si mette in prima linea.

<<L'Avanguardia artistica si è manifestata proprio come azione di un gruppo ridotto che si scontrò, anche con violenza, contro le regole costituite. Per questo suo ruolo anticipatore l'Avanguardia è stata per lo più rifiutata dalla società per essere poi accettata ed assimilata col tempo>>. (tratto da AA.VV., *Storia universale dell'arte*, vol. 9, il XX secolo, Novara, 1997, p. 12).

Alla fine dell'Ottocento si affermano alcuni movimenti artistici che già anticipano i movimenti d'avanguardia: Realismo, Impressionismo, Simbolismo, sfidano l'impopolarità e l'incomprensione del pubblico, rinunciano ai valori della tradizione ed assumono un atteggiamento antagonista nei confronti delle concezioni artistiche consacrate dalla critica ufficiale<sup>23</sup>.

L'arte contemporanea comincia dunque con una frattura, linguistica e formale. L'Impressionismo è considerato la prima vera Avanguardia, che inaugura un nuovo corso per l'arte, trasgredendo la regola pittorica tradizionalmente costituita, innovando un repertorio stilistico e formale invariato ormai da anni, facendo emergere la soggettività dell'artista.

Peter Burke definisce la figura dell'artista nel XX secolo "artista-ribelle"<sup>24</sup>.

Il cambiamento operato dagli impressionisti è un mutamento epocale, si creano nuovi problemi anche per la fruizione dell'opera d'arte.

In questo panorama, infatti, si afferma la figura del critico che deve mediare tra la soggettività dell'artista e le difficoltà di fruizione da parte del pubblico. L'interpretazione dell'opera contemporanea non è immediata, le difficoltà di fruizione saranno ingigantite nel corso del secolo successivo e persistono fino ad oggi. Le nuove espressioni artistiche, scardinano e sovvertono tutti i più comuni parametri estetici.

Questo fatto è certamente uno dei fattori di maggior interesse per quanto riguarda la didattica all'interno del museo d'arte contemporanea. Le opere d'arte sono prodotti culturali complessi, e questo è sempre vero, ma ancora di più se si prendono in esame le vicende artistiche a noi più vicine, quelle

---

<sup>23</sup> Cfr. M. L. Frongia: *Le Avanguardie dell'800*. in ... p. 13.

<sup>24</sup>P. Burke, *L'Artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, 1979 Torino. p. 181: <<Questo abbozzo di storia sociale dell'artista propone cinque figure, tipi o ruoli fondamentali: l'artista-artigiano; l'artista-cortigiano; l'artista-imprenditore; l'artista-burocrate; e finalmente, l'artista ribelle. Come utile semplificazione, si può dire che questi ruoli sono stati dominanti a turno tra XII e XX secolo, sebbene nello stesso periodo due o più ruoli siano normalmente coesistiti, e taluni artisti abbiano interpretato più d'uno di essi>>.

delle avanguardie artistiche del Novecento fino ad oggi. A questo proposito le parole di Rudolf Arnheim sono illuminanti:

<<L'arte è diventata incomprensibile. Nulla forse, quanto questo fatto, distingue l'arte di oggi da ciò che è stata in qualsiasi altro luogo o tempo. L'arte è sempre stata adoperata, e concepita, come un mezzo per offrire all'occhio e all'orecchio umano un'interpretazione della natura del mondo; ma oggi gli oggetti dell'arte rientrano, apparentemente, tra le realizzazioni più sconcertanti che mai siano state condotte a termine. Sono essi, ora, che richiedono interpretazione. Non soltanto la pittura, la scultura e la musica di oggi sono incomprensibili a moltissime persone; ma persino quanto, secondo i nostri esperti, noi troviamo nell'arte del passato, non ha più alcun senso per l'individuo medio>><sup>25</sup>.

Si può citare per lo stesso proposito anche l'opinione di Francesco De Bartolomeis:

<<L'arte contemporanea ha un grado elevatissimo di variabilità e solo un radicale sconvolgimento dei criteri di valutazione può assegnare al campo dell'arte prodotti che sembrano avere perso ogni contatto con esso. Sono inevitabili effetti disorientanti, ma da questi bisogna partire per impossessarsi a poco a poco di strumenti che consentano di muoversi su un terreno del tutto nuovo, di farsi idee personali, di sottrarsi a sbrigativi rifiuti che sono segno di incomprensione>><sup>26</sup>.

E' opinione diffusa di chi non ha una formazione artistica affermare che l'arte contemporanea, specialmente nelle sue esuberanze informali o concettuali, sia incomprensibile: qualcuno la considera, addirittura, priva di significati; spesso si guardano con sospetto le opere di artisti ormai famosi, solo perché la loro comprensione non è di facile accesso. Come non percepire, d'altronde, un certo disagio davanti ad opere come "la linea continua della lunghezza di un chilometro arrotolata su se stessa", escogitata da Piero Manzoni o gli

---

<sup>25</sup> R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*: in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1980, p. 306.

<sup>26</sup> F. De Bartolomeis, *Un metodo di valutazione produttiva per la conoscenza dell'arte contemporanea*, in: *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, Firenze, 1991, p. 33/34.

impacchettamenti spesso interventi di Land art, operati da Christo su monumenti e sulla natura, o ancora la teatralizzazione dell'arte messa in atto dalle cruente operazioni di Body art di Gina Pane o Franco B, tanto per citare qualche eccesso.

La responsabilità dell'atteggiamento diffuso di non capire l'arte contemporanea, è in gran parte attribuibile al sistema scolastico nel quale non è lasciato spazio per lo studio della storia dell'arte contemporanea. Uno studente può giungere a terminare la sua carriera senza aver mai sentito parlare d'arte contemporanea e di avanguardie artistiche.

Ma buona parte del disamore del grosso pubblico verso le manifestazioni artistiche contemporanee è da attribuirsi agli "addetti ai lavori"- cioè a coloro che l'arte la studiano e la dovrebbero divulgare - per la loro incapacità di avvicinare il pubblico medio al mondo artistico contemporaneo, chiudendosi spesso dentro un circuito elitario di consumo in cui è difficile introdursi se non si è appunto "esperti".

Storici dell'arte, critici o giornalisti che parlano d'arte contemporanea sono abituati ad impiegare un linguaggio specifico e specialistico che non avvicina il grande pubblico all'arte, con l'effetto di creare dei circuiti esclusivi dove le esperienze artistiche sono godute da un pubblico di *pochi intimi*.

E' evidente che i linguaggi contemporanei siano spesso difficili, intellettualmente complicati, abitualmente rinunciano al figurativo e al lineare, talvolta le opere sottendono complessi messaggi concettuali ai quali è difficile trovare accesso, altre volte i valori mentali legati all'opera d'arte hanno maggior rilievo di quelli estetici perciò non si può che rimanere spiazzati.

Il XX secolo è stato il più rivoluzionario e ricco di cambiamenti per le arti. Nel corso dell'ultimo secolo, i linguaggi e le modalità di creazione artistica sono cambiati notevolmente rispetto al passato, l'arte si è svincolata dalla concezione imitativa della realtà, per diventare strumento di interpretazione e di creazione di uno spazio alternativo alla realtà. Anche a livello dei materiali e degli strumenti impiegati il mutamento rispetto al passato è grande. Nel Novecento, i mezzi dell'arte sono in continuo divenire, si

adeguano al nuovo *modus vivendi* legato all'avvento della seconda rivoluzione industriale, del capitalismo, della guerra e degli sviluppi tecnologici. Le opere non si manifestano più secondo le tecniche tradizionali, quali la pittura, l'affresco, la scultura in marmo o in bronzo, si sono trasformate utilizzando ed inglobando materiali, con procedimenti anche tecnologici. Si parla di *complessi motorumoristici*, di *ready made*, di *assemblage*, di *action painting*, di *combine painting*.

<<Il vero contenuto non è nel soggetto ma nella tecnica e nella personalità dell'artista: il soggetto è secondario rispetto al processo di formazione della materia in forma>><sup>27</sup>.

### **3.2 Il museo d'arte contemporanea**

Chiarita brevemente la specificità dell'Arte Contemporanea e passati in rassegna alcuni dei problemi ad essa correlati, è il momento di chiarire il ruolo del museo nei confronti della produzione artistica.

In Italia le collezioni d'arte contemporanea aperte al pubblico sono circa una cinquantina<sup>28</sup>, ma se si prendono in considerazione gli spazi che al loro interno ospitano raccolte d'Arte contemporanea, il numero raddoppia.

Il museo d'arte contemporanea ha una precisa fase storica da studiare ed opere da esporre, intervenendo nel frattempo anche sulla valutazione e legittimazione della cosiddetta *art vivant*<sup>29</sup>, ossia del materiale e degli artisti

---

<sup>27</sup> M. Marangoni, *Saper vedere*, Garzanti, Milano, 1947. in M.T. Fiorillo (a cura di), *Documenti, Educare all'arte contemporanea, l'esperienza del Mart*, Ginevra-Milano, 2001. p. 51.

<sup>28</sup> Cfr. M.Fagiolo Dell'Arco, *Le collezioni pubbliche d'arte moderna a fine secolo. Storia, bilancio, previsioni*, in *Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, la Collezione*, Milano 1994. pp. 25-50.

<sup>29</sup> L'espressione *art vivant* è usata da una parte di critica per definire l'arte degli ultimi anni ma in generale l'espressione *arte contemporanea* include tutte le esperienze, sia del passato secolo che dell'attuale.

che ancora vivono, dei nuovi valori e delle nuove tendenze che per il momento non compaiono sui manuali di storia dell'arte.

Il rapporto fra i musei e l'arte contemporanea è relativamente recente: i primi grandi musei d'arte contemporanea sono stati quelli di Mosca e Leningrado del 1919, il Museum of Modern Art di New York del 1929 e la Galleria d'Arte Moderna di Roma che inizia ad accogliere le collezioni della città già nel 1915. Parallelamente nacquero musei dedicati all'arte contemporanea anche in Francia, Germania, Olanda, Polonia.

In precedenza "l'arte nuova" era sostenuta e difesa da un'élite di collezionisti internazionali e dal lavoro di lungimiranti mercanti<sup>30</sup> come Paul Durand Rouel (1831/1922). Il suo lavoro merita di certo una parentesi: egli, contrapponendosi apertamente al sistema artistico ufficiale, diede impulso e successo agli Impressionisti, acquistando e valorizzando un genere di opere che ancora non erano richieste dal mercato, inaugurando un'innovativa strategia critica e commerciale che trovò apprezzati continuatori in Ambrosie Vollard (1867/1939) e Daniel Kahnweiler (1884/1979), entrambi legati alle manifestazioni più sorprendenti del corso della storia dell'arte come per esempio il genio di Picasso.

Una caratteristica del museo d'arte contemporanea è rappresentata dai tipi di elaborati artistici che deve esporre: gli oggetti dell'arte visiva contemporanea sono così diversi tra loro che spiazzano la tradizionale divisione tra pittura e scultura.

Talvolta i valori mentali e culturali legati alle operazioni artistiche sono più rilevanti dell'opera stessa, è senz'altro questo il caso del pop, del concettuale o dell'arte povera tanto per fare qualche esempio<sup>31</sup>.

Le opere assumono sempre più spesso forme diverse dal quadro o dalla scultura, superano l'abituale concetto spaziale bidimensionale/tridimensionale, creano relazioni con l'ambiente e si servono di ogni mezzo per esprimersi: video, installazioni, happening.

---

<sup>30</sup> Cfr. F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, 1999, p. 112.

<sup>31</sup> Cfr. G. Dorflès, 2001, *op. cit.*



Ciò ha condotto il museo ad assumere forme più flessibili per adattarsi alle opere contemporanee; anche l'architettura del museo ha dunque subito trasformazioni parallelamente allo sviluppo delle forme artistiche.

### **3.3 Un nuovo concetto di spazio**

Prima di terminare questo capitolo dedicato alla singolarità del museo d'arte contemporanea è opportuno un breve accenno all'architettura dei musei.

E' indicativo un confronto con i grandi musei dell'Ottocento, i quali erano dotati di una facciata che riprendeva i moduli greco-romani, con imponenti scalinate, colonnati e frontoni, solenni e grandiosi esempi di architettura neo-classica, si presentavano come "templi moderni" destinati a custodire un patrimonio considerato "sacro".

La loro funzione istituzionale era per lo più *celebrativa*, elevandosi a simbolo dello Stato e della salda certezza dell'identità culturale che li aveva costruiti. Questi enormi edifici non tenevano minimamente in considerazione i principi espositivi che la moderna museografia ha definito, l'architettura subordinava l'esposizione e le opere erano soggette ai condizionamenti architettonici che edifici tanto solenni imponevano.

Nel Novecento la progettazione degli edifici museali risponde primariamente alle mutate condizioni del museo nella società. Anche se tuttora il museo continua ad essere simbolo culturale, o meglio status-symbol, si attenua la sua funzione celebrativa per lasciare spazio alla funzione *comunicativa*<sup>32</sup>.

Tra le opere architettoniche più moderne cito solo alcune delle più significative: il Solomon R. Guggenheim Museum di New York, progettato da Frank Lloyd Wright nel 1958, il Centre Pompidou a Parigi di Renzo Piano del 1983, il Museo Guggenheim di Bilbao del 1997, progettato da Frank O. Gehry, o il più recente Mart di Rovereto, aperto dal 2003 e progettato da Mario Botta, per rendersi conto:

---

<sup>32</sup> Cfr. "CADMO", anno V n°13/14, Napoli, 1997.

<<dell'interesse che l'architettura contemporanea ha sviluppato intorno all'edificio museo, nella sua valenza funzionale e comunicativa, e quanto questo luogo sia cresciuto in importanza fino a diventare metafora stessa della modernità, "cattedrale laica" in cui si celebrano i riti dell'arte>><sup>33</sup>.

Il museo, d'altronde, rappresenta il luogo della memoria e la sua architettura, come il patrimonio culturale che conserva, rientra tra quanto deve essere ricordato.

In generale se si vuole delineare un tipo di museo per il contemporaneo non esiste un archetipo di riferimento, dal momento che il museo non ha più solo una funzione conservativa ed espositiva, ma deve assolvere altre necessità: è dotato pertanto di spazi quali uffici, laboratori didattici, officine di restauro, depositi, biblioteca, sale conferenza, oltre ad aree adibite al guardaroba, alla caffetteria o al ristorante, alla libreria, al merchandising.

<<I musei d'arte contemporanea, generalmente, data la loro specificità, nascono in spazi appositamente costruiti con caratteristiche peculiari. Le stanze, in genere, sono simili fra loro: pareti bianche, illuminazione zenitale, pavimenti neutri. Tutti questi requisiti sono ritenuti indispensabili, poiché consentono di presentare opere estremamente varie, per tipi d'espressione, in un ambiente idoneo, che non crea diversità nella presentazione. Inoltre, i musei di moderna concezione contengono, già in fase progettuale, tutte le infrastrutture necessarie alla perfetta fruizione da parte del visitatore>><sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> C. De Carli, 2003, *op. cit.* p.27.

<sup>34</sup> A.Pironti, *Il rapporto museo-scuola del servizio didattico del Castello di Rivoli*, in AA.VV., *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*. 1991, *op. cit.* p.149.

## CAPITOLO II

### 1. DIDATTICA MUSEALE

In questo capitolo si cercherà di mettere in luce i rapporti tra arte e didattica all'interno del museo d'arte contemporanea.

In Italia s'incomincia a parlare di didattica museale solo verso il 1950, e si deve riconoscere di essere ancora oggi in fase di sperimentazione e di dibattito.

Bisogna fare una precisazione metodologica: ciò che qualifica il museo nell'approccio didattico all'arte è la presenza concreta delle opere e per questo motivo occorre fare una distinzione come ha opportunamente messo in evidenza Ivo Mattozzi<sup>35</sup>, chiarendo l'equivoco che tende a sovrapporre la *didattica museale* con la *didattica dell'arte*.

Le due discipline si muovono parallelamente, ma hanno problemi specifici ed obiettivi diversi che fanno sì che debbano essere tenute separate. L'arte, o meglio la storia dell'arte si insegna a scuola, nelle università, nei corsi e nei seminari, come afferma l'esperta di pedagogia e didattica museale Emma Nardi; il compito della didattica dell'arte è studiare:

<<quale tipo di mediazione sia più adatto, date le caratteristiche dei fruitori e della situazione di apprendimento, per trasmettere contenuti relativi alle grandi periodizzazioni della storia dell'arte, alle caratteristiche dei vari movimenti, ai profili dei singoli artisti per giungere all'analisi delle opere più significative<sup>36</sup>>>.

La *didattica della storia dell'arte* spetta all'insegnante, e si serve di strumenti quali libri, cataloghi, monografie, e di materiali di supporto come fotografie,

---

<sup>35</sup> I. Mattozzi, *Verso una didattica*, in M. Costantino, *Mnemosyne a scuola. Per una didattica dei beni culturali*, Milano, 2001. pp. 44/73.

<sup>36</sup> Emma Nardi, *Leggere il museo, proposte didattiche*, Roma 2001. pp 33,34.

diapositive, video, documenti, risorse che assolvono perfettamente all'esigenza d'apprendimento dei fatti della storia dell'arte.

La *didattica museale*, invece, pur partendo naturalmente dalla storia dell'arte, ha il vantaggio del contatto vivo e diretto con le opere, si svolge all'interno del museo, i suoi obiettivi sono complementari a quelli della didattica dell'arte, ma non mirano soltanto ad offrire un profilo di storia dell'arte, bensì a fornire a chi visita il museo una guida alla lettura delle opere che renda l'esperienza museale una creazione di conoscenze creativa e stimolante.

<<Compito proprio del museo sarà quindi definire scopi, oggetti e metodi di conoscenza dei beni culturali che esso conserva, inserendoli nel contesto museale, ma anche nel contesto storico-artistico; riconducendoli agli aspetti tecnici della produzione artistica e al corpus di un determinato artista o area di produzione; collegandoli alla committenza e ai fruitori; fornendo strumenti per comprendere la storia dell'oggetto e per "leggerlo" nei suoi possibili approcci critici>><sup>37</sup>.

Il dibattito teorico su quale sia davvero il fine essenziale della *didattica museale* mostra due versioni<sup>38</sup>: la prima attribuisce alle azioni didattiche all'interno del museo un compito semplicemente *divulgativo* e *comunicativo* utile a migliorare il rapporto tra il pubblico e il museo stesso; riconosce, pertanto la didattica come il miglior strumento di "comunicazione" tra il visitatore e l'istituzione, l'unico veramente capace di instaurare un dialogo, diversamente degli altri mezzi di divulgazione quali "il percorso dell'esposizione", "i pannelli esplicativi", "le schede e le didascalie delle opere", "i prodotti audiovisivi" "le audio-guide", eccetera, che, pur rivolgendosi direttamente ed esclusivamente al visitatore non hanno alcuna possibilità di modulare il linguaggio né di interagire con esso efficacemente.

---

<sup>37</sup> Grazia Massone: *I servizi educativi del museo: proposte progettuali*, in C.De Carli, 2003, *op.cit.* p. 88.

<sup>38</sup> Cfr. B. Vertecchi, *Il museo come dimensione dell'apprendimento*, in "CADMO", anno V, n° 13/14, Roma, 1997. p. 75.

La seconda versione riconosce come obiettivo della *didattica museale* la creazione di percorsi d'apprendimento e d'educazione. Per citare Herbert Read<sup>39</sup> si potrebbe dire che il fine sia: "educare con l'arte".

Secondo questa linea di pensiero il compito della *didattica museale* non è la semplice valorizzazione e divulgazione dei beni musealizzati, bensì sostenere la funzione che l'arte può assumere nel processo educativo e formativo della persona.

Questo secondo tipo d'approccio disciplinare è da preferire, come dimostra l'analisi dei casi presi in considerazione nel successivo capitolo e l'efficacia dei progetti educativi portati avanti secondo questo concetto che vede il museo come "ambiente educativo".

<<Partendo dalle conoscenze ed esperienze dello studente si può trattare il bene culturale come oggetto di studio finalizzato al raggiungimento di conoscenze e competenze, ma anche come eccezionale opportunità formativa e educativa per il raggiungimento della costruzione della sua identità personale e culturale. Pur influenzato dalla famiglia, da fattori culturali e sociali, se fin da bambino egli vivrà un'esperienza gratificante al museo, potrà modificare gli schemi mentali correnti per costruire significati suoi propri, processo che lo aiuterà a costruirsi una coscienza critica>><sup>40</sup>.

## **1.1 Considerazioni generali per lo studio del fenomeno**

Un elemento interessante nell'ottica di questa ricerca è rappresentato dalle mostre temporanee: questo argomento merita una digressione.

Il museo d'arte contemporanea, come ho già affermato nella prima parte della ricerca, si propone il compito di conservare, studiare e divulgare l'arte,

---

<sup>39</sup> Storico dell'arte ed estetologo inglese, nel suo saggio "*Education through art*", del 1943, tradotto in Italia da G.C.Argan nel 1954, attraverso una vasta argomentazione interdisciplinare afferma che "l'arte può essere la base dell'educazione". La sua tesi non riguarda la pedagogia dell'arte, ma la funzione dell'arte nella pedagogia in generale.

<sup>40</sup> M.T. Fiorillo (a cura di), *op. cit.*, 2001. p. 35

anche nelle espressioni più attuali, con un occhio di riguardo e non di rado per legittimare, l'affermarsi di nuovi valori artistici.

L'immagine che il museo d'arte contemporanea vuole avere presso il pubblico è di ente vivo, partecipe e presente nel territorio, vale a dire dinamico, creativo e propositivo: ciò lo induce ad attivarsi frequentemente nella creazione di nuovi percorsi espositivi.

L'organizzazione delle mostre temporanee è solitamente l'attività alla quale sono destinati più fondi nella gestione del museo. Questa scelta può essere anche dettata da un criterio economico, infatti, il pubblico è molto più interessato alle mostre temporanee che a quelle permanenti, perché rappresentano un elemento di richiamo molto pubblicizzato dai mezzi di comunicazione di massa, hanno spesso carattere di "evento", di opportunità che non si ripresenta più che contribuisce a mobilitare l'interesse di un grandissimo numero di persone<sup>41</sup>.

Ai fini del nostro discorso sulla didattica è opportuno ricordare che le mostre temporanee sono organizzate secondo criteri generalmente più espliciti ed attraenti rispetto alla staticità che caratterizza gli allestimenti tradizionali del museo, si avvantaggiano di allestimenti particolarmente curati dal punto di vista scientifico che favoriscono i rapporti della gente comune con le opere d'arte, sono soventemente supportate da buoni cataloghi e da varia documentazione. Questa è una buona ragione per occuparsi di mostre temporanee in una prospettiva di educazione.

Come ha autorevolmente affermato l'esperta di didattica museale Emma Nardi intervenendo al convegno: "*Il museo effimero. Per una didattica delle mostre temporanee*>><sup>42</sup>;

---

<sup>41</sup> Cfr. B. Vertecchi, *La stabilità dell'effimero*, intervento al seminario: *Il museo effimero. Per una didattica delle mostre temporanee. Seminario di studi*, Roma 10 ottobre 2003. dal sito internet: [musei.educ.uniroma3.it](http://musei.educ.uniroma3.it)

<sup>42</sup> Il seminario si è svolto nell'ottobre 2003 presso l'Università Roma 3, al momento gli atti non sono ancora stati stampati. Nel sito internet del Centro di Didattica Museale ([musei.educ.uniroma3.it](http://musei.educ.uniroma3.it)) si possono trovare i sommari delle relazioni.

<<Le mostre temporanee costituiscono un'opportunità preziosa per la didattica perché, dal punto di vista cognitivo circoscrivono un tema rendendolo più facilmente identificabile e, dal punto di vista affettivo, rappresentano un elemento di richiamo spesso molto enfatizzato dai mezzi di comunicazione di massa>>.

La direzione intrapresa dai musei, anche da quelli che non dispongono di strutture educative stabili, è quella di accompagnare l'allestimento della mostra temporanea con la progettazione di percorsi didattici di vario tipo, dalle visite guidate alle esperienze laboratoriali, ai corsi d'approfondimento, ecc.

Spetta alla didattica museale individuare percorsi che non rendano l'esperienza della mostra temporanea un'esperienza "consumistica" e d'effetto superficiale, bensì una visita caratterizzata da un'esperienza cognitiva che arricchisca davvero l'individuo. A tal proposito l'intervento di Benedetto Vertecchi al suddetto seminario può aiutare a capire cosa intendo:

<<Una visita nel corso della quale siano state compiute esperienze dalle quali derivano effetti apprezzabili dal punto di vista *cognitivo*, in seguito al quale il visitatore possieda una precisa consapevolezza di alcuni fenomeni culturali si distingue, in ogni caso, per una sua *stabilità*>><sup>43</sup>.

Collezione permanente o mostra temporanea, dal punto di vista del discorso della didattica non ci sono differenze, le considerazioni generali valgono per entrambe.

Spesso chi entra al museo o visita una mostra, desidera capire, ha voglia di trovare una relazione con le opere esposte e conoscere di più sugli artisti, sulla loro produzione, sulle tecniche adottate e sulle motivazioni di un'opera. La maggior parte delle volte però, non è messo in grado di accontentare la sua necessità perché il potenziale educativo del museo non è di facile accesso e la visita può trasformarsi in un'esperienza che stanca.

---

<sup>43</sup> B.Vertecchi, *La stabilità dell'effimero*, intervento al seminario: *Il museo effimero. Per una didattica delle mostre temporanee. Seminario di studi*, Roma 10 ottobre 2003. dal sito internet: [musei.educ.uniroma3.it](http://musei.educ.uniroma3.it)

I musei ordinano i prodotti artistici secondo criteri che già vogliono essere d'aiuto alla comprensione, ma di solito è un aiuto molto debole. Il visitatore si trova di fronte un'abbondanza di opere che dopo un po' non si è più in grado di distinguere ed interpretare e l'uscita viene vissuta come una sorta di liberazione. Quella sorta di liberazione che molte persone provano all'uscita di un grande museo è una conseguenza della scarsa rilevanza che la visita ha assunto dal punto di vista cognitivo.

L'enorme quantità di messaggi estetici, storici, culturali di cui il museo è depositario sono spesso difficili da leggere: è probabile, perciò, che di tali messaggi a distanza di breve tempo non resti quasi niente.

<<Le strategie didattiche interne al museo dovrebbero consentire di trasformare la visita in un'esperienza cognitiva, di colmare vuoti di interpretazione, di costruire *storie* per chi non sa farlo o non sa trovare collegamenti tra gli elementi esposti, dovrebbe insomma stimolare domande e offrire risposte>><sup>44</sup>.

Come sostiene Anna Pironti, direttrice del Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli a Torino, è esigenza primaria del museo fornire a chi vuol capire, conoscenze e strumenti per valutare ed apprezzare l'arte contemporanea:

<<Occorre un impegno da parte di chi lavora nei musei per consentire al visitatore il superamento di quell'atteggiamento "gastronomico" del tipo: "Mi piace - Non mi piace" oppure esclusivamente emotivo nei confronti dell'arte, dal momento che l'arte non è solo emozione ma molto di più>><sup>45</sup>.

La pedagogia museale in Europa si è sviluppata da decenni, accompagnata da un significativo dibattito teorico; all'estero il rapporto tra pubblico e museo è da anni al centro dell'attenzione. I maggiori musei del mondo hanno al loro interno una sezione didattica: negli Stati Uniti, i piccoli musei, anche quando

---

<sup>44</sup> Giovanna del Gobbo, *La didattica Museale: Elementi per un riflessione*. (articolo tratto dal sito internet: [www.cm-mugello.fi.it](http://www.cm-mugello.fi.it) .

<sup>45</sup> C. De Carli (2003) *op. cit.* p. 70.



non sono particolarmente forniti di opere, possono vantare formidabili strutture didattiche.

In Italia, pur essendo esteso il dibattito sulle attività didattiche dei musei, non altrettanto diffusi sono la documentazione relativa a queste attività e il materiale elaborato dai musei stessi. In Italia esistono sezioni didattiche già a partire dal 1970 ma solo alcuni musei come il Mart di Trento o il Castello di Rivoli hanno finora potuto dare rilievo alle loro iniziative attraverso la produzione di pubblicazioni sulla natura e gli scopi delle rispettive sezioni didattiche<sup>46</sup>. Attualmente la didattica museale è un campo ricco di esperienze significative quotidianamente *in progress*.

Non esiste un modello che si sia affermato con continuità, ma esistono certamente esperienze esemplari che hanno avuto continuità ed efficacia pur restando “isole felici” in un mare di proposte.

La produzione di materiali didattici ed il dibattito teorico articolato in convegni e dibattiti finora non hanno prodotto un vero ordine nell’ambito di questa complessa disciplina.

Secondo Hernandez<sup>47</sup> la didattica comprende i seguenti temi:

- Esposizione e contestualizzazione degli oggetti del museo.
- Promozione di attività relative alla divulgazione del contenuto del museo: schede esplicative, guide, pannelli illustrativi.
- Attività di carattere culturale: seminari, corsi, conferenze, laboratori, visite tematiche.
- Utilizzo dei diversi mezzi di comunicazione per offrire un’immagine dinamica del museo.

<<La forte crescita di interesse nella missione educativa del museo registrata nell’ultimo decennio è il risultato, da un lato, della ripresa del dibattito su scopi ed efficacia del museo stesso, dall’altro degli sforzi per potenziare il ruolo educativo

---

<sup>46</sup> Cfr. M.T. Fiorillo, 2001 *op. cit.*

AA.VV. *Dipartimento Educazione, la didattica dell’arte contemporanea*, Milano, 1996.

<sup>47</sup> Hernandez Hernandez, 1994, *op. cit.* p.121.

dell'istituzione museale nella comunità. Tale interesse ha portato alla produzione di un'ampia varietà di servizi per il pubblico, che attribuiscono al visitatore un ruolo centrale nell'agenda del museo, stimolando a considerare quest'ultimo come uno degli ambienti più importanti per l'apprendimento>><sup>48</sup>.

La didattica museale è un intreccio di competenze che richiede gli apporti qualificati di diverse categorie di studiosi.

<<La didattica museale è una competenza d'intersezione: una proposta formativa valida nel settore museale, come negli altri campi della formazione, può nascere solo dalla confluenza degli apporti disciplinari, e in particolare, dei risultati della ricerca in settori disciplinari diversi>><sup>49</sup>.

E' un settore disciplinare con specifici requisiti, distinti dall'ambito della ricerca storico-artistica e della conservazione che costituiscono invece l'altro fondamentale campo d'attività del museo.

La sezione didattica di un museo deve essere costituita da un gruppo interdisciplinare formato da competenze diverse quali lo storico dell'arte, il pedagogo, lo psicologo, e deve essere capace di creare percorsi, progetti e materiali utili a mediare tra gli oggetti esposti ed i visitatori<sup>50</sup>.

Deve pensare e realizzare laboratori, visite guidate tematiche, percorsi animati, incontri, dibattiti, eventi a tema, per rendere la visita un'occasione d'apprendimento.

E' fondamentale la capacità di rivolgersi ad un target diverso, modulando il linguaggio e l'approccio metodologico nelle forme di volta in volta più adatte alla diffusione della conoscenza, permettendo così l'avvicinamento di un pubblico più ampio al linguaggio dell'arte contemporanea.

<sup>48</sup> Maria Xanthoudaki, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in *Nuova Museologia*, n° 4, 2001.

<sup>49</sup> E. Nardi, *Didattica generale e didattica museale: continuità e autonomia.*, in "CADMO" anno V n°13/14, Napoli, 1997. p. 49.

<sup>50</sup> Cfr. E. Nardi, *Didattica generale e didattica museale: continuità e autonomia.*, in "CADMO" 1997. *op. cit.* p. 50.

La didattica è prima di tutto studio e ricerca che, a contatto col pubblico, diviene momento di dialogo e dibattito creativo, occasione d'apprendimento o approfondimento.

### **1.1.1 Il pubblico del museo**

Passiamo adesso ad analizzare i destinatari dell'offerta didattica del museo. Occorre precisare che ci sono diversi tipi di fruitori e per impostare un'adeguata attività didattica si deve tener conto del tipo di pubblico che frequenta il museo.

Dal semplice spoglio della bibliografia ci si rende conto che il mondo della scuola e principalmente i bambini in età scolare (6-13 anni) sono i primi destinatari delle sezioni didattiche dei musei, nella convinzione che solo curando per tempo il rapporto con l'istituzione culturale si possa avere una società futura di adulti più aperti, curiosi, più esperti ed interessati all'esperienza dell'arte in genere e in particolare di quella contemporanea.

Bruno Munari affermava, a questo proposito che col procedere dell'età inevitabilmente si consolidano nell'adulto degli stereotipi culturali e sono rare le persone disposte a mettere in discussione le proprie certezze. Questo, secondo il designer italiano è il motivo per cui è necessario avviare precocemente l'educazione all'arte.

Ai bambini però si affiancano tutte le altre categorie di visitatori del museo che, secondo una recente indagine<sup>51</sup>, sono costituiti per la maggior parte da adulti di media cultura: molto numerose risultano le famiglie, in aumento gli anziani e, naturalmente, i giovani, che, disponendo di maggior tempo libero sono visitatori frequenti del museo.

Per tutte le categorie di visitatori, il museo si dovrebbe attivare nel predisporre le attività didattiche convenienti, utilizzando il linguaggio più adatto e gli strumenti più adeguati.

---

<sup>51</sup> L. Solima, 2000, *op. cit.*

## 2. ANALISI DEGLI STRUMENTI EDUCATIVI DEI MUSEI<sup>52</sup>

Dallo studio comparato dei servizi educativi offerti dai musei in Italia e nel mondo si possono individuare e classificare alcuni strumenti d'intervento a cui ricorrono le istituzioni museali per raggiungere gli obiettivi educativi che sono loro propri.

Pur con le dovute differenze d'approccio metodologico, questi strumenti sono comuni a tutti i musei che si occupano in modo serio e continuativo di didattica.

<<La mediazione tra il "sapere artistico" e le opere esposte da una parte e il destinatario di questo sapere non deve avvenire all'interno del museo sotto forma di lezione, di trasmissione dall'alto al basso, ma attraverso processi di costruzione attiva delle conoscenze e delle competenze. L'importante non è che alla fine di un'esperienza museale il destinatario sappia qualcosa di più, ma abbia sviluppato strutture di pensiero (visivo, estetico, storico) attraverso l'esercizio di lettura delle esposizioni>><sup>53</sup>.

### 2.1 La visita guidata

La più diffusa ed in molti casi l'unica attività didattica svolta dal museo è rappresentata dalla visita guidata. Intesa nel senso più tradizionale del termine, è una "passeggiata" attraverso le sale del museo al seguito di una

---

<sup>52</sup> Per un'indagine internazionale e comparata dei servizi educativi dei musei d'arte contemporanea: cfr. G. Giaume, 1991, *op. cit.*

Cfr. anche, G. Massone, *I servizi educativi dei musei di arte contemporanea all'estero. Qualche esempio*. In C. De Carli, 2003. *op.cit.* p. 57/68.

Per una statistica dell'offerta didattica a livello europeo: cfr. A. Nuzzaci, *L'archivio dei musei delle capitali europee*, in E. Nardi, *Un laboratorio per la didattica museale*, Roma, 1999. pp. 99/128.

<sup>53</sup> P. Panzeri, *Alcune riflessioni sulle tecniche e strategie della comunicazione nei servizi educativi dei musei*, in *M&S, museo e storia, Annuario del museo storico di Bergamo*, 2002. p. 57.

guida specializzata che trasmette ai visitatori contenuti storico-artistici sulle opere prese in considerazione.

Generalmente si rivolge a piccoli gruppi omogenei di persone, ha una durata limitata poiché necessita dell'attenzione costante. Caratteristica delle visite guidate è la possibilità di modulare la divulgazione in base agli interlocutori, visitatori giovani o visitatori adulti.

In genere per i bambini più piccoli il contenuto del museo è presentato come "scoperta", momento ludico, esperienza emotiva e sensorio-percettiva. Talvolta è articolata come un'esplorazione del museo, una visita "attiva" che si serve di eventuali materiali didattici e coinvolge il bambino non come semplice ascoltatore ma cercando di interagire con lui.

Naturalmente l'approccio puramente verbale per i bambini risulta faticoso e poco adatto alla loro età perciò alla visita guidata viene quasi sempre associata l'attività creativa nel laboratorio. Del laboratorio come strumento didattico si parlerà compiutamente nel capitolo successivo.

Per le visite guidate ai ragazzi delle scuole medie e superiori, sono preferiti metodi che conducano alla riflessione. Partendo dalla percezione su un primo spunto, estetico, storico, ecc, durante la lettura dell'opera se ne aggiungono via via degli altri per completare il significato artistico in una trama di rimandi e riflessioni.

Agli adulti la visita viene per lo più presentata come esperienza cognitiva e culturale, collocando opera e autore in un sistema di relazioni letterarie, storiche e sociali.

In generale i percorsi scelti per le visite guidate, non potendo esaurire il contenuto dell'intera collezione, si soffermano solo sulle opere più espressive secondo diversi approcci: storico-cronologico, iconologico, psico-percettivo, ludico, a seconda delle scelte della sezione didattica e soprattutto dell'età del visitatore.

Lo sforzo dei musei, ultimamente è quello di qualificare maggiormente le visite, di costruire percorsi tematici all'interno delle sale e rendere la visita un percorso articolato secondo tematiche specifiche e rivolto a target ben

determinati di visitatori. Il fatto che il personale dei musei sia molto più specializzato e ricco di specifiche competenze che in passato fa sì che la visita guidata tenga conto non solo della divulgazione, ma presti attenzione anche ai processi percettivi e psicologici dei partecipanti.

Talvolta, però, ancora oggi, l'esperienza della visita guidata segue un approccio di tipo nozionistico verso le opere e consiste nell'assistere al monologo della guida che cerca di offrire informazioni quanto più abbondanti e corrette possibile sull'oggetto artistico<sup>54</sup>.

Molto spesso - e questo è il ciò che rende la visita guidata debole dal punto di vista educativo - assume forma di lezione frontale, non è prevista un'effettiva interazione tra guida e visitatore, e bisogna riconoscere che l'efficacia a fini formativi è totalmente nelle mani della capacità della guida nel saper proporzionare il linguaggio secondo l'omogeneità o meno dei visitatori, cercando di mantenere vivo lungo tutto il tempo del suo intervento, l'attenzione e l'interesse di chi ascolta.

Per di più, non sempre le guide hanno una preparazione specifica, né in storia dell'arte contemporanea, né in altri settori collaterali come quello pedagogico o della psicologia in generale, perciò la visita guidata, rischia di trasformarsi in un'attività dal debole valore divulgatorio<sup>55</sup>.

Per terminare questa breve digressione sulla visita guidata mi piacerebbe citare le parole della direttrice della sezione didattica del Mart:

<<La visita guidata potrà assumere nuova dignità se invece di fornire informazioni o spiegazioni, verrà condotta attraverso un dialogo impostato su provocazioni e riflessioni>><sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. M. Xanthoudaki, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in *Nuova museologia.*, n°4, 2001, p. 11.

<sup>55</sup> Cfr. C. Strinati, *Museologia e didattica*, in *Imparare al museo, percorsi di didattica museale*. A cura di E. Nardi, Napoli, 1994. p. 103.

Antonio Brusa, *Didattica scolastica e didattica museale*, in *La didattica museale, Atti del convegno, Foggia, 28/31 Marzo 1990*, 1992. p.19.

<sup>56</sup> M.T. Fiorillo(a cura di), *op. cit.*, 2001. p.52.

## 2.2 Laboratori

Molte sezioni didattiche si sono dotate di laboratori, prediligendo una didattica dell'arte di tipo "produttivo", ossia basato sull'esperienza diretta della creazione artistica.

Bruno Munari, l'artista e designer che negli anni Settanta ha fondato uno dei primi laboratori didattici in Italia: "*giocare con l'arte*" - il cui fine era far conoscere gli elementi fondamentali del linguaggio visivo, attraverso giochi basati sulla sperimentazione delle tecniche artistiche, sulla manipolazione e l'assemblaggio di materiali diversi - per giustificare la sua scelta e la sua metodologia di lavoro, amava citare un proverbio cinese:

<<Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco>><sup>57</sup>.

Il laboratorio è considerato lo strumento didattico che mette in rapporto diretto l'opera e l'osservatore. L'etimologia della parola – dal verbo latino *laborare* – indica come esso sia un luogo di lavoro dove il visitatore, attraverso una sperimentazione personale e diretta delle tecniche, dei materiali, degli strumenti che concorrono alla creazione degli oggetti artistici, può raggiungere una conoscenza ed una consapevolezza maggiore del valore dell'opera.

Alcune metodologie utilizzate dai musei italiani si servono del metodo proposto dal pedagogista Francesco De Bartolomeis chiamato: "*Metodo della valutazione produttiva*"<sup>58</sup>.

Il fine dei laboratori consiste nel servirsi di esperienze personali di produzione artistica, utilizzando gli stessi mezzi usati dagli artisti, sia per

---

<sup>57</sup> Cfr. M.T.Fiorillo (a cura di ), Documenti, Educare all'arte contemporanea, l'esperienza del Mart, Ginevra-Milano, 2001, p. 42

<sup>58</sup> F.De Bartolomeis, *Un metodo di valutazione produttiva per la conoscenza dell'arte contemporanea*, in : *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, Firenze, 1991. p. 31/38 e 187/194

soddisfare esigenze espressive, sia per comprendere come prende consistenza la creazione di opere d'arte.

Secondo le stesse parole di De Bartolomeis:

<<Niente meglio di personali esperienze di composizione aiuta a conoscere questi problemi e conseguentemente ad affinare i poteri di valutazione (...) si ha modo di comprendere più a fondo di cosa è fatta l'arte (oggetto materiale e storico), quali effetti danno particolari materiali, come variazioni degli elementi – forma, colore, spazio, segno – modificano l'insieme dei caratteri compositivi e stilistici. (...) Possiamo dire che essa (il metodo della valutazione produttiva Ndr) consiste nel “*procedere da artisti senza la pretesa di essere artisti*”>><sup>59</sup>.

I laboratori, che per un museo d'arte contemporanea dovrebbero essere indispensabili, portano i partecipanti ad acquisire conoscenze sui fenomeni dell'arte attraverso uno studio storico, accompagnato da esperienze creative.

### **2.3 Conferenze, Seminari, Corsi di storia dell'arte**

Il museo allarga la sua influenza in senso sociale e educativo anche al di fuori delle sale d'esposizione. Molto frequentemente le sezioni didattiche organizzano incontri con artisti, seminari e corsi di storia dell'arte contemporanea.

La proposta è piuttosto eterogenea ma ha decisamente una forte presa verso il pubblico.

Il museo non esaurisce la propria missione educativa all'interno delle collezioni permanenti o delle mostre temporanee ma diviene spazio aperto d'approfondimento su temi e vicende dell'arte in senso più vasto.

---

<sup>59</sup> F. De Bartolomeis, *Un metodo di valutazione produttiva per la conoscenza dell'opera d'arte contemporanea*, in AA.VV., *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, Firenze, 1991, p. 35,36



Categoria privilegiata di questi corsi sono spesso gli insegnanti, i musei, infatti, ritengono importante fornire ai docenti gli strumenti perché possano inserire efficacemente l'esperienza museale nel contesto educativo scolastico.

## ***2.4 Sussidi e materiali didattici***

All'interno dei loro progetti, le sezioni didattiche dei musei, producono materiali per consentire al visitatore una fruizione didattica dell'esposizione. Non si vogliono intendere in questa categoria guide e cataloghi delle mostre, che certamente hanno valenza dal punto di vista scientifico e divulgativo, e neppure le pubblicazioni a carattere promozionale ma quei materiali cartacei o multimediali, come fascicoli, volumi, schede, giochi didattici, pensati con la chiara intenzione di mediare i contenuti del museo con un'impostazione educativa.

In questo caso le proposte sono davvero smisuratamente varie come dimostra l'archivio dei materiali didattici<sup>60</sup> conservati presso il Centro di Didattica Museale dell'Università Roma 3 e non è possibile farne in questa sede un esame.

Basteranno poche considerazioni: il primo dato che emerge è che i bambini sono i principali destinatari dei materiali didattici prodotti dal museo, che con particolare cura grafica, attraverso libri-gioco, opuscoli da colorare, eccetera, cerca di fornire strumenti simpatici e accattivanti per approfondire l'esperienza visiva e percettiva delle opere contemplate. Poca o scarsa cura è invece generalmente dedicata alle altre fasce d'utenza del museo.

---

<sup>60</sup> Cfr. Introduzione

## **2.5 Altre iniziative**

Il museo, come si è già detto, è una realtà dinamica, un suo obiettivo primario è quello di stabilire e mantenere un rapporto col territorio, per questo motivo le attività che possono essere considerate didattiche non si esauriscono con quelle già citate.

Il museo, se dotato di spazi adeguati è promotore di molteplici iniziative culturali, alcune strettamente collegate con l'esposizione come *archivi di documentazione specializzata, biblioteca, proiezione di audiovisivi, pubblicazioni periodiche.*

Altre attività invece sono destinate a creare un rapporto di frequentazione più assiduo tra pubblico e museo. Per questo organizza un cartellone di eventi che mostra le interrelazioni tra le arti visive e le altre forme d'arte contemporanea, il teatro, la danza, la musica, la poesia, il cinema, la fotografia.

## CAPITOLO III

### ESPERIENZE DIDATTICHE NEL MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA: CASI DI STUDIO

#### **1. Castello di Rivoli (Torino)**

#### ***Educare all'arte contemporanea con l'arte contemporanea*<sup>61</sup>**

Il titolo esprime pienamente quale sia lo spirito che anima l'attività Dipartimento educazione del Castello di Rivoli.

<<Noi educiamo all'arte e con l'arte, utilizzando il museo come testo e avviando una serie di pratiche, in cui le opere d'arte, diventano oggetto d'indagine e studio>>

<sup>62</sup>

Il castello di Rivoli nasce a Torino nel 1984 ed espone una collezione permanente di opere che viene costantemente arricchita da nuove acquisizioni, donazioni, prestiti a lungo termine.

La collezione documenta i momenti cruciali dello sviluppo dell'arte contemporanea in Italia e all'estero dagli anni Cinquanta ad oggi, esponendo

---

<sup>61</sup> Per la scheda sul Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli le risorse sono state tratte dall'intervento della direttrice Anna Pironti al seminario di studio: *I servizi educativi dei musei storico-artistici* Pavia, 13-14 novembre 1998, in *M&S, museo e storia, Annuario del museo storico della città di Bergamo*, 2002. pp.35/40. E da: AA.VV., *Dipartimento educazione, La didattica dell'arte contemporanea*, Milano 1996.

<sup>62</sup> A. Pironti, *Educare all'arte contemporanea con l'arte contemporanea*, in AA.VV., *Dipartimento educazione, La didattica dell'arte contemporanea*, Milano 1996, p.16.

opere di artisti internazionali quali: C. Andre, G. Anselmo, Armando, C.L. Attersee, M. Bagnoli, G. Beselitz, J. Baer, A. Boetti, S. Brown, D. Buren, A. Burri, M. Cattelan, S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, J. Kounellis, Sol LeWitt, M. Merz, M. Pistoletto, F. Stella, C. Twombly, E. Vedova e molti altri.

L'allestimento è organizzato per lo più in senso cronologico e “rispecchia la complessità della vicenda artistica e la costante evoluzione del linguaggio e dei suoi protagonisti”<sup>63</sup>. Il nuovo percorso allestito dopo l'ampliamento della sede tende alla realizzazione di sale monografiche che presentano il lavoro di ciascun artista o momenti di dialogo tra opere di artisti diversi.

Le opere della collezione sono esposte a rotazione, nell'intento di offrire una panoramica sull'identità culturale del museo.

<<La collezione proprio perché costituita esclusivamente da opere di arte contemporanea, è in continuo divenire. Aggiornarla costantemente consente di preservarne la sua aderenza alla contemporaneità, senza perdere di vista la continuità storica. (...) Le sale rinnovate periodicamente, offrono nuove visioni al visitatore, consentendo al museo di aggiornare, nel tempo, il proprio percorso espositivo e di ricerca>><sup>64</sup>.

## **1.2 Sezione didattica**

Quando il museo è nato nel 1984 aveva la caratteristica specifica di essere il primo Museo d'Arte Contemporanea in Italia. Fin dalla sua nascita ha posto grande impegno verso l'ambito didattico e educativo, dapprima rivolgendosi esclusivamente al mondo della scuola e, successivamente, aprendo i suoi interventi a tutto il pubblico non specialistico.

La sezione didattica che prende il nome di Dipartimento Educazione, sotto la direzione di Anna Pironti, comprende 24 collaboratori.

---

<sup>63</sup> Tratto dal sito [www.castellorivoli.it](http://www.castellorivoli.it).

<sup>64</sup> Intervista di M. Xanthoudaki ad Anna Pironti, materiale fornito dal Dipartimento Educazione.

Le attività che si organizzano sono estremamente differenziate tra loro ed includono: visite guidate, laboratori, proiezioni, corsi d'aggiornamento per insegnanti, sperimentazioni, collaborazioni con Università e Accademia di Belle Arti su comuni progetti di ricerca.

La teoria pedagogica che anima i progetti messi in atto al museo nascono sempre dal concetto di porre l'opera d'arte al centro dell'attività.

Un primo momento è dedicato alla visione dell'opera, che include la percezione sensoriale e l'informazione relativa ai dati oggettivi dell'opera stessa: materiali, tecniche, dimensioni, supporti, relazioni con lo spazio, soggetti. I significati non sono presi in considerazione alla prima osservazione perché "non si cerca di far comprendere ma di stimolare alla riflessione". Il problema non è far capire cosa l'artista ha inteso esprimere, ma perché ha scelto un certo tipo di tecnica o di materiale, di soggetto o di dimensioni. La percezione "visiva" dell'oggetto artistico è solo il punto di partenza.

<<Stimolare l'osservazione, porsi domande, elaborare quesiti. Assumere un atteggiamento che, attraverso il dubbio e la ricerca delle ragioni altre o dell'altro, crea connessioni logiche con altre forme di saperi e conoscenze>><sup>65</sup>.

Si cerca di invitare lo spettatore a non soffermarsi sul mero giudizio estetico, ma a cogliere lo spirito dell'opera e dell'artista che l'ha prodotta, rendendolo un fruitore attivo e non passivo dell'oggetto artistico.

Il secondo passo dell'attività didattica è il "laboratorio", inteso come "luogo del fare", in cui "ripensare" ed "elaborare" quanto è stato visto in precedenza, dove gli stimoli offerti dalla visione sono tradotti in attività. Non si cerca di riprodurre copie delle opere o scimmiettare il lavoro degli artisti, ma di approfondire la conoscenza attraverso un'esperienza pratica.

---

<sup>65</sup> Anna Pironti, 2002, *op. cit.*, p.36.

#### **4.3.10      *Attività di laboratorio***

Il dipartimento educazione promuove una serie di laboratori finalizzati ad avvicinare all'attività artistica gli studenti delle scuole di ogni ordine e grado, attraverso la conoscenza e l'utilizzo di tecniche e materiali. Tutti i progetti laboratoriali partono dalla collezione permanente del museo, all'interno del quale sono stati creati percorsi mirati che intendono indagare il rapporto tra l'opera d'arte e il reale secondo 3 temi: la luce, lo spazio, la natura.

Di seguito sono riportati gli esempi di alcuni laboratori svolti sulle collezioni del museo:

##### **1. La pittura e i suoi materiali**

Con un percorso che dall'opera della Accardi arriva a quella di Sol LeWitt, attraverso i lavori di Vedova e di Cucchi, l'attività di laboratorio vuole favorire l'approccio con la pittura mediante l'uso espressivo del colore, del segno, del gesto e l'utilizzo di supporti convenzionali e non.

##### **2. La scultura e i suoi materiali**

Attraverso i lavori di Pistoletto, di Penone e di Paolini, il laboratorio intende analizzare le tecniche e i materiali della scultura, tentando di definirne i molteplici significati.

##### **3. Gli ambienti e la luce**

L'ambiente spaziale di Lucio Fontana, al primo piano del museo, offre uno spunto di riflessione sul rapporto tra l'ambiente e la luce, tra la luce naturale e quella artificiale, tra la luce e l'ombra.

Il laboratorio vuole indagare le modalità di rappresentazione della luce nell'opera d'arte, partendo da alcuni aspetti teorici generali legati al tema della luce e a quello del colore, a essa intimamente connesso.

#### 4. Le installazioni e lo spazio

Da uno sguardo alle opere di Fabro, Oldenburg, Anselmo, e Sol LeWitt e partendo dai concetti di bidimensionalità e di tridimensionalità, il laboratorio prende in esame l'installazione come opera d'arte, nella sua relazione con lo spazio, quello interno del museo e quello esterno, quello finito e quello infinito.

#### 5. Natura e cultura

Il laboratorio prende le mosse dal lavoro di alcuni esponenti dell'Arte povera (Merz, Penone, Zorio) e ha come obiettivo lo studio degli elementi della natura nelle loro trasformazioni nel tempo e nello spazio e nel loro rapporto con la cultura.

#### 6. I materiali di recupero

Il laboratorio, facendo riferimento all'opera di Cragg, propone l'attività creativa con materiali di recupero, mettendo in evidenza le trasformazioni e le potenzialità espressive della materia e dei materiali.

Durante le mostre temporanee vengono elaborati dei progetti didattici *ad hoc*, con la creazione di attività di laboratorio sempre nuove ed aggiornate.

L'offerta del Dipartimento educazione non si ferma alle attività laboratoriali ma include anche visite guidate per gruppi scolastici condotte da personale specializzato in storia dell'arte e pedagogia, che si rivolgono ad un pubblico che va dalla scuola materna fino agli studenti universitari e dell'Accademia.

Il museo organizza, ovviamente, visite guidate per tutte le altre categorie di visitatori.

Una particolare attenzione è rivolta agli insegnanti ai quali sono rivolti corsi d'aggiornamento in storia dell'arte contemporanea e visite precognitive per permettere di accompagnare efficacemente i propri allievi al museo.

Periodicamente si organizzano conferenze e corsi attinenti alla storia dell'arte contemporanea, tenuti dai curatori del museo e da esperti.

Tutte queste attività si svolgono all'interno del museo ma il Dipartimento educazione è attiva anche al di fuori degli spazi espositivi, collabora, infatti, con l'Accademia di Belle Arti e l'Università presso le quali si organizzano incontri e stages con artisti, rassegne video e di cinema, conferenze.

## **2. MART**

### **Educare all'arte contemporanea<sup>66</sup>**

Il MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, accoglie una collezione permanente costituita da una raccolta di opere, dal primo Romanticismo ad oggi. Attualmente è attivo in tre sedi: il palazzo delle Albere a Trento che ospita la sezione dell'Ottocento fino alla prima guerra mondiale.

La casa museo Depero, concepita dall'artista che ne progettò gli arredi, ospita un'esposizione rappresentativa della Casa futurista: mobili, arazzi, mosaici, giocattoli fino a lavori pubblicitari dell'epoca, e alcune delle 3000 opere donate da Fortunato Depero alla città.

Ed infine la nuovissima sede museale, progettata dall'architetto svizzero Mario Botta con la collaborazione dell'ingegnere roveretano Giulio Andreoli, inaugurata lo scorso anno, che accoglie l'Archivio del'900 e la biblioteca specializzata nelle arti figurative del XX secolo, oltre naturalmente, alle opere di esponenti futuristi come Balla, Prampolini, Thayhat, Di Bosso, Dottori, Fillia, Marinetti. E ancora, opere di Sironi, Carrà, de Pisis, un nucleo eccezionale di dipinti di Morandi, testimonianze di alcuni protagonisti degli anni tra le due guerre come Severini, De Chirico, Savinio, Casorati, Mafai, fino a giungere all'area astratte ed informale con Melotti, Fontana e Burri.

La dimensione legata alla ricerca contemporanea ha portato il museo ad incrementare le proprie collezioni con lavori di artisti interpreti della ricerca più avanzata degli anni Settanta e Ottanta in Italia, quali: Boetti, Kounellis,

<sup>66</sup> Il testo di riferimento per lo studio del Mart è: M.T. Fiorillo (a cura di ), Documenti, Educare all'arte contemporanea, l'esperienza del Mart, Ginevra-Milano, 2001.



Merz, Paolini, Scarpitta ed in chiave internazionale con opere di Cragg, Elissan, Naumann, Nitsch, Rainer.

Il progetto museografico della nuova sede è organizzato su due livelli espositivi: uno dedicato alle opere “chiave” degli artisti più significativi della collezione, l’altro inteso come momento di riflessione ed approfondimento di particolari aree collezionistiche del museo, con particolare attenzione all’architettura, alla scenografia ed al design.

## **2.1 Sezione didattica**

La sezione didattica del Mart nasce nel 1984, promossa dall’attuale direttore Gabriella Belli, come “servizio indispensabile” per il museo.

In Italia, allora, le esperienze didattiche rivolte all’arte contemporanea erano esperienze pionieristiche, ma grazie al contributo metodologico delle principali esperienze didattiche di altri musei - anche se non specificatamente di arte contemporanea, come quelle di Renate Eco e Bruno Munari nella Pinacoteca di Brera, di Clara Gelao nella Pinacoteca di Bari e di Giovanna Giaume nella Galleria di Arte Moderna di Roma - furono organizzate le prime attività.

Fondamentale è stato soprattutto l’incontro con Munari ed il suo metodo di lavoro “*giocare con l’arte*”:

<<la via che il museo ha intrapreso è quella di sollecitare l’interesse e la curiosità degli studenti verso la scoperta dei *modi* e dei *linguaggi* dell’arte, dietro ai quali esistono tutti i *perché* e i significati. Abbattere gli stereotipi è il compito di questo lavoro di iniziazione all’arte, perché oggi ancora troppo forti sono i pregiudizi da superare per far apprezzare a studenti e pubblico opere d’arte che non siano più e solo figurative>><sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> M.T. Fiorillo, 2001, *op. cit.*, p. 18.

La sezione didattica, sotto la direzione scientifica di Maria Teresa Fiorillo coadiuvata da numerosi collaboratori, dispone di 4 aule-laboratorio e di una sala multimediale.

Propone un insieme di attività, laboratori, e materiali didattici, destinati alle scuole, dalla scuola materna fino all'Università, agli insegnanti, ed al resto del pubblico.

<<Punto di partenza è l'oggetto, ovvero l'opera d'arte originale, capace di sollecitare un forte impatto percettivo, anche se, come spiega Gillo Dorfles, per valutare l'opera d'arte, la percezione deve essere critica e non bastano "l'intuito, la piacevolezza, il gusto">><sup>68</sup>.

Le attività didattiche si suddividono in temporanee e permanenti. Le prime sono legate alle collezioni del Mart, le seconde alle mostre e agli eventi temporanei.

Il progetto Scuola-Museo è il principale programma educativo operato dalla sezione didattica, si propone di "facilitare la comprensione e la comprensione dell'opera d'arte contemporanea e di far crescere l'individuo nella comprensione del mondo in cui viviamo" <sup>69</sup>, si articola in tre sezioni: *Giochiamo al museo*, rivolto alla scuola elementare, *Percorsi d'arte*, rivolto alla scuola media, e *Forme e pensiero dell'arte*, destinato alla scuola superiore.

### **2.1.1 Visite guidate**

Gli itinerari, progettati da esperti in storia dell'arte, psicologia, pedagogia, sono diversificati nei contenuti e negli obiettivi secondo la fascia d'età a cui sono destinati. Nell'ambito di ogni mostra temporanea viene predisposta la formazione di operatori didattici.

---

<sup>68</sup> Idem, p. 17.

<sup>69</sup> Idem, p. 28.

Alle visite guidate si collegano esperienze di laboratorio propedeutiche alla comprensione dei contenuti della mostra, divisi anch'essi per fasce d'utenza scolastica.

### **2.1.2 Il Laboratorio**

Secondo l'impostazione costruttivista, ispirata dal contributo di Pino Parini<sup>70</sup>, esperto di percezione visiva ed ospite privilegiato del museo Mart:

<<il laboratorio costituisce il luogo privilegiato della conoscenza e della valutazione attiva; il *fare* permette la sperimentazione, la conoscenza, la riflessione, e successivamente la rielaborazione mentale e operativa>><sup>71</sup>.

I laboratori si diversificano per utenza: vengono organizzati laboratori per le scuole di ogni ordine e grado, per gli insegnanti che partecipano ai corsi d'aggiornamento, per il pubblico generico e per le famiglie.

Per la scuola elementare e media si attuano i *Laboratori dell'alfabeto artistico* destinati ad una prima alfabetizzazione del linguaggio visivo e ad un'elementare conoscenza delle tecniche artistiche.

I *Laboratori dell'arte*, rivolti alla scuola elementare, media, superiore ed al pubblico, sono dedicati ad un tema, o a un'opera della collezione permanente. Due sono i momenti fondamentali che si alternano nell'attività di laboratorio del Mart: quello operativo-cognitivo e quello fruitivo-critico.

---

<sup>70</sup> Le teorie di Pino Parini sulle quali si fondano le attività didattiche del Mart si basano sull'idea che la percezione delle cose non sia qualcosa di esterno a noi, di cui siamo solamente testimoni, ma una costruzione mentale di cui siamo operatori attivi. La metodologia innovativa di educazione all'arte di Parini, rivolta alla fruizione dell'opera e alla comunicazione visiva si articola in uno stretto rapporto fra il *fare* e il *vedere*. Cfr. Pino Parini, Maurizio Calvesi, *Il linguaggio visivo*, Firenze, 1980.

<sup>71</sup> M.T. Fiorillo, 2001, *op. cit.*, p. 3.

### **2.1.3 Corsi d'aggiornamento**

Fin dal 1990 il museo ha avviato percorsi di formazione per insegnanti e studenti con la partecipazione di esperti internazionali. I corsi si propongono di svolgere un importante ruolo di formazione integrativa d'educazione all'arte.

### **3. TATE MODERN, LONDON (UK)**

#### ***Il caso britannico, un confronto sconcertante ma costruttivo.***

Può essere utile, ai fini di un miglioramento del sistema educativo museale italiano fare riferimento alla secolare esperienza britannica. Il paragone risulta decisamente a sfavore dell'Italia, ma bisogna prendere in considerazione che il ritardo operativo è dovuto al fatto che il nostro Paese, pur essendo straordinariamente ricco di beni culturali, assolutamente di più di qualunque altra nazione, ha compreso molto tardi l'importanza dell'arte a fini educativi.

Il British Museum ha aperto la sua sezione didattica nel 1756; tutti i principali musei inglesi si occupano di educazione, persino quelli che non sono particolarmente dotati di oggetti artistici, hanno un'efficiente organizzazione didattica, dispongono di locali, attrezzature e personale specializzato, ed offrono per mezzo degli *Education Departments*, una serie di servizi didattici che variano a seconda dell'età, della cultura e dell'interesse del visitatore.

Non potendo svolgere una ricognizione scientifica delle esperienze dei musei anglosassoni mi limiterò in questa ricerca ad un solo esempio, quello della *Tate Modern Gallery* di Londra, presso la quale ho avuto modo di raccogliere personalmente impressioni e materiale per valutare la validità dei progetti dell' *education department*.

Innanzitutto, mi sembra utile segnalare l'importanza degli orientamenti che il museo adotta nell'esporre le sue collezioni permanenti al pubblico. I criteri d'esposizione rappresentano di per sé una forma di mediazione fra l'oggetto ed il visitatore.

La Tate ha ordinato la propria collezione secondo un'articolazione innovativa ed originale, piuttosto che seguire il tradizionale ordine cronologico; la collezione è organizzata in quattro sezioni, che si riallacciano ai tradizionali generi artistici: *Paesaggio*, *Natura morta*, *Nudo* e *Pittura storica*, così come la scansione praticata nel XVII secolo dall'Accademia Reale d'Arte Francese.

Queste categorie, secondo i conservatori del museo, possono illuminare l'arte contemporanea; infatti, la loro estensione e dilatazione che dal "nudo" arriva al "corpo", dal "paesaggio" giunge all'"ambiente", dalla "natura morta" alla "vita reale", dalla "storia" alla "società", introduce una "struttura interpretativa aperta", che riflette con migliori risultati la complessa realtà odierna ed ammette molteplici interpretazioni e racconti:

<<Le stesse opere permettono di scrivere e riscrivere la storia dell'arte in modi sempre rinnovati, frammenti di un discorso per immagini che rivela una continua possibilità relazionale fra le diverse generazioni>><sup>72</sup>.

Partendo da questo presupposto l'Education Department, che dispone di ampi locali, organizza un programma di attività ricco e variegato.

Rivolte a tutto il pubblico, il target di riferimento è comunque quello scolastico e giovanile ma particolari attenzioni sono rivolte anche ai visitatori con disabilità, (ipovedenti, sordi, malati mentali, bambini ospedalizzati).

Senza l'intenzione di tracciare un elenco mi sembra opportuno passare in rassegna la varietà dei servizi educativi forniti dal museo.

---

<sup>72</sup> C. De Carli, 2003, *op.cit.* p.28.

### ***1.10 Gallery tours & Guide: visite guidate***

Il servizio di visite guidate è straordinariamente ricco. Le visite sono organizzate tematicamente seguendo i temi espositivi del museo (nudo, paesaggio, natura morta, pittura di storia) e sono studiate per fasce d'utenza. Esistono speciali possibilità come quella di visitare il museo fuori dell'orario per il pubblico, al mattino presto o la sera tardi, per godere delle opere in modo esclusivo, o curiose opportunità artistico-gastronomiche come quella di includere alla visita guidata la possibilità di fare colazione o cenare al ristorante del museo.

Audio-guide: guida vocale registrata

Il servizio di audio-guide si segnala per la caratteristica di essere disponibile in diverse lingue e di includere anche commenti degli artisti, contributi di critici, registrazioni d'archivio, interventi musicali relativi alle opere.

Per i bambini sono predisposti speciali percorsi in cui le audio-guide seguono la narrazione di un autore per l'infanzia.

### ***1.11 Families: famiglie***

Per le famiglie sono studiate speciali attività, con l'intenzione di proporre un nuovo approccio al museo che prevede che gli adulti siano accompagnati dai bambini.

### ***1.12 School groups & Teachers: scuole e insegnanti***

Naturalmente il mondo della scuola, studenti ed insegnanti, è considerato con particolare attenzione.

I programmi per le scuole sono destinati a supportare ed arricchire la teoria scolastica attraverso la visione delle collezioni del museo.

Come appare chiaro dagli intenti programmatici del dipartimento educativo: <<Attraverso l'incoraggiamento di studenti e docenti a relazionarsi con i differenti tipi di arte esposti, desideriamo promuovere una maggiore fruibilità del museo ed una maggiore sicurezza nella personale interpretazione dell'arte>><sup>73</sup>.

Il ricchissimo programma per le scuole è strutturato didatticamente in modo chiaro, accompagnato da schede progettuali nelle quali sono evidenziati obiettivi, metodi, strumenti, tempi e modi di realizzazione.

Durante le attività che prevedono momenti di discussione, d'approccio percettivo e di manipolazione, sotto la guida di specializatissimi education officers (operatori didattici), gli studenti hanno con sé un quaderno per schizzi dove poter annotare idee, disegni e quant'altro.

### **1.13 Learning resources: strumenti d'apprendimento**

Sono predisposte risorse pre e post visita, con l'intento di preparare insegnanti e studenti ad un maggior godimento della visita alla galleria e di far sì che questa possa essere approfondita ancora all'interno della normale attività scolastica.

### **1.14 Raw canvas**

Questo progetto il cui nome significa ironicamente: "tela grezza", mi sembra molto interessante.

Si propone come spazio d'incontro creativo per giovani tra 15 e 23 anni, lo slogan è: <<Sei creativo, curioso e interessato nel trovare nuove strade per

---

<sup>73</sup> Tratto dal sito: [www.tate.org/modern](http://www.tate.org/modern), la traduzione è mia.

esprimerti? Porta con te solo le idee, le tue esperienze ed una mente aperta, e ci auguriamo che terminerai con una prospettiva del tutto nuova e maggiore sicurezza nell'avvicinarti all'arte in futuro>><sup>74</sup>.

E' un'iniziativa decisamente innovativa per avvicinare i giovani all'arte contemporanea. Tra gli obiettivi dichiarati: rendere capaci di percepire e comprendere l'arte secondo la propria sensibilità; rompere il pregiudizio secondo il quale bisogna essere artisti per comprendere l'arte; non fossilizzarsi, ma essere sempre aperti ai cambiamenti.

Il corso, tenuto da artisti e educatori è libero e dura dieci settimane. Prevede lezioni e incontri con gli artisti, con i curatori del museo e delle esposizioni temporanee ed attività di laboratorio.

### ***1.15 Talks & Discussion: conversazioni e discussioni***

Secondo un calendario fitto d'appuntamenti la Tate programma incontri specialistici di 1 o 2 ore in cui artisti di fama internazionale, critici, storici dell'arte o teorici, intervengono per dare il loro contributo al dibattito sull'arte contemporanea. Gli incontri sono spesso seguiti da discussioni più informali aperti agli interventi da parte del pubblico.

### ***1.7 Symposia & Seminars: convegni di studi e seminari***

I seminari intendono creare momenti di dibattito e riflessione tra studiosi e studenti per confrontarsi sulle nuove ricerche artistiche o per discutere ed approfondire i temi delle mostre temporanee. Sono convegni accademici

---

<sup>74</sup> Tratto dal sito: [www.tate.org/modern](http://www.tate.org/modern), la traduzione è mia.



messi in essere con la collaborazione delle istituzioni culturali e durano due o tre giorni, oppure interventi più circoscritti che durano mezza giornata.

### **1.8 *Courses & Workshop: corsi e seminari***

Il museo organizza corsi di storia dell'arte che vertono sugli aspetti politici, filosofici e tecnologici della produzione artistica contemporanea.

### **1.9 *Film, Music & Performance: film, musica e rappresentazioni***

L'edificio del museo, a parte la zona espositiva, dispone di enormi spazi, destinati a sale conferenze, cinema e auditorium, dove organizza secondo un ricco cartellone, proiezioni di video e film a carattere artistico, concerti e rappresentazioni artistiche e teatrali, volte a porre il museo al centro della vita culturale della città.

#### **4. Galleria Comunale d'Arte di Cagliari**

Dopo aver preso in esame alcune realtà museali italiane ed internazionali, tra le più attive ed efficienti nel campo dei servizi educativi, è doveroso per completare il quadro di questo raffronto, osservare e studiare l'ambito locale della mia regione per segnalare innanzitutto che si è partiti e per rendersi conto di quale sia il livello qualitativo e quantitativo delle proposte didattiche.

<<La galleria vuole essere un museo per tutti, nel quale ognuno possa trovare il proprio livello d'interesse>>.

##### ***La collezione Ingraio***

La galleria, che ha sede nell'elegante palazzina dal prospetto neoclassico, circondata dal verde dei giardini pubblici di Cagliari, ha riaperto nel 2001 grazie alla donazione fatta nel 1999 alla comunità di Cagliari, della collezione appartenuta a Francesco Paolo Ingraio.

Attualmente ospita in maniera permanente ed incredibile l'interessante raccolta di opere che da metà dell'Ottocento, attraversa tutto il Novecento, documentando in maniera più dettagliata l'opera di artisti come Umberto Boccioni e Mino Maccari, fino a giungere agli anni Ottanta, dimostrando il gusto peculiare e gli interessi preminenti del collezionista per artisti e movimenti specialmente dell'area romana e comunque dell'ambito tradizionalmente figurativo.

Maurizi Calvesi definisce il collezionista:

<<Geloso della propria collezione (...) propenso a farne vedere di volta in volta solo una parte; riservato, (...) Era un uomo piccolo, di spiccata intelligenza, ben convinto

delle proprie idee sulla pittura; alquanto sospettoso e incredulo dell'altrui capacità di capirla; non troppo disposto alla discussione, ed anche di una qualche incisiva bizzaria nel modo di gestire i rapporti>>.

Tra le opere esposte dipinti di Camillo Innocenti, Giacomo Balla, Giuseppe Cominetti, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Antonio Donghi, Filippo De Pisis, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Fortunato Depero, Gino Severini, Pio Semeghini, Mario Mafai, Felice Casorati. In esposizione nelle sale del museo anche il fitto epistolario intercorso tra il collezionista e l'amico pittore Giorgio Morandi, di cui si conservano in collezione 9 disegni, 1 acquaforte e 3 importantissimi olii.

Il programma di musealizzazione, cioè la creazione del percorso espositivo, ha tenuto conto della ricchezza e della qualità delle opere della collezione. L'intera raccolta comprende circa 500 opere, ma il percorso espositivo include solo i pezzi più significativi dal punto di vista storico-artistico, ossia poco più di 250 opere, di cui 40 scultoree, dislocate in 13 sale. Il resto delle opere appartenute al collezionista: sculture, quadri, disegni, opere grafiche, sono state sistemate all'interno di uno spazio che si propone come "deposito visitabile", nell'ottica di ricreare l'atmosfera tipica delle stanze della casa di Inghrao, dove i quadri e le sculture erano accostate secondo i criteri di gusto dello stesso.

Si è già parlato dell'importanza per un museo che tutti i progetti educativi partano dalla visione delle opere e si è anche già detto dell'importanza che lo studio storico svolto con metodicità scientifica riveste ai fini di offrire a chi guarda elementi di giudizio che mettano in luce i significati storici ed artistici delle stesse opere.

A questo proposito la vicenda della Galleria Comunale merita una puntualizzazione, lo stato della ricerca è tuttora *in itinere* giacché permangono, per alcune opere, dubbi di datazione o di attribuzione, e si prevede di approfondire alcune specifiche tematiche, in vista di una divulgazione più accurata.

Il lavoro di ricerca sulla collezione è cominciato con lo studio dei nuclei della collezione più omogenei, ossia le opere di Boccioni, l'epistolario inedito e le opere di Morandi, i dipinti di Maccari.

Per comprendere meglio la proposta didattica è necessario analizzarle nel dettaglio:

Delle trentadue opere di Umberto Boccioni presenti nella collezione, 21 dipinti e 11 disegni, circa la metà erano inedite<sup>75</sup>. Maurizio Calvesi che già nel 1953 aveva dedicato una fondamentale monografia all'opera di Boccioni, ha cercato di ricostruire il percorso di provenienza delle opere acquistate dal collezionista romano proponendone una datazione nel recente studio confluito nel volume "Boccioni nella Collezione Ingrao".

E' stato merito di Ingrao aver saputo riconoscere "l'alta statura del Maestro in anni in cui non era ancora adeguatamente riconosciuta"<sup>76</sup>, tuttavia le opere presenti nella collezione non riflettono il periodo futurista di Boccioni, bensì è ben documentata l'attività pre-futurista di matrice divisionista. Eccetto tre disegni appartenenti agli anni '10/'12 che si possono definire futuristi ed alcune opere attribuibili al periodo tardo della produzione boccioniana, ossia agli anni '15/'16 poco prima della scomparsa in guerra. In quest'ultime opere secondo le parole di Calvesi: <<Boccioni torna alle origini, con un'ossatura compositiva più sintetica e potente>><sup>77</sup>.

Tra i gioielli presenti in galleria vanno ricordati certamente il "*Ritratto di Ines*", "*Ritratto di fanciullo*", "*Buoi soggiogati*", "*In montagna*", l'inaspettato "*Traghetto di Caronte*", gli otto paesaggi ed in particolare le vedute lagunari in cui lo studio sul colore portato avanti in quegli anni raggiunge esiti straordinari.

Per quanto riguarda la parte della collezione dedicata a Giorgio Morandi è necessario ricordare che è mutila di ben 21 dipinti ad olio che furono ceduti al Comune di Bologna nel 1985 e che ora sono esposti nel museo della città dell'artista.

---

<sup>75</sup> Cfr. M. Calvesi, *Boccioni nella collezione Ingrao*, 2001, p. 7

<sup>76</sup> idem, p. 10

<sup>77</sup> idem, p. 9

A parte il ricco epistolario già studiato minuziosamente e pubblicato da Maria Luisa Frongia<sup>78</sup> che documenta il rapporto di amicizia che ha legato per anni il pittore ed il collezionista, la collezione comprende un gruppo di nove disegni, un acquaforte e tre dipinti ad olio. Nonostante l'esiguo numero questi tre dipinti, acquistati dopo la cessione a Bologna, costituiscono in realtà un documento preziosissimo per ricostruire la personalità dell'artista. Ingrao li scelse con la cura di chi conosceva intimamente il lavoro del pittore bolognese e, infatti, si collocano in tre momenti fondamentali della sua evoluzione stilistica<sup>79</sup>, caratterizzata da una ricerca quasi esasperata sempre giocata sugli stessi temi ed orientata ad una ricerca sul colore, sulla materia e sulla luce. Le nature morte del 1929, del 1943 e del 1953 segnano dunque tappe sostanziali nell'attività morandiana. La prima opera è significativa per notare l'interesse dell'artista verso lo studio della materia degli oggetti, che in questo caso diventa la componente principale della composizione.

La seconda opera documenta della ricerca sulle forme delle conchiglie, tema caro all'artista, che in questa composizione studia la forma degli involucri calcarei in funzione del suo insistente studio sulla luce e sul colore.

Il terzo dipinto ad olio segna la fase matura della ricerca di Morandi, "basata sulla sempre maggiore geometrizzazione della composizione"<sup>80</sup>, accompagnata da uno schiarimento della tavolozza verso orizzonti di trasparenza caratterizzati da una luce diafana, in omaggio a Piero della Francesca<sup>81</sup>.

La raccolta dei disegni, otto a matita ed uno solo a penna, fanno parte degli anni dal 1935 al 1961 e costituiscono talvolta studi preparatori ai dipinti mentre in altri casi sono disegni autonomi. Anche i disegni sono contraddistinti da effetti di grande luminosità e di studio sulle forme geometriche perciò utili a ricostruire il percorso di ricerca artistica del pittore. Per concludere l'acquaforte su zinco datata 1930, appartenente quindi alla maturità artistica del pittore, che rappresenta un mazzo di fiori di

---

<sup>78</sup> Cfr. M.L.Frongia, *Morandi nella collezione Ingrao*, 2001

<sup>79</sup> *idem*, p.18.

<sup>80</sup> Cfr. M.L. Frongia, 2001, p. 20.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 21.

campo, si ascrive alle serie numerosa dedicata dall'artista a questo tema durante gli anni '27/'30<sup>82</sup>, presentando però un'iconografia piuttosto originale rispetto alla produzione coeva.

L'ultimo, in ordine cronologico, tra i nuclei approfonditi sinora della collezione Ingrao è quello costituito dalle opere di Mino Maccari, ben 34, tutti dipinti ad olio, che non rappresentano purtroppo tutta la varietà dei soggetti trattati dal pittore, è assente infatti tra l'altro la satira politica.

Alcune opere erano inedite, non datate e senza titolo, perciò è stato necessario un attento studio confluito nel testo di Maria Luisa Frongia: "Maccari nella collezione Ingrao", che evidenzia queste mancanze cercando di trovare una collocazione esatta per le opere inserendole tra i temi trattati dall'artista, cogliendo "sfumature dello spirito, diversità negli atteggiamenti, varietà nell'uso del materiale pittorico"<sup>83</sup>.

Le opere sono certamente notevoli per ricostruire la storia dell'evoluzione artistica di Maccari, vi si ritrovano filoni tematici perseguiti con costanza dall'artista, come le cosiddette "Donnine", figure femminili seducenti e tentatrici, i "Diavoli", dove la tentazione è rappresentata dal "principe dei tentatori"<sup>84</sup>, ed ancora una galleria di ritratti, soprattutto femminili, ma non solo, o le opere di satira militare che Maccari prediligeva.

Si segnalano per importanza opere quali "L'austriaco", "La zingara", "[Ballerina]", "[Ammiraglio seduto su una tinozza]".

Questa doverosa parentesi era necessaria per evidenziare come gli studi condotti da M. Calvesi e da M. L. Frongia, abbiano dato vita alle opere, rivelato i loro significati, offerto elementi per il giudizio tecnico, stilistico ed estetico in vista della divulgazione al pubblico.

---

<sup>82</sup> Idem, p. 26.

<sup>83</sup> Cfr. M.L. Frongia, *Maccari nella collezione Ingrao*, 2001, p. 27

<sup>84</sup> Idem, p. 49.

## ***La collezione sarda***

Dal luglio 2003 le sale del museo accolgono la Collezione Sarda raccolta tra il 1900 ed il 1970, che secondo le parole di Sergio Naitza:

“non rappresentano certo nel modo più completo l’attività artistica isolana (...), né esprimono sempre il livello più alto<sup>85</sup>.”

Tuttavia, le opere sono indicative del contesto storico, degli sviluppi e della peculiarità che caratterizza le vicende artistiche isolate nell’arco dei settanta anni documentati. Vi sono rappresentati prestigiosi artisti come Giuseppe Biasi, Felice Melis Marini, Francesco Ciusa e Filippo Figari che permettono di evidenziare la “rinascita” dell’attività artistica contemporanea nell’isola. Intorno ai gessi originali delle sculture di Francesco Ciusa, che costituiscono un po’ il cuore della raccolta, sono riunite tra l’altro, opere pittoriche di Carmelo Floris, di Stanis Dessy, di Mario Delitala, di Aligi Sassu, di Foiso Fois. La collezione che è stata di recente ampliata grazie ad acquisizioni che hanno colmato alcune lacune, come l’assenza di Maria Lai, Antonio Ballero e Francesco Corriga, si conclude con la documentazione delle esperienze artistiche più recenti, attraverso le opere di artisti come Mauro Manca, Giovanni Nonnis, Gaetano Brundu, Rosanna Rossi, Pinuccio Sciola, Ermanno Leinardi, fino a giungere all’anno 1970, termine prescelto come cesura di questa parte che vuole essere solo la prima di una collezione sarda che giunga a documentare anche le esperienze più attuali.

---

<sup>85</sup> S.Naitza, *1900-1970: tradizione e innovazione*, in *Artisti sardi nella collezione civica 1900-1970*, Cagliari, 1985, ripubblicato nel catalogo a cura di A.M.Montaldo, *La Collezione Sarda 1900-1970*, Cagliari, 2003.

## ***Sezione didattica***

Fortemente voluta dall'attuale direttrice del museo Anna Maria Montaldo, la sezione didattica è nata nel 2001 con il riallestimento della galleria e la sistemazione della Collezione Ingrao.

Secondo le stesse intenzioni del museo "il visitatore è posto al centro dell'operazione museale", perciò la fruizione delle collezioni è accompagnata dall'offerta di molteplici attività che intendono mediare in maniera stimolante il contenuto artistico del museo.

Lo staff è formato da tre storici dell'arte, che con il coordinamento della direzione della galleria, progetta e mette in atto interventi didattici destinati al mondo scolastico: dalle scuole elementari fino alle scuole superiori, ed a tutto il pubblico generico.

Dopo un primo anno di dichiarata sperimentazione, e grazie agli apporti costanti degli insegnanti ed ai contributi metodologici delle esperienze didattiche dei più importanti musei, la sezione didattica offre ora diversi servizi che hanno come principali destinatari i bambini ed il mondo della scuola.

## ***Scuole***

Per gli insegnanti sono previsti incontri preliminari alle visite degli alunni, nei quali si cerca di stabilire un contatto tra i programmi svolti in classe ed i contenuti della mostra, stabilendo insieme alle operatrici del museo gli strumenti formativi e l'approccio metodologico.

I progetti didattici per le scuole sono approntati in costante riferimento all'età dei visitatori, e si suddividono tra le proposte rivolte al I° e II° ciclo delle scuole elementari, alla scuola media ed agli istituti superiori.

Le attività seguono approcci diversi: ludici, laboratoriali, psico-percettivi, letterari, storico-culturali, partendo sempre dalla fruizione diretta delle



opere per cercare di approfondire gli aspetti della produzione artistica in funzione dei programmi ministeriali. Alcuni dei progetti si concludono nell'arco di una visita, mentre altri si protraggono nel corso dell'anno scolastico per approfondire con diversi incontri le tematiche trattate.

### ***Laboratorio***

Attualmente è in allestimento una grande sala che sarà adibita a laboratorio permanente, mentre finora tutte le attività didattiche laboratoriali si sono svolte in galleria a stretto contatto con le opere esposte oppure nei meravigliosi giardini pubblici antistanti la galleria che sono probabilmente il miglior laboratorio immaginabile...

Il laboratorio coinvolge il pubblico delle scuole elementari. Dopo un primo momento in cui i bambini ammirano alcune opere del museo ed iniziano a scoprire le collezioni attraverso un percorso d'apprendimento interattivo e coinvolgente, segue una fase produttiva. Il secondo momento, dedicato all'attività pratica, prevede l'uso di materiali e tecniche al fine di creare "opere d'arte" originali, attraverso la realizzazione delle quali i bambini sono incoraggiati a stimolare fantasia e creatività.

### ***Altre iniziative per i bambini***

I bambini, come si diceva, sono i principali destinatari delle proposte didattiche del museo, a parte le attività rivolte alle classi della scuola durante tutto l'anno scolastico, a loro sono destinate diverse proposte in occasione delle feste e dell'estate.

Seguendo naturalmente un approccio ludico verso la scoperta dell'arte, vengono proposte iniziative che, attraverso momenti di divertimento o di realizzazione artistica, stimolano la creatività e la curiosità dei bambini. Tra

queste si può ricordare la caccia al tesoro tra la galleria ed i giardini pubblici, chiamata “*il museo e i suoi tesori*”, o “*il gioco degli “ismi*”, che insegna ai bambini a riconoscere le grandi correnti artistiche.

Di particolare interesse anche l’iniziativa “*Conduci la tua famiglia al museo*” che vede protagonisti i bambini tra 6 e 11 anni, e si annuncia come una “favolosa esperienza culturale ed estetica” in cui i bambini “accompagnano” a visitare il museo i loro genitori o i loro nonni, condividendo con loro il viaggio nell’arte...

Ai piccoli visitatori lo staff del museo consegna una valigetta con gli itinerari da seguire, le schede delle opere da vedere e delle matite colorate per rispondere alle domande poste nelle schede. Queste ultime verificano, in maniera seria ma divertente, se la mostra è stata osservata con attenzione e mirano ad un coinvolgimento sia del bambino che dell’adulto.

### ***Le visite guidate***

Le classiche visite guidate si contraddistinguono per la caratteristica di rivolgersi ai diversi fruitori del museo modulando il linguaggio ed i contenuti in base all’età ed alle caratteristiche dei visitatori. Per il pubblico adulto il percorso conduce alla conoscenza della vicenda storica e architettonica dell’edificio per giungere poi alla storia delle collezioni e principalmente alla lettura dei capolavori, evidenziandone l’importanza estetica ed emotiva. Le visite guidate rivolte ai bambini tra 6 e 12 anni, seguono un orientamento originale, dando la possibilità, non solo di osservare, ma di manipolare e sperimentare, per dar modo ad ognuno di relazionarsi all’arte in modo individuale.

Speciali attenzioni sono dedicate ai visitatori con disabilità, infatti i cataloghi delle mostre sono disponibili anche in “braille” ed in stampe con caratteri giganti (large print). Il museo ha predisposto inoltre un percorso

tattile per il pubblico non vedente che prevede una visita guidata alle sculture della collezione. Per i visitatori non udenti le visite guidate si avvalgono invece di interpreti del linguaggio dei segni specializzati per mediare i contenuti della mostra.

### ***Conferenze***

Con cadenza bimestrale si tengono conferenze volte alla divulgazione dei contenuti delle ricerche storico-artistiche svolte dal museo sulle opere delle collezioni. L'intento è di rivolgersi ad un pubblico ampio non rinunciando al rigore scientifico delle ricerche e degli specialisti.

### ***La biblioteca***

Tra le risorse educative del museo, un posto di primo piano è costituito dalla biblioteca specializzata in storia dell'arte, che comprende circa 4000 volumi e che costituisce il corredo scientifico essenziale della collezione appartenuta a Francesco Paolo Ingraio.

### ***Sinestesie***

Durante tutto l'anno la galleria è promotrice d'iniziative culturali chiamate *Sinestesie*, eventi in cui lo spazio museale ospita performance poetiche e musicali, seguite da brevi visite guidate orientate a particolari nuclei tematici delle collezioni. Queste interazioni artistiche avvicinano il pubblico al museo oltre l'orario d'apertura e consentono di godere in maniera privilegiata delle

opere e degli approfondimenti – due per serata – che le operatrici del museo propongono.

### ***Altre attività***

Per concludere, la sezione didattica del museo ha in preparazione un cd-rom sulla Collezione Ingrao che “suggerirà le infinite possibilità di guardare alla Galleria Comunale e le molte storie che i capolavori hanno da narrare”, inoltre è in progetto un convegno che possa mettere in risalto la natura e gli scopi delle proposte didattiche, in vista di una migliore divulgazione e fruizione delle stesse.

### ***Alcune note di chiusura***

Bisogna riconoscere che il settore educativo del museo non risponde al requisito di essere un gruppo interdisciplinare, infatti, sono assenti dalla struttura le figure indispensabili dello psicologo e del pedagogo. Tuttavia la carenza di personale non si traduce in una mancanza operativa, infatti le attività, sia permanenti che temporanee, sono sempre pianificate in modo chiaro, accompagnate da progetti nei quali sono evidenziati gli obiettivi, gli strumenti, i tempi ed i modi di realizzazione.

Non sono purtroppo previsti strumenti di controllo per verificare il grado di ricezione e soddisfazione del pubblico per le attività didattiche svolte, ma il numero crescente dei visitatori che partecipano alle iniziative è la dimostrazione sufficiente che la strada intrapresa è quella giusta.

La quantità e la qualità della proposta didattica dimostra tra l'altro che la mancanza di spazi o di fondi adeguati non impedisce di portare avanti

progetti dal forte valore educativo, infatti rispetto ad altre realtà analizzate in questa ricerca emerge senza dubbio che la proposta di un “piccolo” museo civico può competere con quelle più blasonate senza timori reverenziali. A questo proposito le parole già citate di Ludovico Solima chiariscono ancora meglio:

<<Occorre precisare che il patrimonio di un museo non può essere ricondotto alla disponibilità di una collezione da esporre, e che il suo valore non è dato solo dall'importanza attribuita alle opere che la compongono: ciò che qualifica un museo è la capacità di essere un soggetto attivo nella creazione e nella diffusione della conoscenza, valorizzando la dimensione tangibile del suo patrimonio>><sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> L. Solima 2000, *op.cit.*, p. 19.

## **CAPITOLO IV**

### **1. IL RESPONSABILE DEI SERVIZI EDUCATIVI DEL MUSEO**

Ricapitolando quanto detto nei capitoli precedenti, è emerso che il settore della didattica museale è una competenza d'intersezione, perciò una buona offerta educativa, all'interno del museo, può nascere solo dalla confluenza degli apporti disciplinari, e in particolare, dei risultati della ricerca in settori disciplinari diversi<sup>87</sup>. In questo capitolo si proverà a definire quale sia il ruolo dello storico dell'arte nella progettazione ed organizzazione dell'offerta didattica del museo, anello di scambio tra il museo ed i suoi visitatori, tra la ricerca e l'educazione.

#### ***1.1 Lo Storico dell'arte***

Gli storici dell'arte di rado hanno una formazione per educare, quindi è necessario - per operare in un museo come responsabile del settore didattico - integrare la propria preparazione con corsi di pedagogia - una pedagogia però contestualizzata e finalizzata al settore dei beni culturali - è fondamentale, inoltre, avere ottime capacità comunicative per trasmettere ai fruitori del museo, non solo messaggi, ma anche conoscenze e competenze.

A parte gli studi storico-artistici e pedagogici, il responsabile del servizio educativo, dovrebbe avere conoscenze specifiche anche in museologia e museografia. Il suo ruolo consiste nel progettare iniziative in accordo col

---

<sup>87</sup> Cfr. E. Nardi, *Didattica generale e didattica museale: continuità e autonomia.*, in "CADMO", 1997. *op. cit.*, p. 49

curatore del museo e col museografo, affinché il risultato finale, a cominciare dalla disposizione delle opere, corrisponda ad un disegno coerente che agevoli il rapporto tra i diversi visitatori e gli oggetti in mostra.

Una volta costruito il percorso espositivo, occorre dotarlo di tutti quegli strumenti che possano far emergere i molteplici possibili livelli di lettura delle opere in mostra. Questi strumenti cominciano con i *pannelli informativi*, da utilizzare come supporti didattici all'ingresso del museo per dare notizie sulla raccolta, o da distribuire lungo il percorso per presentare una particolare tematica; per proseguire con le *didascalie*, che devono risultare chiare, complete e soprattutto funzionali alla visione delle opere<sup>88</sup>.

In tutte le fasi progettuali che coinvolgono il pubblico, il ruolo del responsabile del servizio educativo è basilare, in quanto svolge attività di ricerca al fine di rendere esplicita la valenza comunicativa e didattica delle opere in mostra.

La sua responsabilità è progettare le iniziative e le attività più adatte a rispondere ai bisogni d'apprendimento del pubblico, lavorare sulle conoscenze storiche, estetiche e critiche per organizzarle in termini educativi, e quindi progettare itinerari, unità didattiche, definendo tempi, spazi e individuando nel contempo i mezzi più opportuni. E' indispensabile inoltre stabilire controlli sull'andamento dei processi d'apprendimento e verifiche dei risultati dei progetti messi in atto<sup>89</sup>.

Le opere d'arte, anche se nascono per essere guardate, raramente sono ideate con l'intento di essere esposte in un museo. Per essere esposte, musealizzate, fuori dell'ambiente che le ha prodotte hanno bisogno di rientrare in un progetto coerente. Come si è già detto le opere sono la base da cui partono tutti i progetti didattici. In primo luogo bisogna studiare l'opera, nel suo porsi oltre lo stesso artista che la produce<sup>90</sup>; in un secondo momento si cerca di metterla in relazione con gli altri oggetti in mostra. Bisogna considerare,

---

<sup>88</sup> Cfr. C. Prete, *Aperto al pubblico, comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, 1998, p. 111.

<sup>89</sup> Cfr. C. Laneve, *La didattica museale verso un significato forte*. p. 38/39.

<sup>90</sup> Dino Formaggio, *Arte*, 1973, p. 146.

ancora prima della percezione estetica, la natura storica degli oggetti artistici - realtà fatta di tecniche e di materiali, di simboli e di stili<sup>91</sup> - di conseguenza per poter divenire oggetto di comunicazione educativa devono essere studiati con metodo. Anche il più grande capolavoro non parla da sé, lo studio e l'approfondimento sono indispensabili per far "parlare" le opere, per rivelare i loro significati e per offrire a chi guarda elementi di giudizio. La ricerca in prospettiva storica ed in chiave scientifica è il compito preminente dello storico dell'arte.

Si è parlato nel primo capitolo della specificità dell'arte contemporanea, sia per quanto riguarda i problemi di fruibilità dell'opera artistica, sia per ciò che concerne le problematiche interpretative degli oggetti artistici, è evidente perciò che il lavoro dello storico dell'arte contemporanea ha da svolgersi con criteri diversi dai metodi normalmente utilizzati dalla ricerca storico-artistica per le altre epoche del passato.

<<Lo storico dell'arte in un museo d'arte contemporanea, deve avere una buona preparazione storico-artistica, ma dovrà avere *un suo gusto peculiare* per l'arte contemporanea, deve esserne un profondo conoscitore, dovrà aver seguito l'opera dei pittori, degli scultori, nei loro studi e le loro diverse attività>><sup>92</sup>.

Il suo lavoro sarà uno sforzo di storicizzazione e di critica che rilevi quanto è necessario sapere delle opere del museo o della mostra temporanea, affinché possano essere inserite come parte integrante di un progetto educativo.

La ricerca che precede la preparazione di percorsi didattici, si occupa di ritrovare i rapporti tra le opere e la realtà, affinché non diventino semplicemente un contenuto da apprendere, ma una proposta di esperienza da elaborare ed interiorizzare<sup>93</sup>.

L'attività si svolge a diretto contatto con le opere esposte e si serve degli strumenti fondamentali della ricerca storico-artistica contemporanea, come la consultazione dei documenti d'archivio, di libri, di monografie, d'interviste

---

<sup>91</sup> Cfr. F. De Bartolomeis, 1989, *op. cit.*, p. 36.

<sup>92</sup> Cfr. G. Dorfles, *Critica d'arte versus storia dell'arte*, in *Gli spazi dell'arte*, Milano, 1995, p. 37.

<sup>93</sup> Cfr. C. De Carli, 2003, *op. cit.*, p. 9.



e quant'altro la storiografia artistica può fornire per approfondire l'argomento trattato, come giornali d'epoca, critiche, recensioni, materiale fotografico.

Grande interesse assumono gli scritti degli stessi artisti - progetti, teorizzazioni, valutazioni, testimonianze, diari di lavoro - sono contributi necessari senza dei quali, molti aspetti importantissimi del lavoro artistico resterebbero nascosti.

Per progettare efficacemente dei percorsi didattici occorre indagare sulla figura dell'artista, è necessario sapere chi ha prodotto l'opera, è utile tracciare un profilo biografico, sapere quando l'artista è nato, quando è morto, dove ha vissuto, quando ha prodotto l'opera. Lo studio sull'autore deve far emergere quali sono stati gli episodi più influenti e significativi della sua vita per capire quale sia la sua personalità.

Particolare importanza, in vista delle attività laboratoriali, verrà data alla ricostruzione del processo creativo delle opere. Quando si studia l'oggetto artistico il primo dato percettivo, è costituito dai materiali in cui questo è stato pensato e realizzato dall'artista<sup>94</sup>.

<<La tecnica artistica è il *lavoro* dell'arte, l'opera d'arte implica, e richiede, come ogni altra opera di costruzione oggettiva, in ogni caso una quantità ed una qualità di lavoro>>.

E' necessario studiare in stretto rapporto le tecniche adoperate dall'artista per esprimersi con i materiali di cui si è servito, poiché la conoscenza dei modi di operare offre importanti aiuti nella comprensione delle particolarità stilistiche e del valore del prodotto finito. Infine si deve provare a comprendere che cosa l'artista abbia voluto esprimere attraverso la sua opera. Le procedure d'interpretazione non possono essere univoche, variano secondo l'epoca ed il luogo in cui è stata prodotta l'opera, ad ogni modo mirano a scendere in profondità nell'opera, svelarne il contenuto simbolico e metterne in luce eventuali significati nascosti.

---

<sup>94</sup> Dino Formaggio, 1973, *op. cit.*

## **1.2 L'operatore didattico**

Il lavoro del responsabile del settore educativo si preoccupa di progettare percorsi, unità didattiche e di evidenziare gli obiettivi, i metodi, gli strumenti, i tempi ed i modi di realizzazione. L'operatore didattico, invece, ricopre l'importante funzione di intermediario tra la collezione e il pubblico, opera a diretto contatto con i diversi visitatori del museo e traduce ed interpreta il lavoro svolto dalla ricerca storico-artistica, proponendo in prima persona le attività pianificate.

La visita al museo deve rappresentare un'esperienza piacevole e coinvolgente, il compito dell'operatore didattico deve essere quello di guidare il visitatore alla lettura, alla comprensione e naturalmente all'apprezzamento dell'opera d'arte, favorendolo anche nell'acquisizione di un metodo utile per l'interpretazione di altre opere.

Deve far analizzare gli aspetti formali e stilistici di un'opera, per capirne il significato, deve fornire in modo originale ed accattivante gli strumenti per l'analisi di un'immagine, deve suscitare un rapporto positivo con l'opera d'arte e con il museo, deve educare ai diversi linguaggi, e soprattutto, a non aver aprioristici rifiuti per forme espressive al di fuori dei codici conosciuti.

## 2. CONCLUSIONI

Rispetto ad altre realtà europee dove la *didattica museale* ha conosciuto grande sviluppo, l'Italia ma ancora di più la Sardegna, sono indietro per ciò che riguarda l'importanza data alla didattica nei musei. Questa attività è generalmente caratterizzata da una mancanza di fondi, da una carenza di personale preparato sul piano pedagogico, artistico e museale e dalla necessità di locali appropriati.

Tuttora muove i primi passi in Sardegna, per impulso di pochi, lungimiranti operatori del museo, o di artisti – e penso subito a Maria Lai e Tonino Casula-.

Si è evidenziato nel corso della ricerca l'importanza per il museo d'arte contemporanea di un servizio educativo valido che consenta una fruizione meno passiva dell'opera d'arte, ma principalmente si è osservato il fatto che la didattica riesca a suscitare un rapporto positivo con l'arte e con il museo, che educi ai diversi linguaggi, che offra la possibilità di trovare stimoli per la riflessione sulla quotidianità che l'arte esprime, e soprattutto, che educi alle differenze, a non aver pregiudizi per le forme espressive al di fuori dei codici conosciuti.

Ritengo, alla luce di quanto è emerso, che sia obiettivo essenziale di ogni museo avviare un percorso serio di conoscenza e sensibilità all'arte. E' necessario che i musei destinino fondi cospicui all'attività didattica e costituiscano un proprio staff educativo che possa programmare un'attività didattica di medio e lungo termine. E' necessario investire di più, perché la figura dell'educatore museale sia inserita stabilmente tra i professionisti dell'organizzazione del museo. E' importante che il museo disponga di una organizzazione e di una struttura appropriata, cioè di una sezione didattica, attrezzata con materiali, mezzi e strumenti didattici adeguati. Prima funzione della sezione didattica deve essere, senza dubbio, quella di migliorare la qualità della visita nei giovani visitatori, sperimentando nuove forme

d'approccio ed offrendo tutti i supporti educativi che favoriscano il godimento dell'opera d'arte. Per quanto riguarda gli adulti, è auspicabile che l'avvicinamento al museo si traduca in un'esperienza culturale vera, dalla quale nascano nuove consapevolezze ed aperture di nuovi orizzonti di giudizio.

Anche l'Università si dovrebbe attivare per preparare opportunamente figure professionali che operino stabilmente nel museo come responsabili del settore educativo, fornendo la possibilità di allargare il curriculum dalla storia dell'arte fino alle altre materie, imprescindibili per operare a contatto col pubblico, come la pedagogia, la psicologia, le strategie di comunicazione.

## BIBLIOGRAFIA

### ***Storia dell'arte contemporanea:***

- AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1980
- Lara-Vinca Masini, *Arte contemporanea: La linea dell'Unicità – La linea del Modello*, Giunti, Firenze, 1989
- C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, Electa, Bruno Mondatori, Milano, 1992
- L.Grassi, M.Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Tea, Torino, 1994
- Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, trad. it., M.L. Spaziani, Gruppo editoriale l'Espresso, divisione la Repubblica, Leonardo, Roma, 1995
- AA.VV., *Storia universale dell'arte*, vol. 9 , il XX secolo, De Agostini, Novara, 1997
- Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 1999
- Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Universale Donzelli, Roma, 2000
- Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, 2001
- G. C. Argan, A. B. Oliva, *L'Arte Moderna, 1770-1970, l'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze, 2002

### ***Museologia:***

- Luciano Binni, Giovanni Pinna, *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Garzanti, Milano, 1980
- AA.VV., *Museologia, il museo nel mondo contemporaneo, concezioni e proposte, Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia*, 11/14, Edizioni Scientifiche Italiane, Firenze, 1982 - 1983

- M.T. Balboni Brizza, A. Zanni, *Il museo conosciuto: appunti di museologia per insegnanti con un'antologia dei esperienze didattiche di musei italiani*, Franco Angeli, Milano, 1984
- Adalgisa Lugli, *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992
- Francisca Hernandez Hernandez, *Manual de museologia*, Editorial Síntesis, Madrid, 1994
- AA.VV., *Gli spazi dell'arte*, Mazzotta, Milano 1995
- Cecilia Prete, *Aperto al pubblico, comunicazione e servizi educativi nei musei*, Edifir, Firenze, 1998
- Maria del Carmen Valdes Sagues, *La difusion cultural en el museo: servicios destinados al gran publico*, Trea, Gijon, 1999

### ***Pedagogia e arte:***

- Herbert Read, *Educare con l'arte*, trad. it. a cura di G. C. Argan, Edizioni di comunità, Milano, 1954
- B.Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966
- John Dewey, *Educazione e arte*, (trad.it a cura di L.Battalla), La Nuova Italia, Firenze, 1977
- Tonino Casula, *Impara l'arte*, Einaudi, Torino, 1977
- Pino Parini, Maurizio Calvesi, *Il linguaggio visivo*, La Nuova Italia, Firenze, 1980
- Gaspare de Fiore, *Educare all'arte con l'arte*, Editrice La Scuola, Brescia, 1985
- Francesco De Bartolomeis, *L'esperienza dell'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1989
- Gianni Carlo Sciolla, *Insegnare l'arte: proposte didattiche per la lettura degli oggetti artistici*, La Nuova Italia, Firenze, 1989
- AA.VV., *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, La Nuova Italia, Firenze, 1991

- John Dewey, *Arte come esperienza ed altri scritti*, trad. it. a cura di A. Granese, La Nuova Italia, Firenze, 1995
- Marco Dallari, *A regola d'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1995
- Francesco De Bartolomeis, *Girare intorno all'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1997
- Marco Dallari, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1998
- Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa, Appunti per una metodologia progettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1999
- Cecilia De Carli (a cura di), *"Education through art". I musei d'arte contemporanea e i servizi educativi tra storia e progetto*, Mazzotta, Milano, 2003

### **Museo e didattica:**

- Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, in *Comunità*, n°3, 1949
- AA.VV., *Il museo come esperienza sociale, Atti del convegno di studio*, De Luca edit., Roma, 1972
- Clara Gelao, *Didattica dei musei in Italia 1960-1981*, Mezzina, Bari, 1983
- Cosimo Laneve, (a cura di), *Beni culturali e didattica: esperienze e prospettive, Atti del convegno (Taranto 28-29 novembre 1986)*, Vita e Pensiero, Milano, 1988
- Piera Panzeri, *Didattica Museale in Italia. Rassegna di bibliografia*, F.lli Palombi editori, Roma, 1990 (parte prima); 1992 (parte seconda)
- AA.VV., *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, La Nuova Italia, Firenze, 1991
- AA.VV., *La didattica museale, Atti del convegno*, Foggia, 28/31 Marzo 1990, Edipuglia, 1992
- Emma Nardi (a cura di), *Imparare al museo, percorsi di didattica museale*, Tecnodid, Napoli, 1994

- Piera Panzeri, *Didattica del museo e del territorio: 1990-1995*, in "Bollettino d'Arte", n°91 maggio-giugno 1995
- Emma Nardi, *Un laboratorio per la didattica museale*, Edizioni Seam, Roma, 1999
- Emma Nardi, *Leggere il museo, proposte didattiche*. Edizioni Seam, Roma 2001
- M.Costantino, *Mnemosyne a scuola. Per una didattica dei beni culturali*, Milano, 2001
- AA.VV., *M&S, museo e storia, Annuario del museo storico di Bergamo*, Bergamo, 2002
- Cecilia De Carli (a cura di), *"Education through art". I musei d'arte contemporanea e i servizi educativi tra storia e progetto*, Mazzotta , Milano, 2003

### **Museo e pubblico:**

- P.Bourdieu, A.Darbel, *L'amore per l'arte, i musei d'arte Europei e il loro pubblico*, Guaraldi edizioni, Firenze, 1969
- Ludovico Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei italiani*, Gangemi editore, Roma, 2000

### **Museo e architettura:**

- Antonio Piva, Paolo Bassi, *Lo spazio del museo: proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Marsilio, Venezia, 1993

### **Esperienze didattiche nel museo d'arte contemporanea:**

- Giovanna Giaume, *La Didattica Museale d'Arte Contemporanea*, Palombi editore, Roma, 1991



- AA.VV., *Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, la Collezione*, Charta, Milano 1994
- AA.VV. *Dipartimento Educazione, la didattica dell'arte contemporanea*, Charta, Milano, 1996
- Maria Teresa Fiorillo (a cura di ), *Documenti, Educare all'arte contemporanea, l'esperienza del Mart*, Skira, Ginevra-Milano, 2001
- Cristina Bolasco, *La didattica museale nei musei d'arte contemporanea*, Tesi di laurea in lettere, Università Roma Tre, 2001/2002
- Cecilia De Carli (a cura di), *"Education through art". I musei d'arte contemporanea e i servizi educativi tra storia e progetto*, Mazzotta, Milano, 2003

### **Miscellanea:**

- Dino Formaggio, *Arte*, Enciclopedia Filosofica ISEDI, Milano, 1973
- Wassily Kandisky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, 1989
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi , Torino, 2000
- Stefano Zecchi, *Capire l'arte*, Oscar Mondadori, Milano, 2000
- M.Calvesi, *Boccioni nella collezione Ingrao*, Ilisso, Nuoro, 2001
- M.L. Frongia, *Maccari nella collezione Ingrao*, Ilisso, Nuoro, 2001
- M.L. Frongia, *Morandi nella collezione Ingrao*, Ilisso, Nuoro, 2001
- AA.VV., *La Collezione Ingrao*, Ilisso, Nuoro, 2001
- AA.VV., *La Collezione Sarda*, Ilisso, Nuoro, 2001
- AA.VV., *Sogni e Conflitti, la dittatura dello spettatore, 50.ma esposizione internazionale d'arte*, Marsilio, Venezia, 2003

### **Articoli e riviste:**

- George E. Hein, *Il museo costruttivista*, trad. it. di Savino D'Amico, JED, Journal of Education in Museums, n°16, 1995, pp. 21-23

- Rivista: CADMO, anno V n°13/14, Tecnodid, Napoli, 1997
- Rivista: Nuova Museologia, n° 4, giugno 2001, pp. 11-13
- Elena Gremigni, *Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi intorno alla didattica museale in Italia*, in BTA, Bollettino Telematico dell'Arte, 31 maggio 2001, n° 268 ([www.bta.it/txt/a0/02/bta00268.html](http://www.bta.it/txt/a0/02/bta00268.html))
- Giovanna del Gobbo, *La didattica Museale: Elementi per un riflessione*. (tratto dal sito internet: [www.cm-mugello.fi.it](http://www.cm-mugello.fi.it))
- AA.VV., *Solo visitatori? Programmi Educativi nei Musei Europei*, rapporto del gruppo di lavoro Progetto Cultura, Adpt Regiones Bis 2000
- Maria Xanthoudaki, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in Nuova Museologia, n°4, 2001
- José Amado Mendes, *Educação e museus: novas correntes*, conferenza tenuta nel Museo Monografico di Conimbriga (Portogallo), 2003 (tratto dal sito internet [www.conimbriga.pt](http://www.conimbriga.pt))

## **SITOGRAFIA**

- Centro servizi educativi del ministero Beni e Attività culturali: [www.beniculturali.it/sed/index.html](http://www.beniculturali.it/sed/index.html)
- Centro di didattica museale dell'Università degli studi Roma Tre: [musei.educ.uniroma3.it](http://musei.educ.uniroma3.it)
- Dipartimento educativo del Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto: [www.mart.trento.it](http://www.mart.trento.it)
- Dipartimento educativo del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli: [www.castellodirivoli.it](http://www.castellodirivoli.it)
- Dipartimento educativo del Museo Tate Modern Gallery: [www.tate.org.uk/modern/eventseducation](http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation)

- Giornale ufficiale del Comitato Italiano dell'International Council of Museums (ICOM): [www.nuovamuseologia.it](http://www.nuovamuseologia.it)
- Ricerca dell'Università di Bergamo sui rapporti Arte e Didattica: [www.unibg.it/struttura/struttura/.asp?menu=1,1,9,1,0](http://www.unibg.it/struttura/struttura/.asp?menu=1,1,9,1,0)
- Portale Exibart, sezione Didattica/Bambini: [www.exibart.it/didattica](http://www.exibart.it/didattica)
- Metodologia Bruno Munari: [www.brunomunari.it](http://www.brunomunari.it)