



PAESAGGI CULTURALI

... PAESAGGI CULTURALI ...

*Nuove forme di valorizzazione del patrimonio:
dalla ricerca all'azione condivisa*

*a cura di
Alessandra De Nicola e Franca Zuccoli*



ISBN 12345678901 € 22,00



1 234567 890128

Un progetto promosso da:



Con il contributo di:



Regione Lombardia



Partner:



Isola Comacina



Orto Botanico di Bergamo
Lorenzo Rota



Villa Carlotta
Museo
Giardino Botanico



FONDAZIONE
ISOLA
COMACINA

Realizzato con il concorso di risorse dell'Unione europea, dello Stato Italiano e della Regione Lombardia, in applicazione del regolamento (CE) 1083/2006 (art. 69), e del regolamento (CE) 1828/2006 utilizzando l'apposito format grafico che sarà fornito ai beneficiari del contributo.

Finito di stampare nel mese di marzo 2016



47822 Santarcangelo di Romagna (RN), Via del Carpino, 8
Tel. 0541 628222 - Fax 0541 621903
clienti.modulgrafica@maggio.it - www.maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Maggioli Modulgrafica è un marchio di Maggioli S.p.A.
Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008

... PAESAGGI CULTURALI ...

***Nuove forme di valorizzazione del patrimonio:
dalla ricerca all'azione condivisa***

a cura di

Alessandra De Nicola e Franca Zuccoli



Presentazione del progetto

**Paesaggi culturali. Nuove forme di valorizzazione del patrimonio:
dalla ricerca all'azione condivisa**

di Cristina Cappellini

Introduzione

di Alessandra De Nicola, Franca Zuccoli

PRIMA SEZIONE: I PATRIMONI SI PRESENTANO

Villa Carlotta e il suo genius loci

di Serena Bertolucci

L'Isola Comacina, un paesaggio tra storia e contemporaneità

di Marco Galateri di Genola

L'Isola Comacina: patrimonio artistico, archeologico, storico e naturale

di Sara Monga

Orto Botanico di Bergamo, da Colle Aperto alla Valle della Biodiversità

di Gabriele Rinaldi

SECONDA SEZIONE: IL PROGETTO DI RICERCA: SCOMMETTERE SUL PUBBLICO

Il progetto di ricerca: mettersi in gioco e scommettere sul pubblico

di Franca Zuccoli

**Tra Arte e Scienza. Quando non è bello ciò che è bello,
ma è bello ciò che capisco**

di Alessandra De Nicola

VIP: Visitor In Practice

di Claudia Fredella

Esplorare e conoscere con un kit

di Patrizia Berera

TERZA SEZIONE: SGUARDI

Leggere il paesaggio - di *Patrizia Berera*

«Ciò che colla umanità ha somiglianza... »

Riflessioni storico-artistiche in margine al concetto di Paesaggio culturale - di *Serena Bertolucci*

Paesaggio, spazio della formazione - di *Mario Calidoni*

Il Tempio delle Radici nel quale l'uomo può camminare
di *Tiziano Fratus*

Paesaggio con signora. La conoscenza dei pubblici come fondamento della relazione tra i paesaggi culturali e chi li percorre
di *Alessandra Gariboldi*

Il paesaggio nel cinema - di *Giacomo Gatti*

L'Isola di Alcina - di *Luca Ghirardosi*

Musei e paesaggi culturali. Il censimento ICOM Italia. Le pratiche educative e le attività didattiche: per uno sguardo d'insieme
di *Silvia Mascheroni*

Parole, semi, disegni, giardini. Una riflessione su paesaggio, lettura e educazione dello sguardo - di *Martino Negri*

Guardare il paesaggio con gli occhi dei ragazzi: letture e strategie
di *Elisabetta Nigris*

Lezioni sul paesaggio - di *Marco Pellizzola*

Il paesaggio culturale e l'Orto Botanico - di *Gabriele Rinaldi*

Rompere la cornice: fruizione attiva del paesaggio - di *Enrico Squarcina*

Paesaggio e paesaggi culturali come spunti per una didattica della complessità - di *Mara Sugni*

Per una critica del paesaggio culturale. Sguardo, relazione, percezione
di *Mario Turci*

Tre luoghi che ci permettono di intraprendere un vero viaggio
di *Franca Zuccoli*

**TRA ARTE E SCIENZA.
QUANDO NON È BELLO CIÒ CHE È BELLO,
MA È BELLO CIÒ CHE CAPISCO**
Alessandra De Nicola

*Collaboration is the answer, but what is the question?
Hans Ulrich Obrist, in "Chat Rooms", 2004*

*P*aesaggi culturali è un progetto finalizzato a valorizzare il patrimonio culturale attraverso una nuova proposta educativa volta a migliorare l'esperienza fruitiva, ricercando le migliori pratiche per facilitare il percorso di visita al museo. Fin dalla stesura del progetto originario, ancor prima dello svolgimento dell'analisi dei bisogni percepiti e reali, si era stabilito di organizzare i confini teorici sui temi *arte e scienza* e sul *coinvolgimento dei pubblici*. In questa sede rintracceremo brevemente le ragioni teoriche che giustificano le scelte pratiche del progetto, riferendoci per ragioni di sintesi solo ai musei. Questi luoghi speciali esistono da quando l'uomo ha sentito l'esigenza di tesaurizzare il proprio sapere. Certo non nella forma e nella finalità che oggi conosciamo, tuttavia, come racconta Franca Zuccoli, collezionare è un atto intrinseco nell'uomo. Si comincia da bambini a raccogliere gli oggetti più disparati per appropriarci gnoseologicamente della realtà. (2014, p. 39). Questa visione ci permette di guardare con occhi diversi, quelli evolucionistici, le grandi collezioni che

¹¹ Sul concetto di "meme" si rimanda agli studi di Richard Dawkins, biologo dell'evoluzione che rispetto a quanto sopra brevemente descritto aggiunge il concetto di imitazione a quello d'autoriproduzione, nei testi *Il Cappellano del Diavolo* (2004) e *Il gene egoista* (1994). Mentre sull'idea come seme si rimanda a tutto il filone di studi legati alla semiotica.

Visitatori osservano e commentano gli elaborati degli altri VIP.



hanno generato i musei di oggi. Potremmo dire che i musei sono dei veri e propri organismi viventi e che se il bisogno di collezionare è rimasto invariato, le ragioni dell'esporsi sono mutate con il passare del tempo e il cambiamento dei costumi sociali.

Cavalli Sforza, il genetista, ha affermato: «riteniamo che la parola "evoluzione" sia equivalente a "storia". Siamo convinti che la storia, e quindi l'evoluzione, siano la chiave per capire il presente. L'evoluzione è anche meglio della storia, essendo una teoria ben collaudata in un numero di discipline sempre crescente» (2004, quarta di copertina). Dunque, come è normale parlare di evoluzione della specie sarà logico parlare di evoluzione della cultura, quindi potremmo sorprendentemente accorgerci che l'istituzione museo non ha fatto altro che seguire l'evoluzione culturale. Al posto della mutazione biologica c'è l'innovazione. Anche in questo caso la selezione ha un ruolo fondamentale. A quella di tipo naturale, tipica di ogni organismo vivente si accompagna la selezione culturale consistente nella scelta più o meno positiva di accogliere un'innovazione «ma dobbiamo tener conto di un altro insegnamento della genetica: non si può trascurare la trasmissione. Naturalmente tutto ciò ha un senso perché si autoriproduce,

un DNA culturale: si tratta delle idee, chiamate anche "memi", "mnemi" o "semi"¹¹» (Ivi, pp.67). Seguendo Cavalli Sforza, perché vi sia la trasmissione di un'idea è necessario che si verifichi un meccanismo di selezione naturale e culturale, qualora le idee siano tante e confliggenti.

Procedendo per metafora, il museo si è evoluto accogliendo di volta in volta le innovazioni necessarie alla sua sopravvivenza e, conseguentemente, assumendo svariate funzioni: ha celebrato, conserva, studia, tutela, è fonte

d'identità, valorizza, educa, il museo laboratorio, luogo di eventi, centro civico, luogo di diletto e commercio, istituzione di terapia sociale, luogo spettacolare ecc.

Forse la funzione futura del museo sarà mostrare l'evoluzione della cultura. Purtroppo i musei, in quanto organismi, sono fragili per il loro contenuto tangibile e per ciò che rappresentano. Come affermò James Cuno², a fronte della moltiplicazione di nuovi musei e dell'espandersi del loro scopo (negli States erano gli anni '90 del Novecento, un periodo di benessere economico), sono iniziate le prime problematiche "sollevate" dai pubblici in visita. In particolare Cuno evidenziava le frequenti critiche per il carattere elitario dei luoghi e dei contenuti. Eppure il museo è evoluto esattamente come ogni "organismo", assumendo nuove funzioni: da museo educativo a laboratorio fino a divenire un luogo partecipato. Forse uno degli indicatori più evidenti di questo processo può essere riassunto nel costante richiamo alla partecipazione e al protagonismo culturale nei bandi di cofinanziamento indetti dalle fondazioni filantropiche, la cui rilevanza sulle politiche culturali locali e le competenze maturate sono tali da promuovere iniziative in stretta relazione con la comunità, innescando processi di riattivazione sociale ed economica del territorio.

Seguendo il percorso evolutivo, il museo si sforza di trovare e accogliere innovazioni, di creare momenti di partecipazione utili alla sopravvivenza e trasmissione dei saperi. È il caso dei "nostri" tre luoghi, che per questo hanno partecipato a *Paesaggi culturali*. Il museo scopre d'esser il luogo perfetto per l'apprendimento informale, ma deve perdere il suo linguaggio unidirezionale, imparando a contaminarsi in maniera significativa. Questo per ragioni che esulano dalla mera concezione contabile legata al numero di presenze in museo, ma in sintesi:

- *L'orizzonte identitario*, quel paesaggio culturale in cui le persone per secoli hanno inscritto le proprie vite, è spesso percepito come un'abitudine la cui principale conseguenza è il rischio di

² Tra il 2000 il 2003, in veste di Presidente e Direttore dell'Art Institute of Chicago, Cuno raccolse intorno ad un tavolo i sei direttori dei principali musei d'arte degli Stati Uniti d'America e d'Inghilterra sul tema *Whose Muse? Art museums and public trust*.

³⁷ *In questo contesto è sicuramente significativa l'esperienza della Guida turistica creata dai bambini di Ripabottoni a seguito del terremoto che ha colpito il Molise nel 2002, frutto delle metodologie messe in campo dal master in Interventi Relazionali in Contesti d'Emergenza dell'Università Cattolica di Milano sotto la guida di Fabio Sbattella: il risultato di una pedagogia basata sulla realizzazione partecipata di piccole imprese significative, «mira a connettere passato e futuro, speranze e ricordi, radici locali e orizzonti lontani e costituisce un invito caldo e sincero a conoscere persone e luoghi», è una valida testimonianza di cosa significhi lavorare alla ricostruzione di vissuti di normalità a partire dal patrimonio culturale, in una comunità colpita nelle sue fondamenta sicure.*

perdere consapevolezza di quanto in realtà questo patrimonio corrisponda alle identità di chi lo abita. Solo i sintomi derivanti da un fenomeno traumatico d'assenza hanno svelato l'importanza ai fini esistenziali del patrimonio culturale. A riguardo si vedano i casi dei terremoti del Molise, dell'Emilia Romagna e de L'Aquila, o del post 11 Settembre o della devastazione sistematica delle testimonianze del passato dai Buddha di Bamiyan ai papiri di Timbktu. Questi episodi hanno generato nelle persone un senso di patologica fragilità e d'isolamento³. Senza scomodare le teorie junghiane sul patrimonio culturale come luogo di benessere e rifugio, John Walsh, direttore emerito del Getty Museum, annoverando i benefici offerti dal museo diceva «abbiamo imparato dall'11 Settembre che i musei d'arte posso provvedere ad una sorta di rifugio e assicurazione per le persone disorientate da brutali e incomprensibili eventi» (in Cuno, p.78).

- *L'espressione artistica* è un fatto contaminante e socializzante da sempre. A titolo esemplificativo e decisamente arbitrario, si pensi all'espressione "inferno artificiale" coniata da André Breton, nel 1921, per descrivere gli eventi Dada che prendendo le mosse dallo stile dei cabaret invadevano le strade di Parigi. Il primo teorico (1931) della tendenza partecipativa nell'arte fu Walter Benjamin che osservando il modello sovietico, affermava la necessità di creare un modello artistico che permettesse allo spettatore d'essere coinvolto nel processo di produzione. Eccoci di fronte all'ennesima rivoluzione-evoluzione in campo culturale: il consumatore diviene co-produttore. A partire dagli anni '60 del Novecento, l'avvento delle arti performative e la produzione tecnologica in campo artistico hanno offerto svariate opportunità di "physically engaging" del pubblico. Da allora l'arte contemporanea ha aggiunto la misura estetica alla partecipazione che derivava dalla relazione causale tra l'esperienza artistica e un agente collettivo o individuale. Claire Bishop identifica tre elementi caratterizzanti questo feno-

meno: l'attivazione, l'autorialità e la comunità. Rintracciando nel modello autoriale collaborativo e nella creatività condivisa, la possibilità d'emergere di un modello sociale positivo e non ieratico. Mentre la crisi percepita all'interno della comunità può essere un modo per identificare e assumere responsabilità collettive. Se è vero che la gran parte delle opere d'arte prodotte oggi sono frutto di un processo collettivo, spesso per ragioni economiche, la speranza è che questa metodologia contribuisca a migliorare la realtà⁴.

- *Partecipare* per essere in grado di affermare il proprio diritto di cittadinanza. Alle numerose argomentazioni sulla partecipazione in termini di accessibilità alla cultura come diritto sancito dalla Costituzione e agli studi sulla difesa dei diritti umani attraverso il patrimonio culturale in campo non solo giurisprudenziale, ma educativo⁵ vorrei aggiungere, riprendendo Cuno, una riflessione sulla censura. Negli ultimi anni in Italia abbiamo assistito a numerosi eventi di censura dalla mostra *Arte e omosessualità* impedita nel 2007 a Milano, ai manifesti per la mostra Tamara de Lempicka coperti per il passaggio torinese del Papa nel 2015, passando per la questione sull'opportunità o meno per una scolaresca di visitare una mostra che espose a Firenze *La Crocifissione bianca* di Chagall, fino ai nudi dei Musei Capitolini coperti per non creare imbarazzo al leader iraniano Rouhani. Con questo citando solo alcuni esempi, per sottolineare come accessibilità significhi anche *tutela e conservazione*.

Antonio Ottomanelli, Baghdad, dal workshop Mapping Identity con gli studenti dell'università di Bagdad, teso a ricostruire le mappe topografiche della città che dal 2003 ha subito profondi stravolgimenti, mai trascritti su mappa, a partire dalle esperienze dirette degli studenti.

⁴ Sul tema si sono misurati numerosi autori fra cui i semioti Umberto Eco e Roland Barthes, e critici come, oltre a Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Lars Bang Larsen, Hans Ulrich Obrist.

⁵ Si pensi per esempio all'esperienza di ricerca di Ricard Huerta nel campo dell'educazione artistica legata al rispetto del corpo e delle diversità. In particolare si rimanda all'esperienza del museo virtuale Museari. Museu de l'Imaginari www.museari.com



⁶¹ *A testimonianza della cogenza del tema, si vedrà nel testo di Fredella che la casistica a livello internazionale è vasta.*

A questo punto della riflessione, la domanda della ricerca è stata: come coinvolgere significativamente il visitatore? Come renderlo partecipe senza soverchiarlo d'informazioni, non dando la sensazione di compiere un'azione frivola?⁶

La risposta è stata: lavorare su un modello partecipativo non per compiere un diversivo, un fatto posticcio o promozionale, ma per rendere i fruitori sensibili ai contenuti, ai valori del museo; favorire l'accesso con l'idea che oltre all'involucro del corpo, la mente vive in luoghi che contribuiscono alla creazione d'identità, luoghi che contengono una miriade di saperi e tradizioni di cui in parte si è consapevoli e in parte no. La mescolanza di consapevolezza e di desiderio di conoscenza dovrebbe essere il presupposto per entrare in museo, generando una reciproca contaminazione.

**Non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che capisco.
Quando l'arte incontra la scienza.**

«L'arte un tempo era difficile da fare, facile da capire. Oggi al contrario è facile da fare, difficile da capire». All'aforisma di Angelo Crespi (2014, p. 67) si potrebbe rispondere con il concetto Platonico: le cose belle sono difficili. Il problema è che la bellezza di cui parlano gli autori citati, quella che è stata oggetto di studio dei massimi filosofi avvicendatisi nel corso della storia del pensiero occidentale, sembra non riguardarci più. L'arte era lo strumento che dava all'uomo, mondano per essenza, la percezione di elevarsi sino al divino. Quell'arte a detta dei più, che sarebbero quelli che vorremmo frequentassero il patrimonio culturale, non esiste più e soprattutto quella che ora c'è genera un senso di profonda inadeguatezza.

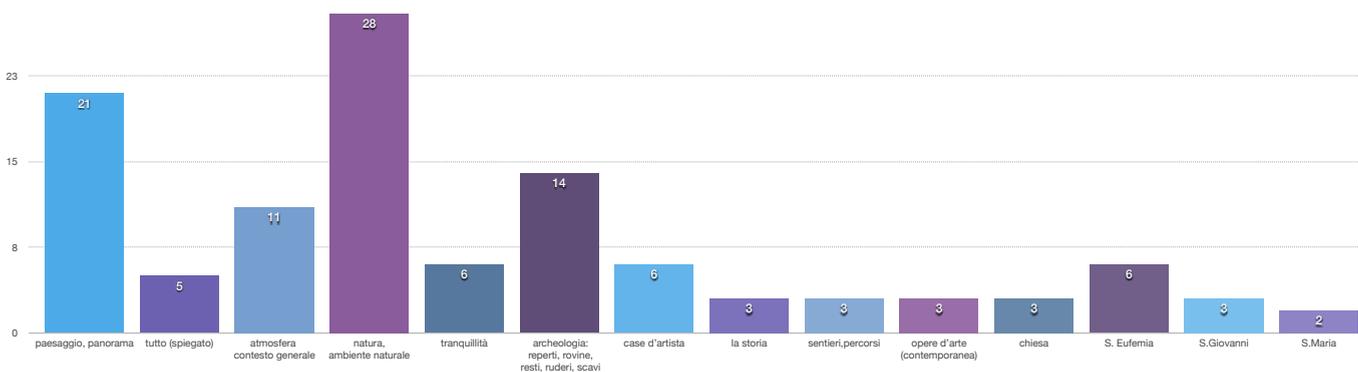
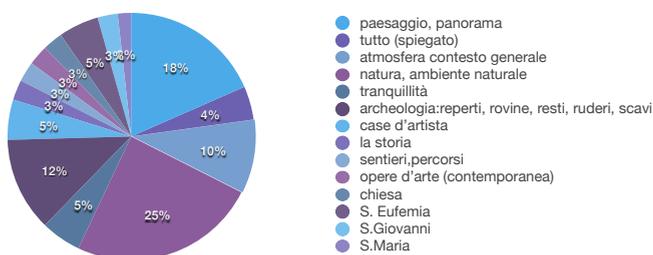
L'arte oggi "fa paura" perché spesso è percepita distante dalla quotidiana realtà. Fin qui siamo al malinteso doppiamente beninteso⁷, a cui si aggiunge il fenomeno di chi dà significato alla cosa più immonda, agli appartenenti al rito "dell'arte nata morta" che, spesso per logiche commerciali, alimentano la disaffezione nel visitatore medio. Frequentando i luoghi del progetto

⁷¹ *Sulla storia dell'uso del malinteso come strumento di convivenza e tolleranza "per capirsi" tra persone e culture diverse, si rimanda a La Cecla F., 2003, Il malinteso, Editori Laterza, Bari. In particolare sulla tipologia di malinteso citata alla definizione a p.18: «Entrambi sanno che c'è stato un malinteso e preferiscono lasciare le cose come stanno; non è più una falsa relazione, ma una falsa situazione».*

Paesaggi culturali, intervistando i pubblici in visita e analizzando i questionari somministrati, emergeva che in presenza di qualunque tipologia patrimoniale, che fosse un'opera d'arte moderna, un reperto archeologico, una costruzione razionalista o un albero, i visitatori difficilmente si sentivano in grado di esprimere un commento che esulasse da un giudizio qualitativo: «è tutto bello!», ma cosa e perché? La risposta dopo lunghe indagini era sempre riconducibile all'esperienza personale, o meglio alle conoscenze pregresse, dunque agli strumenti disponibili per comprendere il patrimonio fruito. Che si trattasse di visitatori accompagnati da una guida o autonomi, il gradimento maggiore era per il contesto. Per esempio all'interno di Villa Carlotta, gli intervistati attraverso i metodi di ricerca tradizionali e con lo strumento del soliloquio filmato, non "osavano" esporsi a com-

Giudizi e percezioni dell'esperienza tra Antiquarium e Isola Comacina su un campione di 102 persone nel periodo compreso tra marzo e agosto 2015.

Cosa le è piaciuto di più?



RISPOSTA	UNITÀ
paesaggio, panorama	21
tutto (spiegato)	5
atmosfera contesto generale	11
natura, ambiente naturale	28
tranquillità	6
archeologia: reperti, rovine, resti, ruderi, scavi	14
case d'artista	6
la storia	3
sentieri, percorsi	3
opere d'arte (contemporanea)	3
chiesa	3
S. Eufemia	6
S. Giovanni	3
S. Maria	2

⁸¹ Per meglio comprendere a cosa mi riferisco rimando alla visione dei video disponibili al sito www.paesaggiculturali.org



menti sulle opere che superassero il semplice complimento per la bellezza e la cura delle opere d'arte, mentre tutti si cimentavano volentieri nel loro personale racconto degli appartamenti, della camera da letto e della sala da pranzo.⁸ All'Isola l'aspetto principalmente apprezzato era la placida atmosfera del luogo; mentre nella Valle d'Astino, oltre al forte sentimento di appartenenza e all'amore per "uno spazio del cuore" recentemente riportato alla pubblica fruizione, emergeva l'interesse legato principalmente al consumo dei frutti coltivati.

Riguardo a Villa Carlotta, dicevamo che per la maggioranza degli intervistati la bellezza vera, quella difficile, cioè argomentabile era negli appartamenti e nei giardini. La deduzione di questa affermazione è che per il pubblico generico è bello ciò che si è in grado di capire, perché ciò che non si comprende spaventa o genera un senso di inadeguatezza. Comprendere i processi d'interpretazione che i pubblici compiono più o meno consciamente, i processi ermeneutici messi in atto, significa connotare di senso le azioni educative di un museo. Come osserva Eilean Hooper Greenhill il processo di riconoscimento di un'opera deriva dai significati che gli individui danno a partire da un sapere pregresso: le attitudini e le credenze influenzano l'interpretazione.

La creazione di senso che si verifica osservando un'oggetto d'arte, deriva anche dal processo dialogico tra l'osservazione e la deduzione, passando dall'intero al dettaglio e viceversa e alternando il passato con il presente; è il processo circolare descritto da Gadamer, Dilthey e Ricoeur. Il termine interpretazione usato dai movimenti filosofici per descrivere il processo che dà senso alle esperienze, è concentrato sull'attività mentale di guardare. Generalmente il paesaggio è percepito, interpretato come bello, tutti sanno cos'è un paesaggio, senza bisogno di una teoria. Fin da bambini siamo "costretti" a imparare a riconoscere il paesaggio che ci circonda per poter ritornare a casa senza perderci. Il paesaggio viene riconosciuto come tale, perché innanzitutto è frutto dell'esperienza.

Sulla scorta di questo pensiero la scienza è certamente bella, ma ancor più difficile perché per esser compresa non solo occorre almeno una teoria, ma anche una sperimentazione e una costante osservazione dei fenomeni. La scienza però permette di pasticciare e, come dice il genetista Boncinelli⁹¹, all'uomo pasticciare piace tantissimo.

Dunque la scienza è difficile, ma ha una sfera piacevole, divertente. Con questo sillogismo ho enumerato alcune delle principali azioni del metodo scientifico, la cui applicazione ad altri ambiti è stata la risposta alla necessità di creare azioni educative di tipo partecipativo. Applicare il metodo scientifico a qualunque questione, significa che come lo "scenziato" è giunto a una scoperta tramite un percorso consolidato nei secoli, così dovrà fare chi vuole capire. Significa che la trattazione di qualunque materia non avviene per lo svelamento istantaneo di verità assolute, ma segue un percorso che parte dalla formulazione d'ipotesi, passa per l'osservazione della realtà, la sperimentazione, la descrizione dei processi fino alla formalizzazione di concetti che a loro volta possono generare nuove domande.

Su questa linea si è mosso Otto Neurath, a cui ci si è ispirati per il linguaggio grafico utilizzato nel progetto. Nell'Austria del primo Novecento caratterizzata dal divario culturale fra classi, Neurath vide la possibilità di compiere un costante esercizio critico opposto al sapere nozionistico nell'applicazione della scienza come pedagogia. In un contesto in cui l'accessibilità ai saperi era problematica, seppur in maniera differente dall'at-

⁹¹ Mi riferisco alla conversazione pubblica con il matematico Oddifreddi sulla storia del metodo scientifico, svoltasi in occasione dell'apertura del festival BergamoScienza del 2015.

Cosmo Laera, foto realizzata nell'ambito della Residenza per Artisti 2014 sull'Isola Comacina.



^{10]} Sulle ricerche in quest'ambito si rimanda a:
Green J.L., Camilli G.
& Elmore P.B. 2006;
Leavy P. 2008;
Knowles & Cole, 2008;
Cahnmann-Taylor, 2008;
Leavy P. 2009.

Battista Agnese,
Mappa da Atlante, 1553,
Museo Correr, Venezia.



tuale, Neurath teorizzò la validità di un modello quantitativo, più immediato rispetto a quello qualitativo. Il modello empirico si contrapponeva alla contemplazione di leggi o discipline decontestualizzate.

Mentre nascevano i primi musei di scienza e tecnica, Neurath teorizzava il "museo sociale" come un dispositivo autoeducativo. Rifacendosi alle teorie dell'*Orbis Pictus* (*Orbis Sensualium Pictus*, 1658) di Comenio e al modello di educazione empirista di Dewey creava un codice enciclopedico universale di stile cartografico, non una pedagogia dell'arte.

Neurath volle creare un alfabeto visivo immediatamente comprensibile a tutti: «Ciò che si può dimostrare con un'immagine non deve dirsi con parole». (Neurath, 1933, p.243).

I supporti di Paesaggi culturali riprendono questa concezione perché «il materiale visivo dovrebbe essere comparativo non solo ai fini d'istruzione, ma anche per abituare lo studente a fare lui stesso paragoni. L'apprendimento con immagini è appercezione di dettagli selezionati» (Ivi, p.294)

Nell'ambito metodologico si possono citare almeno tre modelli utili allo scopo della nostra ricerca: l'*Art Based Research*¹⁰, approccio metodologico di tipo qualitativo usato principalmente in ambito psichiatrico e psicologico, che si avvale del processo artistico ed estetico per analizzare la realtà, questa pratica è entrata a far parte delle metodologie complementari nella ricerca educativa analizzando in particolare lo strumento della scrittura e della narrazione.

L'orientamento pedagogico IBSE-

Inquiry Science Education (Barell. J.F. 2007), promosso dalla Commissione Europea con il Rapporto Rocard 2007 e basato sull'investigazione. In particolare si è ritenuto interessante riflettere sulla similarità tra questo metodo e il progetto del Solomon R. Guggenheim Museum "learning through art" risalente agli anni '70 del Novecento e basato su un processo, molto simile all'approccio IBSE, definito *art investigation*.

Il *metodo interpretativo* che, traendo le basi dal costruttivismo, persegue un approccio ermeneutico di tipo interpretativo focalizzato sulla comprensione dei processi di creazione dei significati. Questo sistema parte dagli studi sull'*audience* per creare un processo di tipo dialogico fra fonte del sapere - museo o parco naturale- e pubblico.

Nel 1957 Freeman Tilden teorizzò il metodo interpretativo, descrivendo le modalità secondo cui il personale di parchi e musei avrebbe dovuto rapportarsi con il pubblico. Fra le sollecitazioni su questo tema risulta interessante il concetto di "comunità interpretativa" espresso da Hooper Greenhill, in riferimento alla formazione delle conoscenze legate alle istituzioni museali, la studiosa inglese evidenzia come attraverso i saperi pregressi della comunità di appartenenza, si generino i significati.

L'attribuzione di significato diviene un fatto sociale che dipende dalla comunità cui si appartiene. Lo stesso oggetto può esser letto in modi differenti. Questa visione apre la strada al concetto di "centro d'interpretazione": luoghi d'interpretazione del territorio e di un'epopea collettiva concepiti come luoghi di *life long learning* per tutta la comunità afferente.

Ciò che accomuna tutti gli approcci sopra abbozzati è la costruzione attiva e informale delle conoscenze. Questa è la necessaria premessa per ipotizzare che il pubblico diventi co-costruttore di saperi.

Arte, Scienza e Paesaggio. Dalla teoria agli strumenti.

La sfida dello studio fatto per *Paesaggi culturali* è consistita nel voler creare degli strumenti che non eccedessero nel rigore della scienza, ma che non risultassero frivoli. In particolare, oltre alla cornice teorica rapidamente descritta, ci si è mossi con l'idea di contaminare le tecniche di valorizzazione dei patrimoni a partire dall'assunto che alla base di ogni creazione c'è un atto immaginifico. Esistono almeno due strade per osservare questo processo, quella delle neuroscienze secondo cui il cervello umano è visivo, oppure affidarci a Munari: «La fantasia, l'invenzione e la creatività pensano. L'immaginazione vede» (1977, p.15). Lo scienziato visualizza le proprie ipotesi prima di procedere nella dimostrazione. L'artista visualizza le sue idee, trovando il modo visivo per *auto riprodurle*. Il ruolo dell'immagine nella costruzione dei saperi e nel processo d'ideazione scientifico è uno degli aspetti fondanti della ricerca.

Paesaggi culturali ha lavorato su un approccio che partiva dal vissuto del visitatore, tale da permettere, durante la fruizione, di utilizzare e possibilmente condividere il proprio background a partire da sollecitazioni di tipo sensoriale, quindi di carattere estetico. Richiamando Dixon Hunt è utile sottolineare come «un oggetto non può competere con un'esperienza» (2012, p.50) che, per definizione, è contingente. Chiunque è in grado di sentire, udire, notare, odorare; più che in altri patrimoni, nel giardino botanico la vista non è l'unico modo per fare esperienza. Tuttavia, nel nostro caso si tratta di aggiungere significato all'attività, rendendo consapevole il visitatore del fatto che sta vivendo qualcosa di speciale. Si tratta di usare la poesia, intesa non tanto come un complesso di versi, ma come il tentativo di estendere le normali reazioni ai fenomeni. «La poesia può "portarci fuori da noi stessi" restituendoci, forse cambiati e più pieni, almeno un poco turbati e differenti, alle nostre solite vite, senza tuttavia dovere essere obbligati ad un utilizzo di rime e ritmi giornalieri» (Dixon Hunt, p.79). Così e grazie alle riflessioni con Enrico Squarcina, per esempio

nascono le *mappe attive* che, invitano il visitatore a vivere punti specifici del percorso attraverso i sensi, facendo appello al proprio vissuto per reinterpretare un luogo, esplorandolo a proprio modo. Lo strumento orienta, offre una vasta gamma di possibilità, ma non è immanente né invadente. Dei totem disseminati strategicamente lungo il percorso invitano alle azioni multi sensoriali attraverso infografiche e testi evocativi, come: *aguzza l'orecchio*, con l'intento di scorgere tutti i suoni del luogo comprese le conversazioni degli altri visitatori; *osserva*, scoprendo il rapporto tra verticalità e orizzontalità (monte versus lago, superficie architettonica versus orizzonte..), fino a esercizi apparentemente banali come *respira* o stravaganti come *perditi*. In particolare l'invito a disorientarsi, rientra nella strategia di indurre il visitatore a fare appello alle proprie conoscenze pregresse per provare a ricontestualizzarle.

L'elaborazione del sapere avviene attraverso un percorso di scoperta tramite attività empiriche ispirate alle tecniche artistiche. Il kit *VIP* permette di avvalersi di una serie di strumenti che permettono operazioni simili, per esempio, a quella utilizzata da Leonardo per riprodurre la prospettiva, ma con finalità molto più eterogenee, perché come rileva Benjamin, il supporto cambia la percezione. «La natura che parla all'apparecchio fotografico è diversa infatti da quella che parla all'occhio; [...] al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, ne compare uno elaborato inconsciamente. [...] Di questo inconscio ottico veniamo a sapere soltanto attraverso la fotografia, così come delle pulsioni attraverso la psicoana-

Il totem che invita a... perdersi.





Bloßfeldt K., Passiflora, 1895 ca.

¹¹⁾ *Supporti finalizzati alla testimonianza fisica del percorso fatto dai visitatori, ispirandosi al metodo che gli indigeni usavano nelle foreste per non perdersi, ma finalizzati anche a comprendere la composizione degli elementi che caratterizzano il luogo visitato.*

lisi. Caratteristiche strutturali, tessuti cellulari, di cui sono solite occuparsi la tecnica o la medicina- tutto questo è originariamente più affine alla macchina fotografica di quanto sia il paesaggio con le sue suggestioni, o il ritratto pieno di sentimento» (Benjamin, 1931, pp.16,17). La capacità analitica (dal micro al macro) della fotografia permette di evocare mondi fantastici dal forte potenziale immaginifico e narrativo, queste le ragioni sintetiche dell'invito ad usare la macchina fotografica durante le sperimentazioni *VIP* e la scelta di fornire ai visitatori la possibilità di usare tre tipologie strumentali con caratteristiche, tempistiche ed esiti diversi: lo smartphone/tablet, la macchina fotografica digitale e quella a stampa istantanea. «Così Bloßfeldt, con le sue straordinarie fotografie di piante, ha reso visibili nell'equiseto le forme di antiche colonne, nella felce un pastorale vescovile, totem nel germoglio del castagno o dell'acero ingrandito dieci volte, trafori gotici nel cardo lanaiolo» (Ivi, p. 17)

Come si è visto nel precedente testo di Franca Zuccoli, si è proceduto all'analisi dei bisogni percepiti dai singoli attori con l'obiettivo di definirli ponendoli in confronto con le restituzioni dei pubblici interessati. La condivisione dei bisogni percepiti ha permesso una verifica e una definizione più aderente alle finalità dell'azione. Gli strumenti ideati discendono anche da questo confronto. Per esempio l'introduzione di cornici o di lenti di ingrandimento del tipo contafili, come mezzo di osservazione, discende dall'esperienza fatta nelle sezioni didattiche degli orti botanici. L'idea di produrre i mapsticks¹¹, deriva dalla fusione tra le tecniche scientifiche e le suggestioni derivanti dal progetto per il corso di Decorazione dell'Accademia di Brera tenuto da Marco Pellizzola i colori del mito che studia la composizione cromatica, la tavolozza, dell'Isola Comacina.

Bibliografia

- Barell J, 2007, *Problem- Based Learning. An inquiry approach*, Sage, Thousand Oaks, Ca.
- Benjamin W., 1931, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 2011, *Piccola storia della fotografia*, Skira, Roma.
- Bishop C., 2006, *Partecipazione, Whitechapel gallery*, London, MIT press, Cambridge.
- Cahnmann-Taylor M., Siegesmund R., 2008, *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, Routledge, London.
- Cavalli Sforza L. L., 2004, *L'evoluzione della cultura*, Codice edizioni, Torino.
- Crespi A., 2014, *Ars Attack. Il bluff del contemporaneo*, John & Levi Editore, Milano.
- Cuno J.B., MacGregor N, 2004, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, Princeton.
- Dixon Hunt J., 2012, *Sette lezioni sul Paesaggio*, Libria, Melfi.
- Foster H., 2004, *Chat Rooms*, in *Arty Party*, "London Review of books", London, 4 December 2004.
- Green J. L., Camilli G., Elmore P. B., 2006, *Handbook of complementary methods in education research*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah N.J.
- Knowles J., Cole A.L., *Handbook of the arts in qualitative research*, Sage, Thousand Oaks, Ca.
- Leavy P, 2009, *Method meets arts. Arts-based researchnPractice*, the Guilford Press, New York.
- Munari B., 1977, *Fantasia*, Editori Laterza, Bari.
- Neurath O., 1933, *Die pädagogische Weltbedeutung der Bildstatistik nach Wiener Methode*, Gesammelte bildpädagogische Schriften, Verlag Holder-Pilcher-Tempsky, Wien.

-
- Oliverio S., 2006, *Pedagogia e Visual education: la Vienna di Otto Neurath*, UNICOPLI, Milano.
- Rosenblum L.D., 2011, *Lo straordinario potere dei nostri sensi: guida all'uso*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Zuccoli F., 2014, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Edizioni Junior, Parma.

Alessandra De Nicola

Conservatore museale, ma ha anche una formazione e una buona esperienza economico gestionale, rafforzata da un master presso l'International Labour Organization (l'agenzia delle Nazioni Unite che promuove il lavoro dignitoso e produttivo in condizioni di libertà, uguaglianza e sicurezza). Con un spirito contaminatore, ha accumulato qualche collaborazione accademica in diversi settori disciplinari. Il suo presente è speso alla ricerca e attuazione di forme di sviluppo sostenibile che trovino le loro basi nel patrimonio culturale: attualmente si occupa di educazione e mediazione del patrimonio culturale. Il progetto Paesaggi culturali fa parte di questo presente.