

5. Comunicazione ed educazione museale

Martina De Luca

Questo articolo fa parte del libro "Comunicare la Cultura", Franco Angeli, 2007.
Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione concessa alla pubblicazione dell'articolo.

Martina De Luca, storico dell'arte, insegna e svolge attività di consulenza, ricerca e formazione come libera professionista e in forma associata con Eccom (Centro europeo per l'organizzazione e il management culturale di Roma) di cui è socio fondatore e attualmente presidente.

1. Premessa

I mutamenti sociali, culturali ed economici che attraversano la nostra società hanno determinato un sostanziale cambiamento di senso e di significato delle istituzioni museali, anche perché in esse sono custoditi ed esposti alcuni degli oggetti che simboleggiano e rappresentano la nostra cultura e la nostra storia. Lo stesso termine museo tende ad essere inteso non più come spazio chiuso, deputato alla conservazione, ma come metafora sociale e come mezzo tramite cui la società rappresenta il suo rapporto con la propria storia e quella di altre culture.

In forma sempre più evidente si chiede a queste istituzioni di legittimare la propria esistenza, se non in termini finanziari, almeno per quello che riguarda il loro ruolo attivo nello sviluppo del benessere in un paese e la loro capacità di generare positive ricadute in termini di occupazione, istruzione e solidarietà sociale. In un momento di ristrettezza finanziarie queste questioni assumono una maggiore rilevanza, anche perché il pubblico dei musei rappresenta una percentuale piuttosto limitata della popolazione.

Tali considerazioni hanno portato curatori e direttori a cercare di trovare nuove forme di attrazione per il pubblico; in alcuni casi ha prevalso la tentazione di mutuare semplicemente dal marketing aziendale strumenti e metodologie senza troppo curarsi della specificità del settore culturale, ma progressivamente si va riconoscendo la necessità di riflettere e analizzare in forma compiuta le forme e i modi dell'espe-

rienza della fruizione culturale. In questa direzione c'è ancora molta strada da fare: il contesto italiano bene esemplifica una situazione in accelerato divenire in cui teoria e pratica avanzano di pari passo, accavallandosi in un continuo rimando tra ricerca e azione.

In questa prospettiva gran parte delle attività del museo diventano funzionali e necessarie alla interpretazione e comunicazione degli oggetti esposti al fine di renderli accessibili fisicamente e culturalmente ad un pubblico il più ampio possibile superando così l'inutile contrapposizione tra conservazione e valorizzazione. La conseguenza più evidente di questo processo è l'attenzione rivolta verso il pubblico, non più considerato come una massa indistinta, ma analizzato e scomposto secondo categorie con bisogni ed aspettative diverse.

Tra i sistemi comunicativi di cui il museo si serve per rendere accessibili le proprie collezioni, la didattica museale riveste un'importanza strategica; infatti, pur rappresentando uno tra i molti servizi che oggi offrono i musei, è un veicolo centrale per la restituzione dei suoi contenuti perché è quello più direttamente legato alle collezioni e connesso alla natura stessa di queste istituzioni.

La didattica museale, nella sua più ampia accezione di mediazione culturale, è diventata una delle attività cruciali dei musei intorno alla quale si condensano aspettative e nuove elaborazioni teoriche. Nella continua opera di mediazione culturale si sostanzia la finalità educativa del museo che è stata uno degli scopi fondamentali di queste istituzioni fin dalla loro nascita.

2. Didattica museale ed educazione al patrimonio

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX le collezioni dei principi e dei mecenati si aprono alla pubblica fruizione, e tra i compiti fondamentali loro assegnati rientra quello di educare, produrre e disseminare conoscenze e saperi. Teoricamente i nuovi musei dovevano, al contrario delle collezioni private da cui nascevano, essere spazi pubblici nel senso che il loro accesso era garantito a tutta la popolazione.

Di fatto la loro stessa architettura, l'esistenza di regole ferree di comportamento ne limitavano l'accesso, mentre gli apparati didascalici erano del tutto insufficienti, anche in quei casi come il Louvre che, an-

cora oggi, viene considerato come il primo tentativo di concepire un museo aperto a tutti i “cittadini”¹.

A questo proposito è significativo l'esempio, spesso ricordato in letteratura, del racconto della visita al Louvre descritta da Zola nel suo celebre romanzo *L'assommoir* (1877). Nel giorno delle nozze della protagonista un pittoresco gruppo dovendo trovare il modo di far passare le ore tra la cerimonia e i festeggiamenti serali, sceglie di recarsi a visitare il Louvre. Le notazioni di Gervaise – la protagonista – «C'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres» o la narrazione di come i nuovi visitatori restino incantati di fronte allo splendida lucentezza dei pavimenti e, nel guardare i dipinti, si soffermino nella ricerca di somiglianze tra la Gioconda e una lontana parente, ci rimandano a una questione ancora oggi presente. Con quali modi e con quali strumenti è possibile per coloro che non hanno adeguati codici avvicinarsi alla realtà museale e comprendere il significato e il valore degli oggetti conservati? L'episodio, tra i più noti del romanzo, è stato spesso ricordato per sottolineare l'attenzione di Zola per alcuni temi cruciali del rapporto tra musei e pubblico, negli anni in cui il Louvre incarna l'idea nuova di un museo aperto a tutti e finalizzato alla istruzione del popolo, mentre lo stesso Zola svolge una intensa attività di critica artistica a fianco del movimento impressionista (Gallina, 2004).

I primi musei pubblici europei sono nati per un ristretto pubblico di colti intenditori – studenti d'arte, *coinnaisseur*, mercanti – e la loro funzione didattica è strettamente connessa alla formazione artistica². La vocazione pedagogica del museo si riafferma in concomitanza con la progressiva evoluzione delle esposizioni permanenti e con l'avvio del cruciale dibattito intorno al rapporto tra arte, industria e la conseguente nascita dei primi musei di arte applicata. Questi ultimi – diretta filiazione delle Esposizioni Universali – propongono per la prima volta allestimenti in cui l'aspetto divulgativo prevale sulla conservazione, il

¹ Con il decreto della costituente del 26 luglio 1791 che statalizzava le raccolte d'arte reali francesi si proclama il diritto per tutti di visitarle. Al Museo si riconosce un'importante funzione didattica e, come istituzione di interesse pubblico, viene assunto tra i compiti dello Stato e inserito da un punto di vista amministrativo, nel sistema educativo nazionale.

² Seppure l'aspetto educativo che si richiama in molti degli statuti di fondazione dei primi musei era esclusivamente rivolto ad un settore specialistico, non si può negare che il nuovo accento posto sulla necessità di conservare «per la pubblica utilità» opere d'arte e reperti archeologici e il dibattito che si sviluppa in quegli anni intorno al ruolo dei beni culturali presupponeva in sé il riconoscimento del loro valore pedagogico ed educativo.

criterio stilistico sulla classificazione scientifica, discipline diverse si mescolano e si sovrappongono e dove, accanto al capolavoro, viene sistemato l'oggetto di uso quotidiano. Intorno alla metà del XIX secolo, del resto, i musei potevano per certi aspetti supplire alle carenze di un sistema formativo dove i pochi corsi esistenti – per bambini o per adulti – proponevano strumenti e contenuti ancora piuttosto rudimentali. Soprattutto in Inghilterra in quegli anni i musei cominciano a essere percepiti come uno dei luoghi dove è possibile accrescere il proprio bagaglio culturale e, per certi aspetti, istituzioni che possono contribuire al benessere sociale.

Ma è un fenomeno di breve durata: l'affermazione della cultura romantica, la consacrazione della conservazione e del restauro quali discipline specifiche e la nascita e l'evoluzione di un sistema formativo pubblico porta a modificare il rapporto tra musei e educazione. In Italia, in particolare, per certi versi assistiamo ad un fenomeno paradossale: tanto più si consolida il sistema formativo e viene riconosciuta a diversi livelli l'importanza dello studio della storia dell'arte nei diversi ordini di scuole, altrettanto il museo tende ad essere separato dalle istituzioni formative prima della Accademie di Belle Arti e poi più in generale dalla scuola (Da Milano e De Luca, 2005), mentre in Inghilterra – soprattutto negli anni del primo conflitto mondiale – si consolida il rapporto tra museo e settore educativo³.

Il museo diventa quasi ovunque luogo di studio, in alcuni casi aperto ad altre istituzioni come le scuole, ma molto spesso più attento a conservare e implementare le collezioni a qualificarsi come luogo di ricerca destinato ad un pubblico selezionato in grado di apprezzare esteticamente la fruizione delle opere senza alcun bisogno di forme di mediazione culturale perché come affermava Roberto Longhi «il fine dei musei è dunque in alto senso cultura estetica, e non didattico; contemplativo e non pedagogico» (Ferretti, 1987).

Solo in tempi relativamente recenti si è tornati a riflettere sul ruolo e la funzione del museo quale luogo di educazione e formazione e, se

³ In questo periodo, nel mondo anglosassone prende forma un nuovo modo di concepire e praticare la didattica museale secondo due principali modelli: l'insegnamento al museo (visite guidate, conferenze ecc.) e la creazione di un servizio di prestito di oggetti. Quest'ultima attività è strettamente legata alla contemporanea evoluzione della pedagogia secondo le teorie di Pestalozzi e Froebel per cui tramite il contatto diretto con gli oggetti il bambino è in grado di accrescere le sue capacità di apprendimento.

all'inizio degli anni Sessanta, la didattica museale era sinonimo di didattica per le scuole, oggi – soprattutto in alcuni paesi – ha assunto le caratteristiche di una vera e propria disciplina che comporta una professionalità specifica con competenze differenziate rispetto a quelle previste per curatori ed insegnanti, tanto più che si rivolge a un pubblico sempre più vasto e indifferenziato che non quello delle scolaresche.

La scolarizzazione di massa, il valore riconosciuto alla formazione permanente e la convinzione che il percorso formativo non termina con il percorso di studi compiuto nelle istituzioni scolastiche e universitarie, è lo scenario entro cui si collocano gli sforzi di coloro che intendono fare del museo un luogo di educazione per tutti.

Parlare di didattica museale può, per certi aspetti, sembrare riduttivo; il termine rimanda ad aspetti tecnici e metodologici che non danno conto della complessità e della ricchezza dei processi formativi che possono essere attivati all'interno dei musei. Nella letteratura specialistica, ma anche nelle denominazioni in uso presso gli stessi musei, ricorre sempre più spesso la parola “educazione” proprio perché più puntuale nel definire l'ambito di una attività che sta assumendo caratteristiche sempre più articolate che comportano livelli di specializzazioni e acquisizione di conoscenze e competenze sempre crescenti. Allo stesso tempo l'educazione «dai beni culturali» – per usare una felice espressione coniata qualche anno fa (Mattozzi, 2001) – non può prescindere dall'utilizzare quale strumento formativo non soltanto le collezioni museali, ma tutto il complesso dell'intero patrimonio culturale da cui i musei stessi hanno spesso origine. Nella convinzione che sempre di più si debbano rinsaldare i rapporti tra musei e territorio, l'attenzione degli studiosi e degli operatori è indirizzata a elaborare e a sperimentare interventi ed azioni tesi a soddisfare le finalità educative insite nel museo e nel territorio.

3. Musei luoghi di formazione

Il valore educativo di musei e patrimonio consiste nella loro innata capacità di generare una molteplicità di processi formativi degli individui, nonché di stimolare una vasta gamma di forme di apprendimento.

Imparare al museo significa procedere dall'osservazione dell'opera d'arte potenziando così la capacità di “vedere” e sviluppando la curiosi-

tà e l'interesse per scoperta; inoltre l'educazione estetico-critica comporta di per sé l'attraversamento di campi disciplinari differenti: umanistici, tecnologici e scientifici. Molti programmi per le scuole sono ormai calibrati in questa direzione: la comprensione e l'osservazione delle opere del patrimonio diventano lo strumento per promuovere percorsi interdisciplinari e attività di laboratorio, rispondenti agli effettivi bisogni formativi di un determinato gruppo di studenti. In alcuni musei, – ad esempio la Gare d'Orsay o la Tate Modern – una serie di opuscoli distribuiti on-line e indirizzati ai docenti delle scuole di diversi ordine e grado, suggeriscono differenti modalità di approccio alla lettura e allo studio delle opere delle collezioni o delle mostre temporanee. La visita al museo si trasforma in una occasione per studiare e approfondire argomenti e discipline differenti, partendo dall'esempio concreto delle opere d'arte e della ricerca artistica.

Conoscere e apprezzare il patrimonio contribuisce a sviluppare nei cittadini la coscienza dell'importanza dell'impegno civico nella tutela dei beni culturali, aiuta nella formazione della propria identità culturale e facilita il riconoscimento del valore e dell'importanza delle diversità. Tutta la storia dell'arte è attraversata da fenomeni di scambio e mutazione tra linguaggi provenienti da luoghi e da artisti differenti, riconoscere il valore del contributo dell'“altro” nella creazione di manufatti che oggi riteniamo “nostri” è un efficace strumento per avviare processi di educazione multiculturale. Non mancano, anche in Italia, esempi di eccellenza, di educazione alla multiculturalità tramite le attività pedagogiche promosse nei musei⁴.

Inoltre, l'educazione al patrimonio arriva a coinvolgere la sfera emotiva; il tema della memoria, ricorrente nei beni culturali, presuppone l'attivazione di una serie di meccanismi di apprendimento in cui l'aspetto cognitivo si coniuga con l'aspetto affettivo-emotivo e l'immaginazione, creando così i presupposti per forme di apprendimento

⁴ Tra le esperienze più note si ricorda qui il programma pluriennale promosso dal Museo d'arte Contemporanea Castello di Rivoli *Intorno al tappeto volante*. Per una analisi dei progetti educativi dei musei dedicati a pubblici speciali cfr. C. Da Milano, M. De Luca, *Attraverso i confini: patrimonio culturale e integrazione sociale*, pubblicazione a cura della Compagnia di San Paolo di Torino, 2006.

complesse che mettono in gioco l'interazione delle intelligenze⁵, nonché accrescono le motivazione all'apprendimento.

L'educazione al patrimonio, la didattica che si pratica nei musei oggi è dunque un processo complesso che non coinvolge più soltanto le scolaresche o il pubblico specialistico. I musei possono promuovere nuovi approcci didattici e comunicativi sperimentali in grado di stimolare, intrattenere e sfidare il visitatore. Il contatto con le opere deve stimolare la curiosità, la capacità di porre domande piuttosto che fornire risposte scontate, la visita a una mostra o a una collezione diventa l'occasione per sviluppare forme di apprendimento diversificate. Si perviene così a una nuova forma di comunicazione museale che presuppone la consapevolezza che la collezione esposta, piuttosto che la mostra temporanea, non debbano essere considerate il mezzo tramite cui far pervenire un messaggio al visitatore, ma uno strumento per creare un legame tra il visitatore e ciò che gli oggetti esposti rappresentano.

Simili considerazioni finiscono con l'assumere come funzione centrale del museo quella educativa e questo comporta un sostanziale cambiamento nella gestione e nella organizzazione delle strutture di questi istituti. Troppo spesso infatti la didattica, pur considerata attività qualificante l'offerta culturale del museo, finisce con il seguire quanto è stato elaborato a livello di politiche espositive e conservative. Raramente, ad esempio i responsabili delle sezioni educative sono chiamati a collaborare nella programmazione delle attività espositive temporanee o nell'allestimento della collezione permanente. Questa incongruenza riflette la difficoltà a trovare un equilibrio tra la necessità di ampliare le funzioni del museo cercando di soddisfare la nuova domanda di fruizione e, allo stesso tempo, mantenere salda la specificità dell'identità dell'istituto museale e delle sue finalità di conservazione, manutenzione e studio delle opere.

4. Educazione museale e nuove forme di consumo culturale

Le riflessioni in atto sulle nuove forme di fruizione museale pongono l'accento sulle nuove modalità di consumo di cultura, in un contesto

⁵ Si fa riferimento qui alle teorie di Gardner che individua diverse categorie di apprendimento presenti in ogni individuo.

di crescente sviluppo dell'accessibilità alle opere, al patrimonio e al sapere e in una ottica di democratizzazione della cultura che presuppongono un ripensamento del ruolo del pubblico nelle attività culturali.

Le numerosi indagini sui visitatori dei musei, così come il successo di eventi come i vari Festival dedicati alla letteratura (Mantova, Roma), alla filosofia (Sassuolo), la lettura in pubblico di testi classici (la *Divina Commedia*, l'*Iliade*) rivelano la presenza di un pubblico motivato e interessato a seguire programmi, in cui argomenti complessi vengono affrontati in forma partecipativa e proposti come momenti di incontro e di scambio.

Queste nuove modalità di offerta culturale rientrano nel più vasto processo di ampliamento del concetto di patrimonio culturale: se infatti è aumentato il numero di musei e mostre, occorre anche rilevare la nascita di nuove forme di conservazione e valorizzazione dei patrimoni finora scarsamente considerati (ad esempio, il patrimonio urbano o etnologico, ecc.) che hanno contribuito a modificare e a diversificare le abitudini del pubblico. Nuovi modelli museali come gli ecomusei propongono un approccio partecipativo del pubblico che è direttamente coinvolto nelle attività promosse. In questi contesti si stanno sperimentando nuove forme di comunicazione e di coinvolgimento soprattutto della popolazione locale⁶.

Allo stesso modo la visita ai musei o ai siti monumentali non è più percepita soltanto come attività educativa, piuttosto è una forma di "svago culturale" spostando così l'accento sul valore della dimensione di educazione "informale" del museo antitetica, per certi aspetti, all'educazione formale impartita nelle scuole e nelle istituzioni espressamente dedicate.

Il museo si configura oggi come istituzione culturale improntata al dialogo dove la trasmissione delle conoscenze avviene non in forma autoritaria e precostituita, ma dove il visitatore partecipa attivamente a una esperienza culturale utilizzando il suo personale bagaglio di conoscenze ed esperienze sia cognitive, sia emotive. Proporre iniziative educative in ambito museale significa predisporre azioni finalizzate a scatenare processi di apprendimento in cui la comunicazione tra il pub-

⁶ Un progetto di ampio respiro di fondazione e gestione di ecomusei urbani è in corso attualmente nella città di Torino, Comune di Torino, Settore Educazione al Patrimonio Culturale. Cfr. <http://www.comune.torino.it/ecomuseo>.

blico e l'esperto (l'operatore didattico) avviene in modo circolare: sulla base della necessità dei visitatori si costruisce la proposta didattica.

Questo nuovo modo di concepire la visita comporta la necessità di ridefinire le forme con cui il museo si presenta al proprio pubblico e quali criteri adotta nella elaborazione dei programmi educativi. La percezione del museo nel suo complesso, dalla forma architettonica alle modalità espositive della collezione fino al modo con cui il personale si rapporta con i visitatori, determina il primo approccio del fruitore con l'ambiente museale. Il concetto stesso di "apprendimento informale"⁷, spesso evocato nel caso delle istituzioni museali, comporta anche la messa a punto di strategie atte a creare ambienti dove il pubblico si trovi a proprio agio.

Il tratto eccessivamente accademico di certi nostri musei e il personale di sala, abituato più ad imporre divieti, che non ad accompagnare il pubblico nella sua visita, sono spesso alla base della scelta non frequentare i musei.

La moderna museografia, non a caso, rivolge una sempre maggiore attenzione alla organizzazione spaziale dell'atrio perfezionando gli strumenti di orientamento ed accoglienza del visitatore. Altrove il personale di sala – opportunamente formato e motivato – cerca di entrare in rapporto diretto con il pubblico garantendo un primo servizio di supporto alla visita⁸.

I servizi educativi, un tempo orientati quasi esclusivamente a stabilire rapporti che le istituzioni formative (scuole e università), diversificano i loro programmi cercando di raggiungere pubblici tradizionalmente lontani dalla frequentazione del museo.

Le esigenze e il punto di vista dei pubblici diventano, per questi motivi, ineludibili; la progettazione delle attività all'interno di un museo e,

⁷ Secondo le definizioni fornite dall'Unione Europea si intende per apprendimento *informale* un tipo di apprendimento che avviene nell'ambito della vita, familiare, sociale e civica non necessariamente intenzionale. Sempre i musei possono essere il luogo dove sviluppare forme di apprendimento *non formale* cioè un apprendimento strutturato e organizzato che non sfocia in una qualifica. Tali modalità si distinguono dall'apprendimento *formale* che avviene in un ambito riconosciuto di istruzione e/o formazione e sfocia generalmente in una qualifica.

⁸ Presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino, ad esempio, il ruolo dei custodi di sala è ricoperto da giovani mediatori culturali tutti con specifiche competenze storico-artistiche che, riuniti nell'Associazione Enterarte, sono in grado di accogliere e interagire con i visitatori rispondendo alle loro domande e stimolando la curiosità e l'interesse nei confronti delle opere esposte. La programmazione e la valutazione delle loro attività è curata per conto della Fondazione dalla critica d'arte Emanuela De Cecco.

in particolare, quella relative alla comunicazione e alla mediazione culturale, non possono prescindere da una attenta analisi dei bisogni dei visitatori.

Negli ultimi anni sono state condotte numerose indagini sui frequentatori dei musei. Il limite ormai riconosciuto di molte di queste indagini – condotte spesso con scarsità di risorse umane e finanziarie – è quello di aver posto l'accento troppo sul profilo socio-demografico del visitatore tralasciando questioni cruciali come le motivazioni e le aspettative nei confronti della visita, la percezione che i visitatori e i *non* visitatori hanno del museo e, non da ultimo, il confronto tra le modalità con cui il pubblico segue le attività proposte all'interno del museo e altre forme di consumo culturale⁹.

Nonostante i limiti e le difficoltà l'esito più evidente di questi processi è la progressiva apertura del museo nei confronti del territorio; l'attenzione nei confronti del pubblico comporta la necessità di stabilire reti di relazioni con altri enti e istituzioni che operano nella realtà sociale.

Il museo contemporaneo si trova così a sperimentare nuovi modelli di azione e protocolli di intervento in grado di assicurare una maggiore accessibilità alle collezioni e al patrimonio. Prevale la logica del "servizio" e, contemporaneamente, si registra una maggiore attenzione alla qualità e alla specificità del servizio offerto.

Il museo contemporaneo non è più il luogo di pura contemplazione, ma non è neanche un istituto formativo, è piuttosto il luogo dove si costruisce un sistema di interpretazione degli oggetti esposti in grado di produrre e trasmettere significati coinvolgendo e rendendo consapevole il pubblico di questo processo (Marini Clarelli, 2005).

A partire da queste sue specificità si sostanzia l'attività di educazione e mediazione culturale del museo e il suo ruolo cruciale nella società contemporanea quale spazio pubblico dove, il confronto con opere e testimonianze di altri tempi e di altri luoghi contribuisce in modo significativo alla crescita individuale e collettiva.

⁹ Un'analisi sui limiti e le potenzialità degli studi sui visitatori è stata recentemente proposta da E. Hooper-Greenhill, «Si contano i visitatori o sono i visitatori che contano», in Ludmley (2005).