

Capitolo 4 – Ascolto attivo, per un museo di quartiere in Via Padova

Nel primo paragrafo di questo capitolo verrà illustrato il pensiero di Marianella Sclavi riguardo le dinamiche dell'apprendimento all'interno di sistemi culturali complessi e le strategie più efficaci per portare avanti iniziative di dialogo interculturale e di partecipazione comunitaria; nel secondo paragrafo questo apporto teorico verrà rielaborato secondo l'esperienza artistica ed epistemologica dell'opera di Bruno Munari, in modo da delineare una definizione delle nozioni di apprendimento e conoscenza; infine verrà enunciata la proposta progettuale per un dispositivo museale da costituire in via Padova, che promuova iniziative utili nel confrontarsi con le problematiche socio-spaziali del quartiere.

4.1 “Arte di ascoltare e mondi possibili: come si esce dalle cornici di cui siamo parte” (di M. Sclavi)

La parte iniziale di questo capitolo si rifà alla prima sezione del testo di Marianella Sclavi *Arte di ascoltare e mondi possibili: come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, scritto a partire da una serie di corsi di antropologia culturale che l'autrice ha tenuto presso il Politecnico di Milano: i contenuti che vengono illustrati danno conto dei legami esistenti tra i meccanismi dell'apprendimento e quelli del dialogo interculturale. A partire da delle corrette modalità di ascolto è possibile attivare delle dinamiche comunicative efficaci, l'ascolto attivo l'autoconsapevolezza emozionale e la gestione creativa dei conflitti (i nomi delle tre sezioni

del libro) sono “*tre dimensioni della competenza comunicativa non riduzionista*” (ivi: 4), senza le quali diventa impossibile instaurare un dialogo in contesti complessi come quello urbano, un dialogo che sia capace di generare un vero apprendimento: queste tre dimensioni si relazionano reciprocamente: “... *allenarsi in 'ascolto attivo' implica impraticarsi nelle altre due dimensioni [...]. In un senso molto preciso un abile osservatore è sempre anche 'etnografo' in quanto, come l'antropologo che pratica bene l'osservazione partecipante, deve rapportarsi a ciò che osserva e a se stesso mettendo al centro le dinamiche dell'interculturalità. [...] ciò che lo appassiona sono i processi circolari e le dinamiche dell'interdipendenza e mutua coordinazione nella costruzione e nel cambiamento dei contesti, dei mondi possibili. [...] Stante questo taglio olistico circolare e autoreferenziale, i complessi legami del triangolo [...] rappresentano il mare procelloso in cui volenti o nolenti bisogna imparare a nuotare. [...]*”

Ascolto attivo = autoconsapevolezza emozionale + gestione creativa dei conflitti.

Autoconsapevolezza emozionale = ascolto attivo + gestione creativa dei conflitti.

Gestione creativa dei conflitti = ascolto attivo + autoconsapevolezza emozionale” (ivi: 15).

Nel parlare dell'ascolto attivo quindi non verranno del tutto trascurate le altre due dimensioni comunicative, ma tra le tre si è preferito parlare di questa perché meglio spendibile in un ragionamento che coinvolge la progettazione di uno spazio museale all'interno del contesto urbano.

“Di solito comincio il mio corso di antropologia culturale con queste parole. Tutti noi nella misura in cui la nostra vita non è completamente manicomiale, mettiamo in pratica esperienze di osservazione guidata dall’ascolto attivo; alcuni più frequentemente, alcuni meno. Lo scopo di questo corso è di rendervi consapevoli di cosa fate quando ci riuscite, in modo da permettervi di riflettere su queste dinamiche e darvi la possibilità di metterle in atto sistematicamente e volontariamente ogniqualvolta lo riteniate necessario. Con ciò diventerete anche dei buoni osservatori e narratori interculturali?” (ivi: 14).

4.1.1 Le premesse implicite: delle cornici interpretative

“1. Una delle storie più significative ed efficaci riguardanti l’arte di ascoltare è quella di quel giudice saggio di fronte al quale furono portati i due litiganti. Il giudice ascolta il primo litigante con grande concentrazione e attenzione e “Hai ragione”, gli dice. Poi ascolta il secondo e “Hai ragione”, dice anche a lui. Si alza uno del pubblico: “Eccellenza, non possono avere ragione entrambi”. Il giudice ci pensa sopra un attimo e poi, serafico: “Hai ragione anche tu!” (ivi: 15)

Nell’era della globalizzazione le dinamiche comunicative stanno completamente cambiando, in più la gestione dei fenomeni complessi porta sempre più spesso a trovarsi in situazioni simili a quella in cui si è trovato il giudice saggio, e nelle società complesse non è più possibile fare delle semplificazioni che portino ad ignorare la ‘possibile alterità dell’altro’ ovvero *“le premesse implicite (dell’altro, che sono) diverse da quelle che noi diamo per scontate”* (ivi: 15). È quindi necessario riflettere sui nessi che esistono tra

le forme di conoscenza e quelle di convivenza, visto che più gli ambienti sono complessi più la comunicazione tra le parti diventa una esperienza di interfaccia: spesso le stesse cose e gli stessi avvenimenti hanno significati diversi per soggetti diversi, quindi la scarsa capacità nel cogliere la pertinenza dei contesti ai significati negli ambienti complessi è molto pericoloso.

Le culture tendono ad educare secondo l’etnocentrismo, presentando i propri punti di vista e archi di possibilità come gli unici possibili: nella cultura occidentale chiunque voglia *“osservare in modo valido”* (ivi: 22) tende ad attenersi a criteri validi solo se è possibile darli per scontati nei contesti in cui si opera.

Gli osservatori isolati non esistono, *“ognuno di noi è parte di una cultura in senso antropologico e [...] questa cultura è parte di noi. Crescendo in una certa comunità [...] facciamo nostre complesse gerarchie di premesse implicite [...] che costituiscono il terreno sicuro che ci consente di capire?”*. (ivi: 37). Un atteggiamento *“cieco ai contesti”* è perfettamente adeguato e il più efficace quando è possibile dare per scontate le stesse cose: detto questo, le condizioni del genere sono sempre meno, più frequenti invece quelle del dialogo interculturale, per cui diventa fondamentale considerare che il confronto tra soggetti è un confronto tra cornici culturali, premesse implicite, diverse tra loro.

“L’unico modo per risalire al sistema di premesse implicite in base a cui l’organismo opera è metterlo in condizione di sbagliare e osservare come corregge le proprie azioni e i propri sistemi di autocorrezione” (Bateson, 1974: 232): il pen-

siero di Bateson rinuncia ad un controllo di ‘primo grado’ sulla realtà per arrivare ad uno di ‘secondo grado’. Si possono definire due tipi di cambiamenti, ognuno dei quali fa riferimento ai due tipi di controllo di cui parla Bateson:

Cambiamento₁: cambiamento all’interno di una cornice o un campo in cui si opera.

Cambiamento₂: cambiamento del campo e della cornice.

Il secondo opera ad un ordine diverso rispetto al primo, cambia la *Gestalt* entro cui si agisce, il campo strutturato regolatore, mette in discussione qualcosa che si dà per scontato. La psicologia della *Gestalt* dimostra come ogni processo di apprendimento e attribuzione di senso comporti la strutturazione di un campo nelle modalità di pensare, “*un decidere cosa viene messo a fuoco [...] e cosa lasciato sul fondo*” (ivi: 32): il pensiero definisce così un ventaglio di possibilità consentite entro cui operare, uscire da queste possibilità mette in discussione la *Gestalt*. Più la mente tende ad ignorare il campo gestaltico più avverte precise resistenze, come se il movimento trasgressivo fosse privo di senso. Muoversi lungo i limiti del campo gestaltico significa prendere consapevolezza degli elementi che erano stati mantenuti sullo sfondo fino a quel momento, questi movimenti generano Cambiamento₂.

Le resistenze che ogni *Gestalt* attua, i modi in cui essa si “*difende*” (ivi: 33) agiscono su dinamiche della conoscenza, dell’appartenenza e dell’identità, e quando si riesce ad andare oltre quell’ansia provocata da

un certo comportamento (che tende a mettere in discussione una cornice di comportamenti), allora quella stessa ansia viene vista chiaramente come irrazionale e insensata. Il *sentirsi ridicoli* è una delle strategie più comuni ed efficaci nell’auto-mantenimento delle premesse implicite una delle ansie di cui spesso si può cadere vittime.

Nei processi di mediazione inter-culturale è necessario quindi sapere gestire l’ansia e il senso del ridicolo attraverso la tolleranza, senza la fretta di liberarsi di queste sensazioni, imparando quindi a gestire l’inesattezza, l’ambiguità e i paradossi: “*ad affrontare le situazioni paradossali in un atteggiamento di attesa e sospensione del giudizio*” (ivi: 37)

4.1.2 Deuteroapprendimento

“1. *Immaginiamo un dialogo fra un congressista italiano e uno americano. L’italiano cerca di parlare inglese e dice, mettiamo:*

Italiano: “I am going to a committee”

Americano: “???”

Italiano: “I am going to a... coomiitiii”

Americano: “???”

Italiano: “Coomiitiii”

Americano: “? What???”

Italiano: “Neever maaiind!”

E se ne va.

Si tratta di un incidente molto comune. L’italiano, accorgendosi di non essere compreso, cerca di essere più chiaro, ma ogni volta si sente più frustrato a disagio, spazientito. Al terzo tentativo, pensa: “o io sono un fallimento o lui è un cretino”.

2. *in realtà quel che è successo è questo. L’italiano nelle suc-*

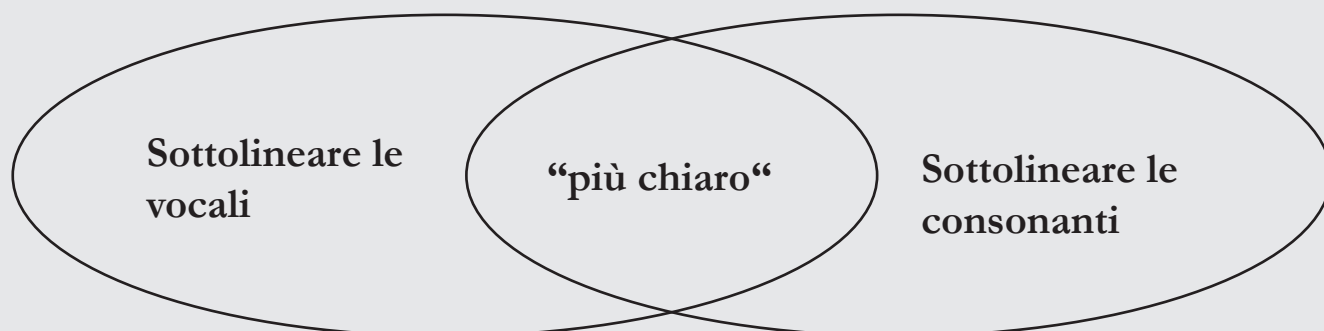
cessive correzioni si è attenuto a una premessa implicita che vale nella sua lingua di origine e cioè che “essere più chiari” implica sottolineare maggiormente le vocali. Invece per gli inglesi “essere chiari” comporta sottolineare le consonanti. Sforzandosi di correggere la propria pronuncia l’italiano ha continuato a peggiorarla. Avrebbe dovuto correggere il proprio sistema di autocorrezione, ma non è facile perché non ne è consapevole. Nel grafico i due cerchi rappresentano due matrici cognitive diverse e incompatibili; la domanda è: cosa deve fare il congressista per spostare l’attenzione dai comportamenti alla dissonanza fra matrici cognitive?” (ivi: 38-9).

Il primo errore è stato quello di avere fretta di tornare in controllo della situazione e riaffermare la propria ‘competenza’. Il secondo è stato di cercare le cause del disagio anche quando si è reso conto, dopo vari tentativi andati a vuoto, ha continuato a chiedersi ‘cosa è giusto?’ e ‘cosa è sbagliato?’: sono domande utili da farsi quando si parla delle proprie cornici culturali ma che non hanno senso nel dialogo tra cornici (interculturale).

Il giudice saggio va oltre il discorso dell’aver ragione o avere torto, visto che hanno tutti ragione allo stesso tempo: rendersi conto di questa contemporaneità di posizioni corrette è l’atteggiamento che bisogna

seguire nel dialogo interculturale e nella gestione creativa dei conflitti. Non si tratta più di una verifica della validità del proprio giudizio quanto della capacità di risalire dai propri giudizi alle proprie cornici: Bateson definisce questo genere di apprendimento *deuteroapprendimento* o *apprendimento dell’apprendimento*. (vedi anche 1.2.2 per la definizione di *mente locale*: quello che succede nel rapportarsi con una cultura diversa dalla propria non è così diverso dal trovarsi per la prima volta in un luogo che non si conosce). Diventa quindi fondamentale porre l’attenzione sugli aspetti marginali e fastidiosi delle questioni per poter affrontare il ‘senso del ridicolo’ della dissonanza di cornici.

Per comunicare tra culture diventa necessario mettere in atto un dialogo tra la parte conscia e quella dell’inconscio sociale, identificare le emozioni che emergono in una situazione così da usarle per risalire a modi di agire e di vedere che si davano per scontati. Quando due cornici si scontrano le emozioni sono da interpretare come giudizi costituiti socialmente da usare per risalire alle premesse implicite della propria cultura di appartenenza. Al ridicolo bisognerebbe associare una reazione esplorativa e non difensiva: i



127. Incomprensioni: la stessa cosa può assumere significati diversi in cornici culturali differenti

SISTEMI SEMPLICI	SISTEMI COMPLESSI
Dove le 'stesse cose hanno lo stesso significato	Dove le 'stesse cose hanno significati differenti
Stesse premesse implicite	Diverse premesse implicite
Ciò che diamo per scontato ci aiuta a comunicare	Ciò che diamo per scontato ci impedisce di comunicare
Valutazione delle scelte dentro quel contesto	Apprezzamento di quel contesto alla luce di un altro
Io ho ragione, tu hai torto (o viceversa)	Tutti hanno ragione, anche chi dice che non possono aver tutti ragione
Mondo mono-culturale uni/verso	Mondo pluri-culturale pluri-verso

128. TABELLA: sistemi semplici vs sistemi complessi

dettagli marginali ed irritanti sono gli stessi che possono aiutare nella strutturazione di un nuovo campo, ciò che ignora una *Gestalt* può essere fondamentale nella formazione di un'altra.

4.1.3 Bisociazioni

La tabella di questa pagina ricapitola le principali differenze esistenti nel rapportarsi tra soggetti che condividono le stesse premesse implicite (sistemi semplici) e invece tra soggetti che non condividono le stesse cornici.

Anche le pratiche che non appartengono alla nostra cultura di appartenenza e ci ripugnano hanno un diverso significato per 'loro' invece che per 'noi': la forte volontà di fare cessare una pratica verso cui non si è d'accordo non elimina la necessità di comprenderla come espressione di cosmogonie e tradizioni radicate e condivise. Risalire alle cornici altrui non significa quindi dividerle per forza, ma l'attivazione di un dialogo non esiste senza l'apprendimento delle 'loro' premesse.

La creazione degli stereotipi parte da delle *astrazioni indeterminate*, fatte sulla base di informazioni insuffi-

cienti per poter produrre immagini concrete; si creano una volta che c'è *urgenza classificatoria*; non tengono conto dei *casi particolari*. Di fronte a dei gesti isolati, è possibile interpretare ricorrendo soltanto alle associazioni che meccanicamente affiorano nella propria mente, quelle associazioni che comunemente valgono nella propria cultura. Benché leggendo la parola 'atleta' presa senza altra contestualizzazione venga in mente un'immagine ben precisa (magari un individuo maschio, magari giovane, ...), esistono anche atlete di settant'anni che partecipano alle olimpiadi della terza età, che sono ben lontane dall'immagine stereotipica che viene creata in automatico nella mente: l'immagine dell'atleta di settant'anni genera una bisociazione, immagine bisociativa

Quando si ha a che fare con una serie di dati nuovi che provengono dall'osservazione di qualcosa che prima era sconosciuto (un luogo, una persona, una cultura) essi tendono ad essere riordinati automaticamente secondo quelle associazioni meccaniche tipiche dello stereotipo ma "... non è possibile risalire al tutto in base alla conoscenza delle parti: il tutto è riducibile

alla somma delle singole parti. Per arrivare al tutto dobbiamo guardare come le parti sono connesse fra loro e quindi vedere ogni parte non isolatamente, ma nelle sue connessioni con tutte le altre”.

Un altro esempio di un’immagine bisociativa da cui si genera successivamente una creatività è descritta in un “testo di Donald A. Schön, uno dei teorici dell’uso della bisociazione come ‘metafora generativa’ [...]: dei ricercatori sperimentano dei pennelli a setole artificiali invece che naturali. Ma il colore sulla superficie rimane rigato. Dopo molti tentativi uno di loro esclama: “in fondo un pennello è una specie di pompa!”. Sviluppando questa analogia fra oggetti che in precedenza ritenevano “distinti” e “non sovrapponibili” i ricercatori incominciano a vedere nuovi aspetti del pennello e del processo del dipingere. Per esempio diventano più importanti gli spazi fra le setole piuttosto che i materiali di cui sono fatte. [...] Scrive Schön: “si potrebbe dire che gli spazi fra le setole che prima erano sullo sfondo, vengono portati in primo piano”. (Schön, 1979: 255-83) [...] Schön sottolinea quanto sia importante per queste dinamiche l’aver sotto gli occhi un “pennello specifico”, concreto e non limitarsi ad aver in mente uno stereotipo di un pennello”(ivi: 56). Il caso particolare può diventare una metafora generativa e portare alla creatività dovuta all’uscita da una ‘gabbia’ entro cui il proprio pensiero era precedentemente rinchiuso: anche se dai casi particolari non è possibile trarre delle generalizzazioni, e non è possibile mettere in discussione una generalizzazione.

Di più: lo stupore e lo spiazzamento sono due emozioni non ritenute adatte a chi è maturo e responsa-

bile, anche perché in un sistema semplice lo stupore e lo smarrimento si traducono nell’incapacità di giudizio. Il caso particolare aiuta invece ad uscire fuori dalle premesse implicite e sono da usare come occasioni fondamentali per l’ascolto attivo. L’intersecarsi di situazioni stereotipiche e tipizzazioni con casi particolari è utile nel mettere in luce le dinamiche dell’affidarsi allo stereotipo.

4.1.4 Un caso di “shadowing”

Lo *shadowing* è una pratica di ricerca che l’autrice ha sperimentato per molto tempo e consiste nel ‘seguire come un’ombra’ qualcuno, non di nascosto ma in accordo con chi si segue: è uno sdoppiamento che si attiva seguendo un altro ma soprattutto se stessi mentre si sta osservando l’altro (Sclavi, 1998): la comprensione dell’altro avviene nel momento dell’*exotopia*, la strategia di avvicinamento e accettazione altrui in quanto diverso da sé: “Ricostruire l’altro come portatore di una prospettiva autonoma, altrettanto sensata della nostra e non riconducibile alla nostra” (Sclavi, 1991: 67): non è mettersi nei panni dell’altro (che è una strategia oggettivante dell’altro). Nello *shadowing* si rende conto anche delle emozioni e delle abitudini di pensiero dell’osservatore, è una continua ricerca e contrattazione sulla propria identità “come parte fondamentale della dinamica interattiva studiata” (Sclavi, 1989: 13). Lo *shadowing* è strumento di indagine per conoscere i fenomeni nel loro presentarsi e compiersi globalmente, attraverso lo sforzo di immedesimazione e partecipazione. La conoscenza reale dell’altro non

si indaga attraverso gli stessi metodi che si usano per la conoscenza di un oggetto, attraverso uno studio staccato dal processo dell'osservazione: lo *shadowing* (termine della letteratura e del giornalismo) indica uno stile di osservazione della vita quotidiana, basato sull'esperienza dell'ascolto, è una metodologia autoriflessiva che permette di conoscere l'altro diventando parte di lui. Per questo può essere assunto come esempio nel chiarire la pratica dell'ascolto attivo, infatti il seguire qualcuno come un'ombra non per osservare le azioni ma le 'reazioni a reazioni', dà modo di spiegare non i comportamenti ma le cornici e gli archi di possibilità di comportamento, l'ombra esplora le premesse implicite del *proprio* universo culturale nel momento dello scontro-conflitto con universi altri, le bisociazioni.

L'autrice racconta di quando, durante un'esperienza di *shadowing*, seguendo una studentessa americana nella sua *High School*, vede arrivare in classe un professore che indossa dei pantaloncini corti: spiega quindi dettagliatamente il complesso delle emozioni e delle reazioni che l'hanno colta in quel preciso momento:

Fase 1 - matrice di significato 1: allarme per l'attentato alla dignità professionale, mi metto a ridere dentro di me e mi aspetto delle risate da parte degli altri;

Fase 2 - matrice di significato 2 (contraria a 1): visto che nessuno ride e anzi si comportano tutti normalmente, "*senza la tentazione di contargli i peli sulle gambe*" (ivi: 60), capisco alcune cose: intanto che la stessa cosa ha significati diversi nei contesti culturali diver-

si, poi più precisamente, in questo caso, che il senso di autorità è percepito diversamente;

Fase 3: rido di me stessa per essermi lasciata appiattire dall'immaginario; le due matrici comportamentali appaiono legittime, provo un senso di smarrimento dell'identità, ma la risata 'supera' questo disagio.

Il metodo umoristico mette in discussione le certezze più intime, poi attraverso un ribaltamento (che è quello dell'umorismo) le incertezze diventano un punto di forza tramite uno spostamento del punto di vista (in fenomenologia si chiama indagine variazionale).

Nella costituzione della prima matrice di significato si limitano le possibilità interpretative a quella personale (livello apodittico), ma rendendosi conto dell'esistenza di una seconda matrice di significato (contraria alla propria) l'osservatrice viene sottoposta ad uno stato di continuo cambiamento di prospettiva, in cui però non è possibile vedere contemporaneamente nei due modi visto che le due interpretazioni appartengono effettivamente a due cornici distinte e complementari: alla fine si ricostruisce il senso di ciò che vede nella correlazione tra il come si guarda e il cosa si guarda (livello polimorfo).

Il passaggio dal livello apodittico a quello polimorfo non è transitivo ma è irreversibile: una volta che la 'visione ingenua' del primo caso viene perduta non è più recuperabile: il passaggio da una cornice all'altra rimane comunque un'esperienza strana che provoca un disagio che si tenta di cancellare e dimenticare. Sradicarsi da una cornice è allo stesso tempo un'e-

sperienza traumatica ma nel punto d'arrivo diventa anche di scoperta e riconoscimento: stupore e radicamento. "Quindi nel superare la 'visione ingenua' non abbiamo 'smesso di essere ingenui' [...], ma in un certo senso abbiamo imparato ad esserlo ogni volta provvisoriamente" (ivi: 75).

Per mantenere una giusta predisposizione all'ascolto attivo è necessario:

- fare grande attenzione alle emozioni relative ai dettagli e particolari che appaiono trascurabili e fastidiosi
- fare attenzione alle analogie e omologie strutturali
- fare attenzione alla comunicazione di significati multipli
- non avere alcuna fretta di arrivare alle conclusioni, ma fare attenzione allo stile

"La realtà è una costruzione sociale e una molteplicità di

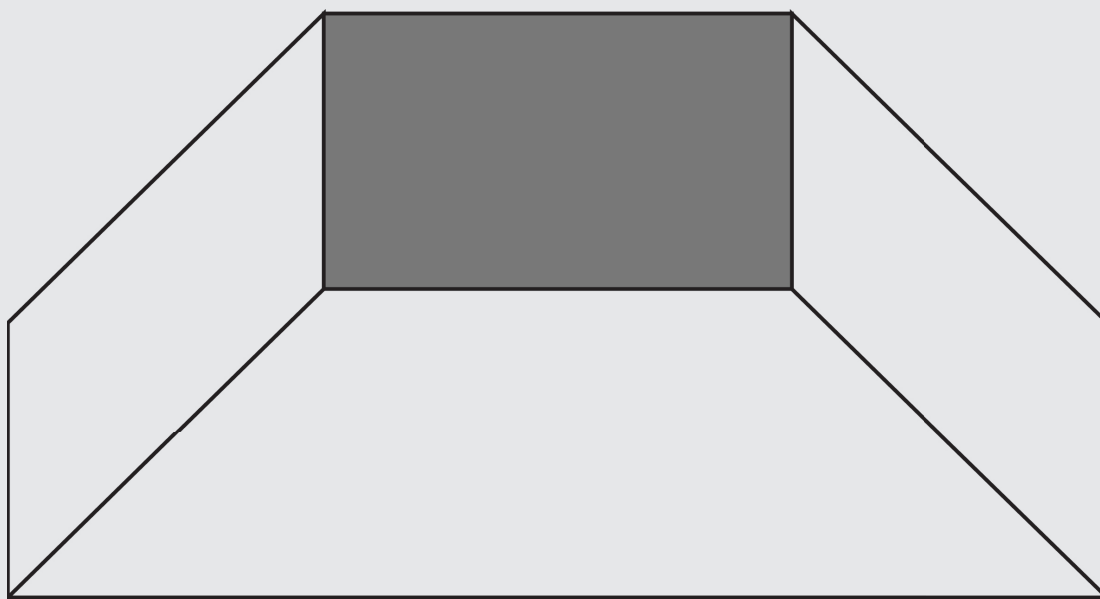
punti di vista che ci offrono una visione più completa della stessa" (Sclavi 1998: 185); "...l'osservazione partecipante di origine positivista usa la comunicazione verbale e categorie analitiche, lo shadowing usa il linguaggio analogico. Lo shadowing spiega le cornici culturali entro cui l'osservato si muove" (Sclavi, 2000: 69-70).

4.1.5 Indagine variazionale

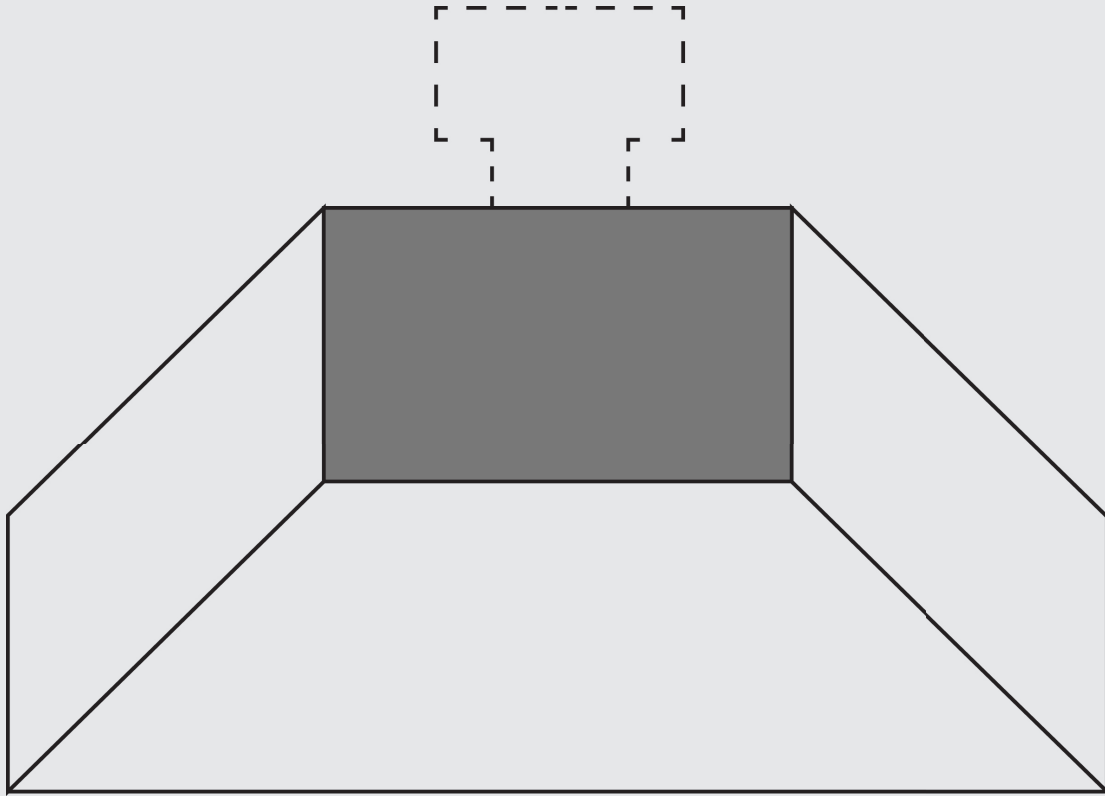
Nel linguaggio della fenomenologia *noesis* sta per come si guarda, *noema* indica cosa vediamo.

Osservando l'immagine n. 129, l'interpretazione a livello apodittico riconosce la visione o di una piramide tronca o di un palcoscenico (livello I): l'interpretazione polimorfa accetta la visione di entrambe le cose, anche se non è possibile vederle contemporaneamente (livello II).

Tuttavia questa immagine potrebbe essere vista



129. Piramide tronca o palcoscenico?



130. Robot senza testa che salta la corda

come un anche 'robot senza testa che salta la corda'? sembrerebbe di no, vederla in questi termini è quanto meno complesso, infatti per prima cosa è necessario smettere di vedere l'immagine in tre dimensioni e cominciare a vederla come bidimensionale: il passaggio può essere aiutato suggerendo l'idea della testa del robot.

Quest'ultimo passaggio può sembrare estremamente artificioso, o irregolare, ritorna lo stesso senso di disagio, anche se è evidente come l'aggiunta di un dettaglio all'immagine abbia aiutato nel passare ad una visione bidimensionale della figura, senza sarebbe stato più difficile. Sembra un passaggio più drammatico e faticoso di quello precedente, dal livello I al livello II: è anche questo il salto da una sistema di premesse implicite ad un altro.

L'assenza della testa del robot, è come una di quelle

assenze che si avvertono andando in un paese straniero, che spiazzano il visitatore il quale dà per scontate alcune reazioni delle persone che lo circondano: le aspettative disattese da chi ci circonda aiutano nell'osservare le circostanze in modo diverso, le dissonanze aiutano nel descrivere adeguatamente le circostanze.

Il livello di interpretazione del robot che salta la corda è quello dell'indagine variazionale (livello III), un livello polimorfo con *resistenza* perchè nel livello II si è ancora convinti che esista un campo limitato delle possibilità da esplorare. L'indagine variazionale si occupa delle variazioni di campo e non all'interno di un campo: non cambia solo il *noema* ma anche la *noesi*. Con l'indagine variazionale si diventa osservatori attivi e non passivi.

In un racconto di Puškin viene raccontato di una

“piccola isba, sospesa su zampe di gallina, (che) se ne sta là senza finestre e senza porte”: la piccola isba è una creatura fantastica, ha senso nella favola e non nella realtà, ma è riconoscibile perché creata con elementi della realtà: è un’opera della fantasia, l’immaginazione è una composizione di elementi che deve essere possibile riportare alla realtà. Nell’indagine variazionale quindi si può operare con la fantasia, e vedere nell’immagine quello che si vuole, con tutte le forzature del mondo, ma è operando per immaginazione che si ottengono informazioni utili sulla realtà che ci circonda.

“Osservare il processo di costruzione sociale della realtà corrisponde a guardare come la gente si comunica quali comportamenti sono ‘normali’ e quali no; [...] questo viene in evidenza specialmente nelle situazioni in cui c’è dissenso, in cui si rischia o si attua un cambiamento di cornice” (ivi: 83).

Le opinioni sono punti di vista diversi all’interno dello stesso modo di inquadrare gli eventi, così che si possa capire con precisione quando viene condivisa un’opinione e quando no: attraverso lo sconcerto e il disorientamento si può acquisire una certa autonomia dalle premesse implicite, e senza una giusta autonomia si rischia di cadere in due tipi di atteggiamenti, a dire la verità molto comuni: “la dipendenza dal giudizio (opinioni) degli altri o una ‘solitudine orgogliosa’ (fare a meno del riconoscimento degli altri, fare a meno degli altri)” (ivi: 97): di qui il senso di spaesamento e di impotenza.

“Un’enunciazione, cioè una locuzione dotata di senso, non è mai costituita unicamente dal detto, dal testo verbale, è invece

sempre costituita dalla relazione fra detto e non detto [...].

Un’enunciazione è data dalla simultaneità di ciò che viene detto e ciò che viene assunto ma non detto” (Bachtin, 1980: 28): la comprensione di una conversazione avviene attraverso congetture di significato prodotte dal pensiero al contempo dell’ascolto, man mano che procede l’ascolto, l’interpretazione sia delle singole parole che del senso intero dell’enunciazione viene modificata di continuo in modo da rendere plausibile l’interpretazione: “L’ascolto attivo dipende in buona misura dalla capacità di mantenere [...] la fiducia che il mondo è prevedibile e conoscibile senza tuttavia essere presi dall’angoscia quando non lo è” (ivi: 104). Più l’autorità e il prestigio dell’interlocutore sono sentiti tanto più si è disponibili a rendere ‘sensato’ ciò che si ascolta, ma c’è la tendenza a posizionarsi sull’ascolto passivo nei confronti delle testimonianze di chi si trova ai margini di una società, e questo è uno dei motivi per cui chi è emarginato ‘ha così poco da dire’.

4.1.6 Ascolto attivo e il pregiudizio

L’ascolto passivo è adeguato alle situazioni e ai sistemi relativamente semplici, l’ascolto attivo è adatto ai sistemi complessi, quelli delle premesse implicite diverse e contrastanti.

La contrapposizione tra la modalità ‘in controllo’ e quella ‘goffo’ rende chiari i diversi modi di rapportarsi al flusso degli eventi: le sensazioni spiazzanti e le dissonanze emozionali sono risorse conoscitive, punti di partenza per esplorare altre *Gestalt* e accoglierle.

ASCOLTO PASSIVO	ASCOLTO ATTIVO
Passivo (rispecchiare la realtà)	Attivo (costruzione della realtà)
Statico (un'unica prospettiva giusta)	Dinamico (con pluralità di prospettive)
In controllo (incidenti di percorso e imbarazzi sono negativi)	Goffo (incidenti di percorso e imbarazzi sono positivi)
Soggettivo: no	Né soggettivo né oggettivo (esplorazione di mondi possibili)
Oggettivo: sì	Centralità delle emozioni
Neutralizzare le emozioni	Attenzione alla forma
Attenzione ai contenuti	

131. TABELLA: ascolto passivo vs ascolto attivo

L'epistemologia moderna tenta di separare gli aspetti razionali da quelli emotivi, come lo stile cognitivo dai modi di convivenza: lo scopo è quello di evitare trappole ideative e l'assunzione di responsabilità nella costruzione di significati. Numerose teoriche femministe (S. R. Bordo, 1987; A. Baier, 1994; S. Harding, 1993; D. J. Haraway, 1995) hanno sottolineato come questo atteggiamento sia esso stesso dominato da emozioni quali l'ansia, la paranoia, l'ossessione per il controllo e la paura di contaminazione: *“Il sogno di una ragione purificata è esso stesso un pregiudizio”*.

L'approccio 'umoristico' si allontana da quello razionale e si basa sul dialogo con le emozioni, considera parte fondamentale delle dinamiche comunicative la continua contrattazione riguardo la propria e l'altrui identità: da qui l'apprendimento. È un modo di operare che richiama quello del 'giudice saggio'.

L'accoglienza dell'ambiguità e della polisemanticità significa attendere una possibile bisociazione delle rispettive matrici percettivo-valutative: attendere il momento in cui le due matrici si sovrappongono per capire quali sono gli 'altrui fondamenti' e avere modo di continuare l'esplorazione del dialogo, raccogliendo piccoli particolari, come i segnali meta comunica-

tivi: si arriva ad una interpretazione sufficientemente approssimata che descrive il comportamento altrui e l'intera dinamica dei reciproci equivoci.

Da una lettura di Michail Bachtin (1988), alcuni appunti sull'ascolto attivo e quello passivo:

“è l'ascoltatore, non il parlante, che determina il significato di un'enunciazione” (ivi: 117).

-L'ascolto attivo è un gioco aperto: più l'ascoltatore è intelligente più il parlante è potenziato

-La dimensione è polifonica, *“reciprocità fra coscienze dotate di pari diritto e pari significato”* (ivi).

-Senza tensione non c'è ascolto attivo: se manca la tensione l'ascolto attivo la provoca, i conflitti vengono poi gestiti in modo creativo.

-

-L'ascolto passivo inquadra gli eventi allo stesso modo all'inizio e alla fine del discorso, e si cerca di classificare tutto subito, non ci si mette in discussione

-L'ascolto passivo spesso assume il volto della pietà, dell'amore per chi è piccolo; *“l'altro cessa di essere una cosa senza diventare una persona”*

-Riduce i problemi a qualcosa di semplice, affrontabile in termini di rapporti fra poche variabili isolabili

- È utilizzabile solo quando gli interlocutori assumono le stesse premesse implicite, per questo le tensioni e incomprensioni sono risolvibili in fretta attraverso il ragionamento logico

Le sette regole dell'arte di ascoltare

1. Non avere fretta di arrivare a delle conclusioni. Le conclusioni sono la parte più effimera della ricerca
2. Quel che vedi dipende dal tuo punto di vista. Per riuscire a vedere il tuo punto di vista, devi cambiare punto di vista.
3. Se vuoi comprendere quel che un altro sta dicendo, devi assumere che ha ragione chiedergli di aiutarti a vedere le cose e gli eventi dalla sua prospettiva.
4. Le emozioni sono degli strumenti conoscitivi fondamentali, se sai comprendere il loro linguaggio. Non ti informano su cosa vedi, ma su come guardi. Il loro codice è relazionale e analogico.
5. Un buon ascoltatore è un esploratore di mondi possibili. I segnali più importanti per lui sono quelli che si presentano alla coscienza come al tempo stesso trascurabili e fastidiosi, marginali e irritanti, perché incongruenti con le proprie certezze.
6. Un buon ascoltatore accoglie volentieri i paradossi del pensiero e della comunicazione. Affronta i dissensi come occasioni per esercitarsi in un campo che lo appassiona: *la gestione creativa dei conflitti*.
7. Per diventare esperto dell'arte di ascoltare devi adottare una metodologia umoristica. Ma quando hai imparato ad ascoltare, l'umorismo viene da se.

4.2 Dagli appunti metodologici per i laboratori “Giocare con l'arte”

“Lo spirito di fondo che ha animato sin dall'inizio il progetto dei laboratori *Giocare con l'arte* è quello di promuovere l'esperienza diretta della creazione artistica per mezzo di attività concrete, accessibili anche ai bambini e agli adulti non specialisti, che permettano la manipolazione diretta degli strumenti e delle tecniche delle diverse forme dell'espressione artistica” (A. Munari, 1993: 12).

Alberto Munari, figlio di Bruno ed epistemologo allievo di Jean Piaget, ha arricchito di una visione storica critica l'opera del padre, analizzando non tanto l'esito formale delle esperienze artistiche, progettuali e laboratoriali che costituiscono il *corpus* complesso dell'opera munariana, quanto il metodo che venne costantemente utilizzato negli anni per comporlo. Sono stati elaborati una serie di principi che sintetizzano un determinato modo di pensare riconoscibile fin dalle prime opere, “un certo numero di caratteristiche ricorrenti, riconducibili ad alcuni principi metodologici precisi” (ibidem), così da delineare un atteggiamento alternativo a quello che Alberto Munari stesso definisce ‘ascolto passivo’, facendo riferimento all'atto del semplice ‘guardare’ invece che del ‘fare da sé’.

Il lavoro di Alberto Munari e della moglie Donata Fabbri ha una grande utilità nello spiegare quegli atteggiamenti che l'individuo intrattiene rispetto all'attività conoscitiva, atteggiamenti di cui è necessario essere consapevoli nell'organizzare e gestire un laboratorio *Giocare con l'arte*. Accanto alle pratiche sperimentali delle azioni gioco, attraverso l'ap-

porto dell'epistemologia operativa, è stato possibile promuovere una meta-riflessione sul Metodo Bruno Munari®, rifondandolo allo scopo di rendere conto dei fondamenti epistemologici e pedagogici dei laboratori. Le conoscenze veicolate dai laboratori *Giocare con l'arte* sono state riconosciute con precisione attraverso una ricerca e riflessioni sui temi del linguaggio e sul rapporto che il bambino, e non solo, intrattiene con il mondo.

4.2.1 Principi del metodo

Ritrovare l'azione

Il fare è il principio fondamentale di tutti i laboratori e l'azione costituisce una differenziazione tra l'individuo e la realtà: valorizzando le azioni si tenta di fare emergere i processi effettivi di elaborazione di quella "conoscenza specifica che è l'apprezzamento estetico. [...] (La) sinergia tra mano, mente e strumento dà luogo a espressioni grafiche inaspettate, a nuove esplorazioni dove la coerenza formale risulta quasi 'naturalmente' dalla coerenza psico-motoria insita nell'azione stessa". Il pensiero verbalizzato porta con sé molte reticenze e diffidenze che invece non ha il dialogo creativo che si intrattiene col mondo nel momento in cui ci si sta costituendo come esseri coscienti. Tutte le azioni che compongono i modi di relazionarsi con la realtà hanno generato una serie di precetti, un insieme di concetti riferibili a determinati gesti: ritrovare l'azione significa ritrovare l'intelligenza del gesto. L'iter progettuale di Munari padre prevedeva una relazione profonda con le cose e gli strumenti, la direzione che un progetto

stava prendendo era dovuta al dialogo intrattenuto tra la mente, il cuore, le mani, il caos, senza l'individuarsi di un'idea a priori dell'esito finale, che arrivava quindi assecondando e affinando il gesto. La necessità di ripetere una certa azione, un bisogno che avverte il bambino che per ore continua a fare lo stesso gioco come l'adulto che senza pensarci 'giocherella' con un oggetto, è un modo di apprendere attraverso la relazione con il mondo esterno, così da legare in una visione globale le diverse nozioni apprese attraverso lo stesso gesto, che ogni volta si trasforma in qualcosa di diverso. In 1.3 viene riportata la teoria di Dorflès riguardo l'automatismo cosciente, uno dei fondamenti dell'arte orientale e dello zen e viene collegata all'opinione di Benjamin sulla ripetizione sistematica e rituale del gesto nel bambino, e in questo senso è chiaro come attraverso l'affinazione di un gesto si registrano quelle azioni che diventeranno automatiche.

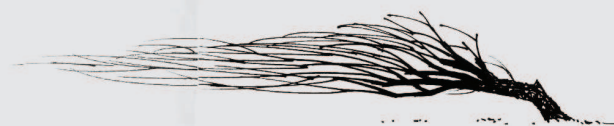
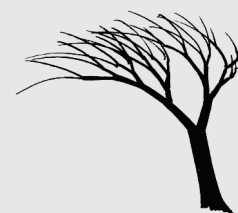
Esplorare le variazioni, Misurare i limiti, Moltiplicare i punti di vista

Questi tre punti verranno spiegati insieme perché corrispondono uno ad un corollario dell'altro e perché rendono conto in maniera evidente delle connessioni esistenti con alcuni fondamenti della pratica dell' 'ascolto attivo', esposti in 4.1.

Se lo scopo di un laboratorio è quello di portare alla luce i processi di elaborazione della conoscenza, non si deve ragionare in un'ottica di *problem solving* quanto più di una esplorazione delle attività che accettano

molteplici soluzioni alternative, ugualmente plausibili, così da facilitare le occasioni di confronto: in un contesto simile (che ricorda molto il contesto della multiculturalità) l'individuazione di una soluzione non chiude nessun discorso, le conclusioni costituiscono "la parte più effimera della ricerca" (parfrasando Sclavi, 2000), il momento del confronto e del dialogo sono quelli effettivamente generatori di conoscenza. La sospensione del giudizio di valore è uno dei precetti fondamentali sia per l'ascolto attivo (nell'indagine variazionale) che per il metodo, puntando soprattutto al piacere dell'esplorazione del più gran numero possibile di variazioni. Munari si è spesso divertito a realizzare esercizi sull'esplorazione delle varianti ad esempio delle sedie, dei pesci, delle facce, cambiando sistematicamente i caratteri che definiscono una determinata entità.

Prendendo ad esempio le variazioni nella rappresentazione di una faccia: il laboratorio *Guardiamoci negli occhi* parte da una riflessione sulla misurazione dei limiti, nel senso che attraverso un'indagine sulle variazioni, si arriva a concludere che elementi come naso, capelli e orecchie possono essere eliminati senza che venga meno il riconoscimento della faccia: occhi e bocca sono invece fondamentali perché la faccia mantenga la sua identità. L'esplorazione delle variazioni rende conto anche del momento in cui l'oggetto iniziale viene così trasfigurato da chiedersi se si tratti ancora della stessa cosa: "Un pesce con le corna è ancora un pesce? A come uccello è ancora un uccello? E una scrittura priva di significato è ancora una scrittura?"



132, 133, 134, 135, 136. Immagini dal libro "Disegnare un albero", B. Munari, Zanichelli Editore, Bologna, 1977

[...] è proprio perché vi sono diversi livelli di interpretazione che vi possono essere più soluzioni; e inversamente, è perché la situazione proposta non può essere esaminata che a un solo livello, che vi è una sola ed unica risposta possibile. In questo caso però non si possono formulare regole o criteri generali, poiché il numero e la differenziazione dei livelli di interpretazione dipende ovviamente dalla posizione assunta dall'osservatore": questa riflessione sul moltiplicare i punti di vista è evidentemente molto simile, alla teoria delle cornici interpretative e delle premesse implicite. Il pesce con le corna può essere un'immagine estremamente irritante per un bambino molto piccolo, il suo atteggiamento è estremamente realistico, dovendo imparare ancora molto dalle cose del mondo, non avendolo classificato a sufficienza; la stessa immagine può essere invece molto divertente per un bambino più grande, che già ha cominciato a sperimentare il gioco della fantasia. Ciononostante il momento dello spiazzamento è presente in entrambi i casi e testimonia un cambiamento della propria prospettiva interpretativa. Il moltiplicare i punti di vista è un carattere fondamentale per la conoscenza sia dal punto di vista del dialogo interculturale che dei metodi di ricerca.

Trasformare l'organizzazione, Spiazzare le abitudini

“Di solito si considera l'organizzazione delle cose un dato di fatto ‘naturale’, necessario, definitivo, e non viene spontaneamente l'idea di provare a modificarla”: ma i cambiamenti delle organizzazioni già date sono un modo per portare a nuove scoperte e fare emergere impreviste

forme di realtà. Nel libro di Bruno Munari *Viaggio nella fantasia* vengono mostrati più di cinquanta esempi di modi di collegare e disegnare intorno allo stesso gruppo di 21 punti neri, viene dimostrata la ricchezza di risultati ottenibile attraverso questo genere di esplorazioni. Con stratagemmi del genere Munari riesce a conquistare l'interlocutore, facendolo uscire dal suo sistema comunicativo, contrastando le resistenze all'allontanamento da un determinato campo gestaltico. Soltanto nei momenti in cui ci si trova ad affrontare “problematiche sufficientemente lontane dalle competenze” che già si possiedono è possibile promuovere il pensiero divergente e fare emergere i processi di costruzione della conoscenza, evitando una lista di risposte giuste e standardizzate. Spiazzando le abitudini non bisogna però né andare troppo lontano né rimanere troppo vicino, così da riuscire a fare percepire il cambiamento senza che venga la tentazione di trattare l'argomento con strumenti già provati, obbligando a ricercarne altri. Lo spiazzamento cognitivo è quindi alla base dell'ironia, uno dei modi migliori per affrontare dei cambiamenti che altrimenti rischierebbero di essere difficili da gestire.

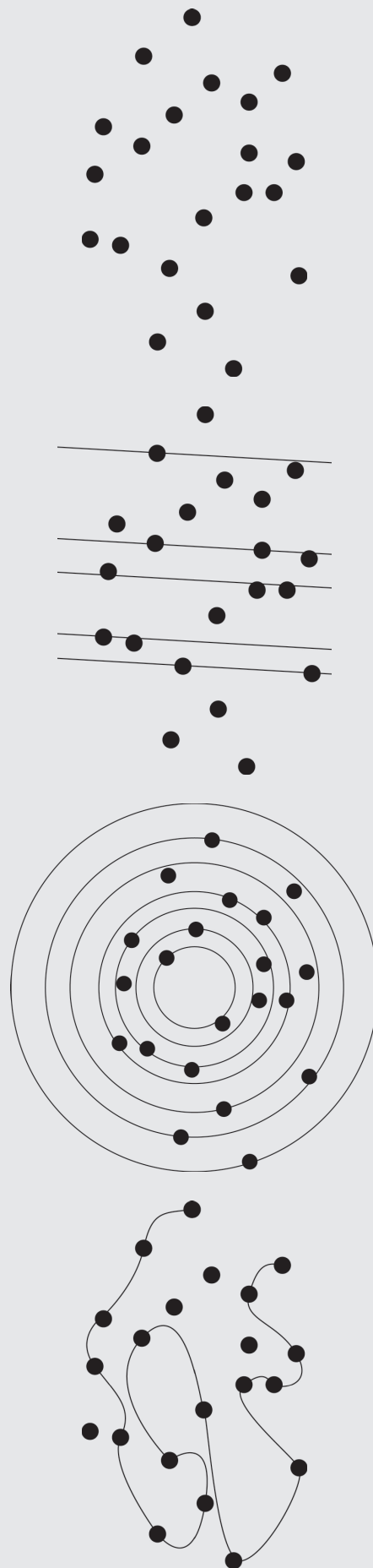
4.2.2 Punti di incontro

Studiando il pensiero di Bruno Munari attraverso le regole dell'epistemologia operativa si riconosce la complessità del suo metodo: si coglie anche l'affinità con le teorie di Marianella Sclavi che invece fanno riferimento ad un'epistemologia di tipo culturale.

I sistemi semplici, che si organizzano attorno all'e-

laborazione di atteggiamenti corretti e non, hanno il merito di aver fatto avanzare il pensiero occidentale durante i secoli, tuttavia il tema del dialogo interculturale e dei sistemi complessi, che necessitano più che altro di una narrazione del pensiero piuttosto che di una serie di risposte, richiedono una seria riflessione. Mettere l'altro nella condizione di capire i propri punti di vista e la sospensione del proprio giudizio sono gli atteggiamenti da tenere nel momento in cui ci si rende conto che i propri interlocutori fanno riferimento a cornici interpretative diverse dalle proprie: si evitano contrapposizioni di valori che non portano a nessun risultato e si instaura un regime di rispetto dell'altro. La tecnologia ha il merito di mettere le culture in condizioni di dialogare tuttavia bisogna addomesticare la tendenza a preferire l'univocità delle soluzioni nel momento in cui diverse scale di valori si confrontano.

La contrapposizione tra sistemi semplici e sistemi complessi è il campo in cui si opera nei laboratori *Giocare con l'arte*, che sono una situazione in cui tutti hanno ragione e la stessa cosa può assumere al contempo significati diversi: l'intenzione è quella di aprire nuovi orizzonti di ricerca. Quando Bateson descrive la mente (1984 – vedi anche 1.2.2) come un sistema di parti interagenti cui le relazioni costituiscono l'oggetto da indagare, fa riferimento all'importanza che le azioni intrattenute con gli altri e con le cose del mondo possono assumere nella creazione di conoscenza: le relazioni costituiscono strutture che connettono e fanno nascere il significato



137, 138, 139, 140. Immagini dal libro "Viaggio nella fantasia", B. Munari, Corraini, Mantova, 1992

delle cose.

Il tema dello stereotipo è stato trattato frequentemente da Bruno Munari, in favore di un ampliamento della propria visione del mondo: proponendo ad un bambino di disegnare una casa con una serie di strumenti segnanti diversi (dalla bic al pennello giapponese) si esplicita la diversità attraverso la variazione del segno, permettendo l'uscita dalla propria 'gabbia' di stereotipi. L'abbattimento dello stereotipo corrisponde al rifiuto dell'ansia di un'urgenza classificatoria che ha l'utilità di dare certezze ma che non permette quella corretta sospensione del proprio giudizio che sta alla base di tutti i discorsi fatti fino ad adesso.

Lo spiazzamento, il momento in cui non si sa più che cosa dire, è un momento dell'apprendimento molto importante, sia per l'epistemologia operativa che per quella culturale, visto che solo attraverso lo spiazzamento è possibile prendere consapevolezza delle proprie convinzioni, un momento doloroso e irreversibile in cui l'individuo perde la propria ingenuità e viene 'svelato'. Nell'esperienza del gruppo di un laboratorio, osservando l'altro come in un esercizio di *shadowing*, è possibile apprendere nuove consapevolezze che, benché possibilmente dolorose, possono essere accettate attraverso il momento del paradosso (un modo diverso di interpretare lo spiazzamento) e dell'ironia, ma soltanto la pratica dell'indagine variazionale opera quel ribaltamento del proprio punto di vista capace di 'far ridere su ...' e comprendere la diversità. Schemi mentali ec-

cessivamente rigidi ostacolano l'umorismo, e nell'opera di Bruno Munari l'apertura di nuovi orizzonti si accompagna continuamente ad un atteggiamento intelligentemente ironico.

La "*piccola isba, sospesa su zampe di gallina, (che) se ne sta là senza finestre e senza porte*", come il pesce con le corna, sono degli stratagemmi per rendere accessibile al bambino questa serie di concetti, e rende conto dei diversi modi di osservare il mondo (arrabbiarsi tantissimo perché il pesce non può avere le corna o giocare con lo spiazzamento e la fantasia): l'apprendimento, nella visione dell'epistemologia operativa, è imprescindibile dalla parte emotiva, non esiste apprendimento senza emozioni piacevoli, le cose che si imparano devono prima di tutto piacere, devono partire da un'indole predisposta alla curiosità.

Nei laboratori organizzati secondo questa metodologia le cose non accadono per caso ma perché si riesce a ricreare un'alchimia tra le cose che l'operatore fa accadere e quelle che è prevedibile possano accadere una volta che si dà il via libera alle variazioni: il laboratorio diventa un'esperienza partecipata in cui non si osserva qualcuno o qualcosa come nel caso di una mostra o di uno spettacolo ma è lo stesso individuo che vive il momento della scoperta generata con le proprie mani.

La prima esperienza di laboratorio secondo il metodo risale al 1977, in occasione della mostra *Processo per il museo* alla Pinacoteca di Brera di Milano curata da Franco Russoli, allora Soprintendente di Brera: a Munari fu affidato l'incarico di progettare uno spazio

per i bambini, una richiesta ‘provocatoria’ del curatore, che desiderava trasformare i luoghi del museo in dispositivi capaci di comunicare con la massa delle persone, e di costituire un servizio sociale (Associazione Amici di Brera, 1977). Fu allestito quindi un laboratorio all’interno della mostra, e si diede il via ad una serie di eventi che nei successivi vent’anni, in realtà diverse come laboratori privati e museali, corsi di aggiornamento, in Italia e all’estero, indicarono un attualissimo approccio all’arte nei musei, basati sulla sperimentazione diretta delle tecniche e delle regole delle arti visive (ibidem).

Trattare dei modi in cui Munari ha deciso di allestire lo spazio perché potesse ospitare attività estremamente complesse, rivoluzionarie ed importanti come queste è un filone di ricerca che non è stato ancora aperto ma che potrebbe dare risultati interessanti.

4.3 Un museo di quartiere in via Padova

4.3.1 Proposta progettuale

La significazione e attribuzione di identità da parte dell’abitante rispetto ai luoghi che vive quotidianamente, luoghi dell’abitudine che passano inosservati, viene attuata nel momento in cui la comunità degli abitanti si ritrova come in un carnevale a celebrare qualcosa: in questi momenti è possibile assumere una nuova consapevolezza sia del paesaggio che si abita sia della comunità da cui si è circondati, attraverso una riattribuzione di senso. Un quartiere come quello di via Padova ha la necessità di un dispositivo culturale, come un museo, capace descrivere e narrare

la realtà del contesto specifico, che mostri la qualità della vita del quartiere ospitando l’azione comunitaria attraverso l’istituzione di eventi, appuntamenti in un determinato luogo, in modo da promuovere il confronto tra gli abitanti e il paesaggio che abitano e allo stesso tempo compongono.

L’arte relazionale è una delle risposte più recenti alla generalizzata necessità di una nuova attribuzione di senso comunitario, Nicolas Bourrioud ha identificato con questo nome un insieme di esperienze artistiche dai riferimenti lontani: si parla del gruppo Fluxus, di Gordon Matta-Clark ma anche di alcune iniziative culturali italiane degli anni Sessanta e Settanta (tra cui le sperimentazioni dei laboratori *Giocare con l’arte*). Tuttavia non è necessaria la semplice predisposizione di un dispositivo culturale per venire incontro alle problematiche di una zona complessa come quella di via Padova, nella gestione e nel rapportarsi con i luoghi diventa fondamentale avere quella determinata attitudine al dialogo e alle relazioni che in questo capitolo è stata approfonditamente trattata.

Un museo capace di portare avanti un programma del genere si configura in una maniera molto simile a quella del *Design Museum* della Triennale di Milano, ovvero come un museo senza collezione permanente, capace di trasformarsi nel tempo e di misurarsi con un ventaglio ampio di tematiche: un museo che si occupa quindi anche di diffondere quanto più possibile la storia della sua vita attraverso operazioni di documentazione prima e archiviazione poi, in

modo da costituire la fisicità che ogni spazio museale avrebbe il compito di conservare, sia essa un oggetto, un film, una foto, una serie di documenti virtuali. In via Padova un museo organizzato secondo questo sistema diventa museo della memoria, in questo caso del quartiere, dei suoi luoghi e della sua comunità: attraverso la consapevole identificazione del proprio vissuto rispetto al contesto che si abita quotidianamente può essere attivata la creazione della memoria collettiva di un luogo. La consapevolezza delle proprie abitudini, e della comunità con cui si convive, è fondamentale nell'abbattimento delle numerose segregazioni in atto tra le persone e i luoghi, tra gli abitanti stessi, tra il quartiere e il resto della città.

4.3.2 Strategie museali

Museo dei bambini della scuola Casa del Sole al Parco Trotter di Milano

Il progetto di Bruno Munari per il *Museo dei bambini* al parco Trotter di via Padova, nel 1990, costituisce un precedente importante, nonostante la sua vita purtroppo breve: l'artista-designer fu chiamato dall'associazione *La città del sole – Amici del parco trotter*, da sempre attiva nella valorizzazione del parco e delle sue scuole: si lavorò con l'intenzione di progettare un museo rispondente alla capacità del parco Trotter di essere un luogo appartenente a persone di tutto il mondo, come già detto, infatti la scuola del Trotter ha sempre ospitato bambini dalle origini culturali più disparate. Venne richiesto agli alunni di contribuire direttamente alla formazione della collezione del

museo portando oggetti scelti spontaneamente, ad esempio i giochi costruiti dai propri nonni, in modo da ottenere una raccolta capace di parlare delle diverse realtà culturali conviventi nel quartiere, attivando uno scambio di interessi prevalentemente legati al tema del gioco. Questa collezione, in realtà molto semplice, costituita da oggetti quotidiani e cartelloni di vario tipo, è stata presto chiusa al pubblico per carenze di finanziamenti, ma il *Museo dei bambini* ha avuto lo stesso il merito di creare una forte connessione, purtroppo temporanea, tra l'istituzione scolastica e le realtà di quartiere.

La casa delle culture del mondo

Dal 2009 a Milano è attiva *La Casa delle culture del mondo*, un luogo dedicato all'attività artistica e alla creatività, gestita fino al 2010 in collaborazione col *Centro Come della Cooperativa Farsi Prossimo* e *Arci Milano*. In questo spazio di via Natta, ristrutturato a spese della Provincia di Milano, sono state ospitate mostre, rassegne e incontri dedicati alle culture del territorio metropolitano milanese, con l'obiettivo di dare spazio alle domande di interazione culturale delle comunità straniere presenti sul territorio e di ricercare nuove formule di vita comunitaria attraverso funzioni culturali e la partecipazione dei cittadini. Attraverso la diffusione della storia di una cultura (sia quella italiana o di una straniera), e della sua identità, si tenta di non escludere nessuna idea e nessuna esperienza. Nel corso del 2011 la fruibilità degli spazi è stata notevolmente aumentata struttu-



141. Dalla mostra fotografica "Passione India", Casa delle Culture del Mondo, Milano, 2012



142. Dalla mostra fotografica "Passione India", Casa delle Culture del Mondo, Milano, 2012

rando le attività in maniera inclusiva, rivolgendosi ad un target d'utenza diversificato (studenti, insegnanti, bambini, ...) attraverso servizi di biblioteca, corsi di lingua, di mediazione culturale e di abilitazione all'insegnamento, attraverso laboratori artistici e teatrali. Sono stati organizzati eventi, serate e mostre con la collaborazione dei consolati e delle Comunità straniere del territorio, momenti di incontro (circa 130 nello scorso anno) per la creazione di un dialogo multiculturale.

District Six Museum

Esiste infine un'esperienza museale dalle evidenti affinità con quelle che questa tesi propone nel rapporto tra ente culturale e territorio, è il caso del *District Six Museum*, di Città del Capo: il nome del museo fa riferimento al Sixth Municipal District, conosciuto

come *Zonnebloem* (girasole), costituitosi come quartiere residenziale nel 1867, originariamente abitato da una vivace comunità di schiavi liberati, commercianti, artigiani, lavoratori e immigrati. Dall'inizio del XX secolo cominciò un processo di rimozione ed emarginazione degli abitanti del distretto, dal 1901 i sudafricani di colore furono costretti dal regime dell'*apartheid* ad insediarsi nell'area mentre gli abitanti più benestanti si trasferirono nei *suburbs* della città, trasformando il quartiere in una delle zone più trascurate di Città del Capo. Nel 1966 il *district* venne dichiarato una *white-only area* e nel 1968 iniziarono le operazioni di rimozione della popolazione nera: negli anni Settanta il quartiere fu teatro di uno dei casi più studiati di deportazione di massa, oltre 60.000 abitanti furono costretti a trasferirsi nell'area deserta di Cape Flats, un complesso a venticinque chi-

Le immagini documentano un'operazione museale compiuta nel District Six Museum nella quale gli ex abitanti del quartiere sono stati invitati a segnare il loro vecchio indirizzo su una grande mappa del vecchio vicinato posata a terra: successivamente hanno potuto lasciare commenti e opinioni su un grande telo appeso alla parete (Memory Cloth) appeso verticalmente nella stessa stanza della mappa. Questo gesto simbolico di riappropriazione dei luoghi ha diverse valenze: prima di tutto quella di ufficializzare ogni testimonianza relativa ai fatti che hanno riguardato la storia del quartiere, e poi di documentare, archiviare e rendere disponibile alla memoria collettiva la realtà dei fatti prima dell'esproprio delle abitazioni. Il museo si prende una responsabilità importante nel diventare un attore primario nei processi di conflitto e di crisi che hanno segnato la storia della città, trovando una risoluzione simbolica.

143, 144. Sala principale del District Six Museum



lometri di distanza, le vecchie case furono demolite e gli unici edifici rimasti integri furono i luoghi di culto; fu quindi costruito un complesso di edifici destinati all'università Cape Technikon e una caserma della polizia: a parte questo la zona venne lasciata inedificata. Con l'abolizione del regime dell'*apartheid* il governo sudafricano ha riconosciuto le istanze dei precedenti abitanti e si è impegnato a supportare le operazioni di ricostruzione.

La drammatica storia del quartiere viene oggi commemorata da un museo che ospita mostre temporanee ed eventi artistici partecipativi, offre spazi per l'insegnamento alle scuole, promuove attività culturali sul tema dell'eredità culturale e della memoria, ed è diventato un attore importante nel dialogo tra le culture in una città tutt'ora problematica ma che sta facendo delle operazioni di dialogo uno degli ele-

menti fondamentali per lo sviluppo sociale. Lo stretto legame che questo dispositivo culturale attua tra le funzioni del museo, di comunicazione, di mediazione e di azione sul territorio risponde in maniera eccellente alle criticità che emergono in un contesto sociale frammentato e in tensione.

4.3.3 Conclusioni

Anche se, per fortuna, in via Padova non si sono mai verificate situazioni paragonabili a quelle del District Six, la creazione di un museo di quartiere è comunque una strategia efficace nell'affrontare il tema della memoria di una comunità, dell'identità degli abitanti e del dialogo in generale. La promozione di attività culturali riguardo il quartiere di via Padova è già in atto con l'istituzione del centro culturale *Assab One*, nato per iniziativa di Elena Quartesani, che ospita



mostre ed eventi e, tramite l'associazione omonima, produce e promuove eventi culturali e artistici spesso legati al territorio. Tuttavia l'istituzione di un Museo di Quartiere sarebbe un'occasione importante per attivare in maniera sistematica attività culturali e di dialogo riferite alle specificità della zona.

Gli apporti teorici fin'ora presentati sono da relazionare

I musei possono ripagare tantissimo dal punto di vista del rinnovamento urbano, e le peculiarità del quartiere di via Padova permettono la creazione di un dispositivo museale in grado di interagire positivamente nella creazione di consapevolezza identita-

ria rispetto al quartiere, organizzandosi come luogo della memoria attiva, del dialogo e della cultura, facendo riferimento ad esperienze museali già sperimentate da tempo in tutto il mondo.

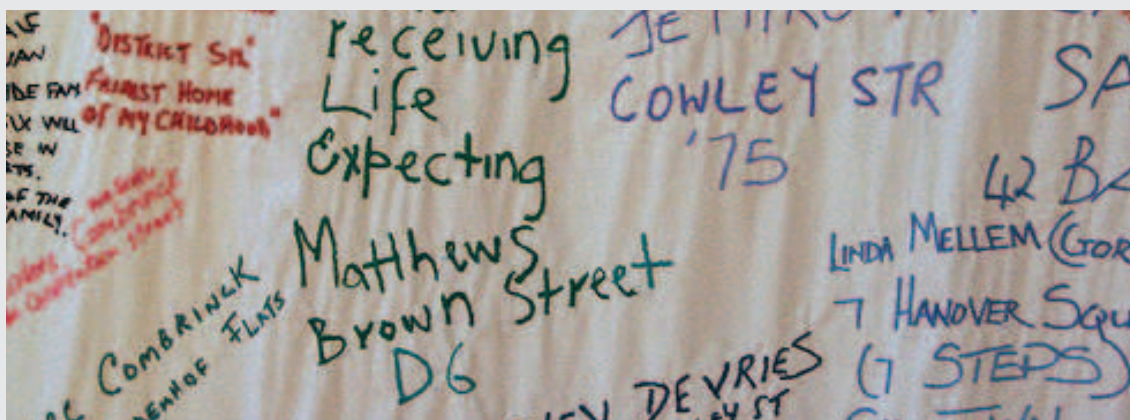
La cultura del confronto, le iniziative partecipative, l'arte relazionale, le esperienze condivise ed inclusive, sembrano essere oggi tra le più efficaci strategie di rinnovamento sociale, ove attuate con responsabilità, rispetto e sincerità; *“La realtà è ciò di cui posso parlare con un terzo. Non si definisce se non come il prodotto di una negoziazione. Uscire dalla realtà è ‘folle’: un tale vede un coniglio arancione sulla mia spalla, io non lo vedo; allora la discussione s’indebolisce, si restringe. Per ritrovare*



146. Mappa nella sala principale del District Six Museum

uno spazio di negoziazione, dovrei far finta di vedere quel coniglio arancione; l'immaginazione sembra una protesi che si fissa sul reale per produrre un maggior commercio fra gli interlocutori. L'arte ha così come fine quello di ridurre in noi la parte meccanica: punta a distruggere ogni accordo a priori sul percepito. Allo stesso modo, il senso è il prodotto dell'interazione fra artista e osservatore, non un fatto autoritario. Ora, nell'arte attuale, in quanto osservatore devo lavorare per produrre senso a partire da oggetti sempre più leggeri, impalpabili, sfuggenti. Laddove la tradizione del quadro offriva una cornice e un formato, ora noi dobbiamo accontentarci di frammenti. Non provare nulla significa non sforzarsi abbastanza.” (Bourriaud, 2010: 98). Quello che Bourriaud

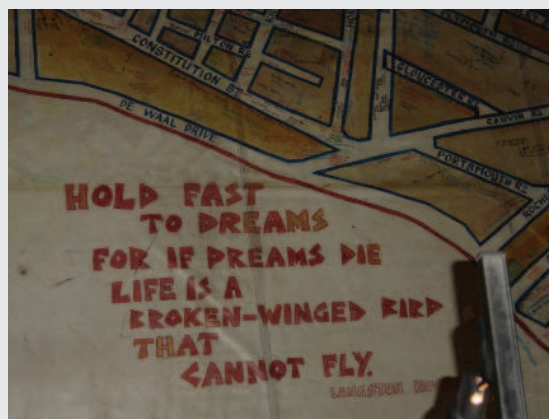
sostiene riguardo le sperimentazioni artistiche che si relazionano attivamente con l'osservatore è perfettamente trasferibile in generale a tutte quelle operazioni che le amministrazioni potrebbero portare avanti in uno spirito di rinnovato interesse sul confronto con le zone più complesse, ed in fondo preziose, che la città ha generato nella sua intricata esistenza.



146. Dettaglio del "Memory Cloth"



147. Dettaglio della mappa del District Six



148. Dettaglio della mappa del District Six del MondoP