

BUONE PRASSI – GOOD PRACTICES

QUANDO IL MUSEO SI FA PATRIMONIO COMUNE. LE DONNE DEL TEATRO DI FORCELLA A PALAZZO ZEVALLOS *di Maria D'Ambrosio*



Figura 1

Un momento del lavoro a Palazzo Zevallòs (Foto di Mario Laporta, 2016).

Il contributo presenta e analizza i risultati di un intervento¹ che ha coinvolto un gruppo di donne – provenienti da Forcella, un

¹“A Toledo – la scena delle donne tra Forcella e Palazzo Zevallòs di Stigliano”, il progetto sulle arti sceniche per e con le donne a cura di Marina Rippa e Alessandra Asuni – f.pl. femminile plurale, finanziato dalla Fondazione San Paolo Imi e realizzato dal gennaio al marzo del 2016 negli spazi di Palazzo Zevallòs (diretto da Antonio Ernesto Denunzio), grazie alla collaborazione di Gae-

quartiere del Centro storico di Napoli noto come contesto “ad alta densità di disagio e marginalità” – in un percorso laboratoriale di drammatizzazione e di teatralizzazione che ha previsto la loro interazione con gli spazi e con il patrimonio della Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano a Napoli e la produzione di un evento pubblico finale.

The contribution presents and analyzes the results of an educational intervention involving a group of women – coming from Forcella, a district of the historic center of Naples known as a disadvantaged context – in a theatre lab that was in interaction with the spaces and with the patrimony of the Palazzo Zevallos of Stigliano in Naples and ended with a public final event.

1. Premessa epistemica al bene comune. O della apertura

Riflettere sul bene comune – tema che inevitabilmente rinvia alle origini del pensiero classico, a Platone, alla sua *Politéia*, alla *res publica* – significa rimettere al centro questioni fondanti relative alla costruzione della sfera pubblica e alla dimensione più o meno partecipativa di chi concorre a costruirla e a renderla viva, a darle senso. Pensare in termini di bene comune significa rintracciare la dimensione politica che attraversa il pensiero/discorso/sapere pedagogico e situare tale riflessione in quella che Franco Cambi (2011) chiama «congiuntura del postmoderno» (pp. 46-48) affinché questo pensiero/sapere/discorso emerga in un fare, ne costituisca la tensione vitale, mobile, in divenire, che connetta il Sé all’altro, l’appartenenza a un mondo con l’emancipazione e lo sguardo utopico rispetto a quello stesso mondo. Un *focus* sul bene comune non può che vibrare di questa tensione e riconoscere la problematicità con cui si guarda ai processi formativi provando ad assumere una

tana Rogato dell’associazione Civita insieme con gli storici dell’arte, e dell’Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Cattedra di Pedagogia della Comunicazione (prof. Maria D’Ambrosio) e dell’Assessorato alla Cultura e al Turismo del Comune di Napoli.

certa eco-logica con cui riconoscere il senso dell'educazione nel suo orizzonte sociale. Un orizzonte che segna e ridisegna di continuo lo spazio che interseca senso dell'individualità con quello della comunità, in nome della pluralità e della complessità, ovvero di uno stato permanente di apertura e di relazione/connesione possibile.

Il concetto di bene comune trova una sua "ragione" pedagogica nella "apertura" come sua matrice epistemologica, significativa ai fini di una riflessione che voglia anche far emergere la necessità di una traiettoria metodologica all'uso del bene comune. Apertura, partecipazione, condivisione, come scelte etiche-estetiche-metodologiche che rispondono ad una istanza esistenziale oltre che epistemica ed epistemologica: un modo di pensare al sé, alla sua costruzione, realizzando una unità tra la sfera del sentire, quella che tocca la dimensione più intima e privata, e la sfera pubblica, sociale, che insieme possono contribuire a trovare le parole, la forma, per dire del Sé e dell'Altro, per produrre un condiviso senso comune senza rinunciare al senso di unicità che pure è necessario salvaguardare. Apertura, dunque *al* bene comune e *dei* beni comuni, come "via" a una politica educativa diffusa, capace di trasformare le strutture fisiche in ambienti formanti, riconoscendo a ciascuno spazio la potenzialità formativa e progettuale da cui può essere animato/riconfigurato/significato. I luoghi, gli spazi, le architetture, in particolare quelle occupate da istituzioni culturali e soggetti pubblici, hanno da lavorare per diventare "bene comune", per essere riconosciuti come tali e, in quanto tali, utilizzati *per* il bene comune. Un lavoro, quello proposto qui rispetto ai beni comuni e in particolare alle istituzioni culturali su cui qui ci si focalizza, di apertura perché poi chi raccoglie l'invito a varcarne la soglia, possa intercettarne il "progetto" ed essere parte di un processo continuo capace di rendere quel "bene" una risorsa comune, la cui funzione possa essere riscritta attraverso l'uso e la pratica quotidiana che muta il "sentire" e rifugge dal "senso comune". Perché nell'uso del bene comune si realizzi un certo pensiero pedagogico, critico, è necessario – questa la proposta contenuta nel saggio seguente – che al tema del bene si unisca quello del bello, così da chiedere a quel bene materiale di far emergere il suo valore immateriale e sviluppare il

suo potenziale formante, così che all'etica si connetta l'estetica e il "bene" ritrovi la pluralità e la varietà del suo orizzonte di senso nella 'armonica' da cercare nella dimensione comune della produzione di senso.

A partire dal nesso *Democrazia e educazione*, cui Dewey (1916) ci ha introdotto per tematizzare la dimensione politica del pedagogico, oltre che per far emergere in filigrana la "questione" della libertà come "emergenza" di ogni azione educante, torna necessaria una riflessione che intende smuovere, incidere e orientare le politiche educative e formative, a partire proprio dai beni comuni, perché possano aderire ad una più complessa strategia per realizzare libertà, autonomia, esercizio della cittadinanza, grazie a efficaci pratiche di partecipazione. Educare alla "cosa pubblica", al bene comune, è una necessità pedagogica che è il senso stesso dell'agire educativo: aprire al singolo la sfera pubblica perché la sfera pubblica sia costruita e nutrita dalla partecipazione di ciascuno, costituisce un nuovo ordine del discorso, è l'ordine che dà la festa, la dimensione della festa nella quale tutto chiede di essere rifatto e ciascuno è chiamato a partecipare, a smuovere, a dar forma nuova a ciò che sembrava semplicemente "dato". Il processo educativo e formativo che segue la logica del bene comune – inteso esso stesso come processo produttivo – si fonda su una pedagogia attiva che utilizza della festa quella straordinaria «condizione particolare e privilegiata, contrassegnata dallo stare dentro un evento dotato di senso totale in se stesso, in un'esperienza che coinvolge, gratifica, "possiede" senza residuo» (Cambi, 2011, p. 219). Lo "stare dentro" e l'essere coinvolti è parte di una prammatica educativa particolarmente significativa e necessaria se l'orizzonte è quello del bene comune e se grazie al dispositivo-festa si «dà corpo a un soggetto nuovo, che si proietta secondo i paradigmi dello stare-insieme, del rito condiviso, della partecipazione attiva» (Cambi, 2011, p. 219). In questo senso, dunque, si configura una pedagogia che fa del bene comune un obiettivo non preesistente né predefinito ma da produrre in un fare che vuole qualificarsi come pedagogico e risuonare con Bruner (1996) di una certa *cultura dell'educazione* per rispondere in maniera adeguata alle necessità attuali della vita in co-

munità. Un obiettivo, quello del bene comune, che gli studi di Norbert Elias (1987) ci hanno aiutato a far emergere e modulare sulla base di un “equilibrio Io-Noi” sottoposto a trasformazioni sociali e culturali che riguardano la sfera etica e quindi toccano prima l’idea di “bene” e quindi poi il suo orizzonte comune.

Grazie anche alla “lezione” di Aldo Capitini (1967), l’orizzonte del “bene comune” deve farsi “aperto”, se «apertura è la disposizione a stabilire rapporti con altri e con altro, a non porre condizioni assolute, a non presentare esclusivamente il proprio io, a facilitare il più largo movimento, il più vario incontro, la dialettica tra diversi, l’aggiunta del nuovo, l’intersoggettività» (p. 41). L’apertura è quella condizione individuata come necessaria per produrre dialogo, comprensione, interazione: quegli speciali «incontri attivi con il mondo» (Bruner, 1996, p. 49) da cui possono emergere e prender forma identità, storie, realtà. Un’apertura epistemica e metodologica che quando tocca e investe di progettualità i Beni culturali – come nell’esperienza cui lo scritto farà riferimento – richiede un lessico nuovo che ci fa muovere in direzione del patrimonio, più che dell’eredità. L’incursione nella filosofia del diritto, attraverso uno scritto di Francesco De Sanctis (2015), ci consente di osservare che «il patrimonio è qualcosa a cui si partecipa sempre come in presenza del padre. Qualcosa che, come il patronimico, ci può accompagnare dalla nascita, nella nostra venuta al mondo [...]. Nel lemma si congiungono *pater* e *munus*, dove *munus* significa tanto “compito”, “servizio”, quanto “dono”. E il dono implica una volontà, anche coattiva [...], ma oggettivata in qualcosa che esige una partecipazione e una relazione”. [...] La condizione paterna, nella comunicazione del patrimonio, impone soprattutto al suo destinatario di farsi a sua volta padre, di porsi in una dimensione munifica, donativa o di servizio verso coloro che verranno conservando e tutelando, se non incrementando, quanto si è ricevuto» (pp. 43-44). L’apertura implica quindi un donare e ricevere in dono, quel bene che può farsi “patrimonio” e “bene comune” proprio e solo se luoghi, cose, artefatti, vengono fatti propri da ciascuno e riconfigurati come parte del proprio “ambiente-di-vita”.

2. L'arte-educazione per produrre bene comune.

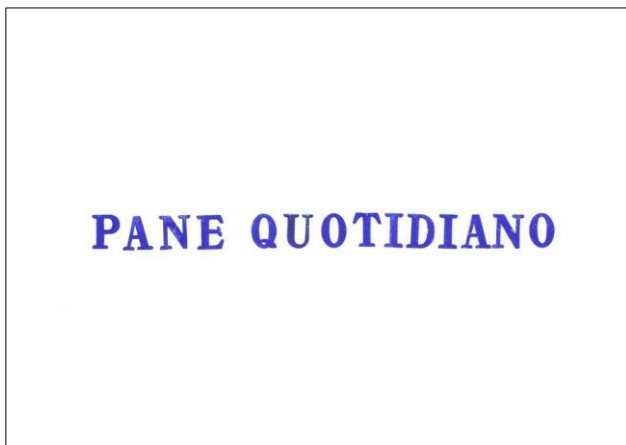


Figura 2

Liliana Moro, 2017, *Pane quotidiano*.

Liliana Moro quest'anno, in occasione della XIII Giornata del Contemporaneo², ha prodotto l'opera "pane quotidiano" (Figura 2) la cui forza visiva e simbolica suggerisce di intendere l'arte come "pane quotidiano", l'arte come "nutrimento": quel particolare tipo di "cibo" che nutre di bello la fame di benessere che produce bene per sé e bene comune. L'opera di Liliana Moro aiuta a ricollegare, sia sul piano materiale che su quella simbolico, cultura e welfare³, in maniera da ripensare alla necessaria pluridimensionalità di politiche innovative che vogliano e possano generare/governare benessere in chiave psico-fisica e psico-sociale. Un modo per nutrire anche il cognitivo pedagogico e restituire la matrice biologica all'educativo.

L'arte, già individuata da Dewey (1934) *come esperienza*, costituisce quello spazio attraverso cui ci si riappropria della dimensione

² Grande evento annuale dedicato all'arte del nostro tempo e al suo pubblico, promosso da AMACI, l'Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani, e che quest'anno è arrivato alla sua tredicesima edizione per la quale Liliana Moro ha realizzato l'immagine-guida.

³ Cfr. (Dal Pozzolo, Garbarini & De Biase, 2016).

estetica dell'apprendere e del conoscere e soprattutto dove ciascuno può riconoscere e "abitare" la propria pro-attività, quella che chiamiamo creatività o più propriamente *poiesis*, e che non ha a che fare solo con l'infanzia ma che costituisce la specificità dell'*homo faber* perché la specie umana, per sua specifica "mancanza"⁴, deve "lavorare" e dotarsi della adeguata *technè* per costruire il proprio mondo e dare forma al proprio essere. Tutti gli studi e le proposte più attuali e relative al nesso arte-educazione⁵ e a quello democrazia-educazione⁶ sono in qualche modo riconducibili alla matrice antropologica e filosofica che ha attraversato la riflessione pedagogica da cui è emersa la proposta educativa strutturata attorno al concetto di *lifelong learning*, e che già da qualche decennio costituisce uno dei *focus* del programma quadro delle politiche comunitarie tra *welfare* e *welfare state*. Lungo questa traiettoria pedagogica, costruita nel nome della autonomia e della partecipazione più che sul mito dell'uguaglianza e della libertà, si possono citare esperienze significative nella lotta alle oppressioni⁷ o alle *miserie sociali*⁸ in nome della speranza⁹, del dialogo¹⁰ e della scientificità pedagogica¹¹ che ha anche sostenuto un cambiamento di paradigma radicale attraverso cui legittimare le scienze bio-educative¹². Le multiformi emergenze sociali, che oggi si addensano attorno ai temi della differenza e della disuguaglianza, declinate in termini di interculturalità, disabilità, marginalità, povertà, rendono più evidente la matrice sociale e politica dell'educazione, oltre che del pensiero pedagogico, e la necessità/opportunità di una sua torsione e apertura all'educazione informale "contro" l'omologazione e la conformazione, così da tenere viva la problematicità del progetto educativo e formativo, si-

⁴ Cfr. Gehlen, 1990.

⁵ Cfr. D'Ambrosio, 2013.

⁶ Cfr. Dewey, 1916/1994.

⁷ Cfr. Freire, 2002.

⁸ Si veda in particolare tutta l'opera iniziale di Maria Montessori.

⁹ Cfr. Freire, 2008.

¹⁰ Cfr. Buber, 2009.

¹¹ A partire dall'opera di Maria Montessori, cfr. Orefice, 2009.

¹² Cfr. Frauenfelder, Santoianni & Striano 2004.

tuandolo e sviluppandolo in senso esteso e diffuso, dentro e fuori le istituzioni e dentro la vita delle comunità. Educazione, cultura, istituzioni: unite a tracciare e realizzare politiche della socialità¹³ perché la socialità, la dinamica delle relazioni che si tessono, è condizione del farsi e dell'accadere culturale secondo due opposte traiettorie: quella "maggiore", che è più vicina alla logica del pensiero "dominante", e quella "minore" che offre nutrimento e resistenza alla prima e che ne è la spinta vitale anti-dogma¹⁴.

Nella ricerca continua di un "giusto" mezzo tra individuo e società, come tra logica "maggiore" e "minore", il concetto di "società educante" si è fatto spazio e costituisce la premessa di una nuova sfida pedagogica che guarda con Morin (1999) all'*educazione del futuro* e individua nel "fare educazione" lo specifico del "fare ricerca" in campo pedagogico il cui valore dovrebbe emergere nel campo delle strategie e delle politiche educative. La sfida è a ridefinire delle pratiche attraverso cui esercitare e rendere esercitabili i diritti e i diritti di cittadinanza, nel solco di un criticismo e di una (sempre mancata) modernità/modernizzazione, che prenda atto di tanta disparità e ingiustizia sociale e si muova grazie ad un rinnovato attivismo pedagogico, più maturo perché più capace di allearsi con altri saperi e discipline e di connettere arte, scienze, tecnologie, in nome di una ritrovata e più sensata *Humanitas*.

Se l'arte e la cultura sono quelle attività ripensate in chiave di bisogno sociale e strategia di politica attiva per la costruzione di comunità educanti, intendere e utilizzare il *teatro come metodologia trasformativa*¹⁵ significa riconoscerne tutta la dimensione pedagogica che lo attraversa e che ne fa una speciale "tecnologia del sé"¹⁶, un dispositivo educativo capace di attivare processi sociali in cui ciascuno si fa "attore" e sperimenta forme nuove di interazione con il mondo, così da produrre nuove narrazioni e altre visioni, in nome di una cittadinanza proattiva lontana dalle logiche del mero con-

¹³ Cfr. D'Ambrosio, 2009.

¹⁴ Cfr. Deleuze, 1979/2002.

¹⁵ Cfr. D'Ambrosio, 2016..

¹⁶ Cfr. Foucault, 1992.

sumo¹⁷. Il teatro fuori dai teatri, il teatro di comunità e l'*animazione teatrale*¹⁸ sono tra le pratiche educative più significative che emergono da una certa pedagogia critica¹⁹ e si muovono verso una *pedagogia delle arti* che sperimenta l'attualità e la necessità dell'*Arte come esperienza* (Dewey, 1934). Per parlare con De Biase et al. (2011) di *capitale culturale* e pensare al patrimonio simbolico e identitario da sviluppare per far crescere la conoscenza in termini di "bene comune", c'è forse da rafforzare il progetto di una *scuola laboratorio* che ha attraversato il Novecento e che oggi potrebbe incarnare un progetto educativo più esteso (anche perché capace di coinvolgere più e diverse istituzioni educative e culturali), capace di formare cittadini più responsabili in grado di ripensare e immaginare un futuro differente di cui divenire "autori". La metodologia laboratoriale ritrova una sua forza proprio nella questione metodologica (ed epistemologica) che propone, e offre lo spunto per riflettere sulla centralità della materialità dell'agire educativo, materialità e potremmo dire fisicità dell'azione della quale è importante che ciascuno sia parte consapevole e attiva. Nella logica laboratoriale tutto ciò cui si "mette mano" viene ri-fatta, ri-pensata, ri-prodotta, e dunque com-presa, se consumare e produrre, leggere e scrivere, osservare e fare, ascoltare e agire, costituiscono un unico e complesso tracciato multiforme che ciascuno interpreta e attualizza nel processo stesso del vivere-apprendere-sapere-fare. Il fallimento del progetto educativo che riguarda la comunità educante e tutti quelli che dovrebbero "abitarla", sta quindi nella incapacità del singolo o della comunità di contribuire al processo del vivere-apprendere-sapere-fare. Su questa mancanza o difficoltà interviene una progettualità a supporto del progetto istituzionale e delle responsabilità che riguardano anche gli adulti e il loro *lifelong learning*.

Dal punto di vista della pedagogia sociale il cui statuto epistemologico è nella complessità e nell'instabilità del divenire del *vivente*, l'interesse verso le pratiche laboratoriali, e in particolare quelle

¹⁷ Cfr. De Biase, 2008, 2014.

¹⁸ Cfr. Perissinotto, 2004.

¹⁹ Cfr. Striano, 2013.

teatrali e artistiche, rintraccia il nesso educare-ricercare²⁰, e prima ancora, con Cambi (2011) quello sapere-fare con il relativo passaggio *dall'azione all'agire*, come nodo che alimenta il lavoro educativo e la riflessione su di esso e chiede conto alla ricerca stessa di qualificarsi come “problematica” – perché, come sostiene Cambi (2011), «si incardina sul presente, ma per il futuro» (p. 93) – rifuggendo da determinismi e facendosi “produttiva”, nel senso della responsabilità e dell'utilità sociale. Lo sguardo pedagogico che, insieme con Cambi, collochiamo nel presente ed è teso verso il futuro per orientarne l'accadere, segue una mappatura orizzontale e reticolare che intende come una criticità da superare (attraverso una adeguata progettualità) la separazione centro-periferia, inclusi-esclusi, ricchi-poveri, agio-disagio, benessere-malessere. In questo senso, e quindi in una logica di interazione (più che di inclusione o di integrazione), la ricerca pedagogica che ha da sempre rivendicato una vocazione politica e che ancora oggi individua della *polis* greca e del modello dialogico socratico una strategia centrata sulla Cura e sulla relazione di Cura e orientata alla libertà, chiede all'azione educativa di farsi generativa (di autonomia, consapevolezza, proattività, pari opportunità) sul piano individuale ma soprattutto in termini di benessere sociale. Il benessere, il benessere sociale, costituisce l'attuale orizzonte di senso del pensare pedagogico che emerge e si realizza nella progettualità e nel farsi dell'agire educativo. Il lessico muta perché muta l'attenzione ad altre dimensioni del vivere, del crescere, del formare e del formarsi. Se oggi, e in questo scritto in particolare, il *focus* nell'ambito di una possibile riflessione pedagogica è al bene comune, significa che in quest'ottica si invita il mondo dell'educazione a promuovere azioni in grado di attivare un percorso virtuoso che, a partire da un bene, possa costruire bene comune e benessere sociale. Non è solo una questione di parole o di attributi, ma di “cognizione” se la proposta di Cambi (2011) è di pensare l'*agire di cura* come «un agire che si lega a uno *stile cognitivo*: alla *metis*, alla *poiesis*, all'arte-con-scienza e a una scienza-che-si-fa-arte» (p. 93). Il teatro, che contiene tutte le molteplici pratiche arti-

²⁰ Cfr. Marcialis, 2015.

stiche, è spazio per la *metis* e per la *poiesis* quando è situato, adattivo, emergente, e diviene “scena” di un agire educativo che sfugge a modelli e protocolli ma che prende corpo nella materialità dei corpi che si incontrano, si toccano, interagiscono e nel farlo sperimentano il farsi “locale”, e non universale, di una metodologia, ovvero di un *process* metodologico dove non sono distinti né contrapposti lo *status* di attore da quello di spettatore bensì coltivate le differenze e la pluralità. Importante perché una comunità riesca ad esprimere ricchezza in termini di bene comune è che ciascuno provi a realizzare la propria *Humanitas* attraverso una circolare relazione tra sé, altro e mondo, e quindi modulando un agire sensato che si muova con Habermas (1973) tra *cultura e critica* e renda attuale *le riflessioni sul concetto di partecipazione politica*.

Proprio nel senso della partecipazione (politica) guardiamo ora all’esperienza generata nell’interazione con un bene, la Galleria di Palazzo Zavallos, da far diventare bene comune o “patrimonio” grazie a un progetto-intervento di educazione attraverso l’arte.

3. Lo spazio-museo come scuola-laboratorio. Il progetto con le donne di Forcella a Palazzo Zavallos

A Forcella dal 2007 è attivo il laboratorio teatrale curato da *f.pl. femminile plurale*. Il lavoro con le donne ha significato e significa aver costruito uno spazio di incontro che ha risposto al loro bisogno di inclusione sociale e al loro graduale percorso di acquisizione di una maggiore consapevolezza personale e civica. Tale esperienza sin dal suo avvio ha chiesto a ciascuna delle partecipanti di contribuire a riscrivere la propria storia, a immaginare un altro “destino” e a farne un racconto a più voci che parla alla città e partecipa di un concreto processo di cambiamento. Il teatro a Forcella, il teatro e “la scena delle donne” a Forcella costituisce una necessità, oltre che un’opportunità. La risposta alla necessità di una socialità costruttiva e un’opportunità per aprire nuove strade, per attivare percorsi virtuosi di cittadinanza attiva.

Lungo queste traiettorie, il gruppo di donne coinvolte nelle attività laboratoriali è andato consolidandosi e crescendo nel tempo. Si tratta di una crescita del numero di partecipanti ma anche di una crescita sul piano socio-culturale: un valore costruito nel solco di un benessere partito dalla sfera del sé e che si è esteso ad un contesto sociale e territoriale. Forcella è un quartiere del Centro Storico di Napoli in cui il disagio e la marginalità sociale, oltre che i frequenti fenomeni di criminalità, ne fanno un contesto nel quale c'è necessità di offrire alternative al degrado e all'insicurezza e di creare maggiori connessioni e aperture con il resto della città, in chiave di politiche attive capaci di generare emancipazione e proattività. In questo senso, il lavoro di *f.pl. femminile plurale* con le donne nel teatro a Forcella si è qualificato nel tempo come un lavoro artistico che assume dalle arti performative la forza e la spinta alla trasformazione e al benessere, che si estendono in forma di rigenerazione urbana e sociale.

Considerate queste premesse si è articolata una specifica e nuova progettualità che ha voluto connettere il gruppo di donne già coinvolte nel laboratorio teatrale a Forcella con il patrimonio della Galleria di Palazzo Zevallos di Stigliano in via Toledo a Napoli. Il senso del progetto è stato proprio quello di verificare l'efficacia sul piano formativo dell'uso di uno spazio e dei beni che conserva/promuove/valorizza, così da farne patrimonio, nel senso che si è detto prima, e quindi bene comune. La considerazione di partenza ha riguardato il fatto che da solo lo spazio-museo-galleria, contenitore del bello e di cosiddetti beni culturali, non può essere generatore di processi culturali, educativi, formativi. Si è ritenuto necessario un pensiero, un progetto, un'intenzione con cui attraversare e "abitare" quei luoghi perché potessero diventare "teatro" del divenire di una piccola comunità, quello delle donne del laboratorio teatrale di Forcella. L'intenzione pedagogica del progetto ideato e realizzato a Palazzo Zevallos, e quindi la tensione perché ciascuna del gruppo avesse un alimento nuovo, un altro "pane quotidiano" di cui nutrirsi, ha reso esplicita la carica trasformativa con cui investire tutte le parti coinvolte, a partire proprio dal gruppo delle

donne²¹ coinvolte nel progetto. Gruppi, mondi, storie, origini e competenze differenti messi insieme dall'obiettivo di costruire una relazione tra loro e con lo spazio, facendo crescere il senso di appartenenza e dunque attribuendo valore e significato all'insieme, attraverso un processo di produzione di senso capace di far sentire ciascuno come "a casa propria", come "cittadino" di quei luoghi, e non come mero consumatore o spettatore/fruitoro. Una progettualità pedagogica che anima e attraversa un bene come Palazzo Zevallos è anche carica di quella tensione che restituisce pluralità al bene stesso e alla bellezza di cui è portatore/conservatore/promotore.

Nel nome della rigenerazione, e non della conservazione, della produzione (di senso e di storie), e non del consumo, viene presentata qui un'esperienza locale il cui valore vuole essere spostato su di un piano più generale come "esempio" di politiche attive fondate sull'uso sociale dei Beni culturali. Perché la cultura è espressione di un'attività di tipo sociale ed è generata da processi che vanno continuamente alimentati perché possano produrre cultura "altra" e altra cultura. Con questa "cognizione" si può fare di musei, gallerie, biblioteche, archivi e altre istituzioni culturali "spazi vivi", quel patrimonio di cui ciascuno può sentirsi parte mettendo mano a un lavoro di riscrittura che lascia traccia e moltiplica strati nel già ricco e millenario palinsesto culturale di questo o quel territorio/comunità. Spazi vivi se usati come scene dove realizzare una certa "pedagogia elettrica"²², che legittima cioè un certo stato "eccitatorio" che rimette "in contatto" soggetti e oggetti e ne fa la condizione di un sapere sempre situato e attualizzato. Nessun uso decorativo o celebrativo dell'arte ma uno sguardo alla necessità dell'arte e della bellezza, perché il turbamento, la frenesia, il godimento, consustanziali all'arte e alla bellezza, si insedino nella cittadella della formazione e diventino un solo grande am-

²¹ Amelia Patierno, Anna Liguori, Anna Manzo, Anna Marigliano, Anna Patierno, Antonella Esposito, Elisabetta Imparato, Flora Faliti, Flora Quarto, Gianna Mosca, Ida Pollice, M. Rosaria Balzamo, Melina De Luca, Nunzia Patierno, Patrizia Ricco, Rosa Tarantino, Rosalba Fiorentino, Rosetta Lima, Rossella Cascone, Susy Cerasuolo, Tina Esposito, Tina Marrocoli.

²² Cfr. D'Ambrosio, 2014.

biente-scuola-laboratorio per l'*homo faber*, per accogliere e rendere produttiva la sua *vita activa* e il suo organico *process* esistenziale.

Il progetto proposto e realizzato a Palazzo Zevallos funziona qui come esempio al tempo stesso concettuale e metodologico per pensare alla praticabilità, e alla necessità, di politiche attive per la Cultura capaci di utilizzare la “produttività” della connessione tra Arte e Educazione. Nello specifico e per opportuna sintesi si possono individuare nei punti seguenti alcune delle finalità esplicitate nel progetto:

- valorizzare e “aprire” il patrimonio della Galleria di Palazzo Zevallos attraverso l’attivazione di un percorso laboratoriale che coinvolga un gruppo di donne di un quartiere popolare di Napoli nella produzione di percorsi narrativi da condividere con il pubblico attraverso la realizzazione di una performance;
- connettere Palazzo Zevallos e la sua Galleria d’Arte al lavoro dell’associazione *f.pl. femminile plurale* e in particolare a quello sviluppato con “La scena delle donne” nel teatro a Forcella, riconoscendo questo lavoro come risorsa per avviare una politica di promozione sociale e culturale tesa anche a connettere contesti cittadini differenti;
- fare delle opere della Galleria di Palazzo Zevallos un patrimonio da condividere, capace di attivare un processo virtuoso di produzione culturale connesso alle arti performative e alla narrazione;
- attivare una collaborazione con la Cattedra di Pedagogia della Comunicazione dell’Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (prof. Maria D’Ambrosio) per “osservare” e valutare il processo attivato e i risultati prodotti;
- promuovere una più attiva forma di politica culturale per la Galleria di Palazzo Zevallos, in grado di incidere positivamente e di contribuire alla crescita culturale e sociale del territorio, anche attraverso la collaborazione con altri soggetti e istituzioni che possano contribuire a realizzare obiettivi ambiziosi che riguardano la produzione e la fruizione culturale, e l’apertura a nuovi pubblici;

- estendere l'offerta degli eventi culturali della Galleria di Palazzo Zevallos integrandola a quella di attività educative e formative, configurando così la Galleria come un vero e proprio centro di produzione e di animazione sociale e culturale.

Il progetto quindi si è proposto di realizzare uno studio e un laboratorio teatrale con le donne del teatro di Forcella sulla Galleria di Palazzo Zevallos, a partire dalla sua architettura, dai suoi diversi ambienti, e da alcune delle opere esposte, per raccogliere materiali differenti (notizie delle opere, documenti e materiali d'archivio) e lavorare sulla scrittura scenica individuale e collettiva, per farne racconti in forma di performance.

L'idea è stata quella di estendere le attività del teatro di Forcella a Palazzo Zevallos, facendone un vero e proprio centro di produzione culturale capace di attivare un processo creativo e produttivo che potesse investire il patrimonio artistico della Galleria di Palazzo Zevallos e fosse in grado di coinvolgere pubblici differenti, offrendo loro una più partecipativa modalità di fruizione delle opere e del Palazzo attraverso cui riconoscere il valore sociale di un patrimonio artistico che può farsi "bene comune" e contribuire alla produzione di una nuova identità sociale, anche attraverso l'evento finale e alla sua apertura a un pubblico nuovo e a pubblici differenti.

4. A più voci. A palazzo

Ho raccolto, in forma di intervista di *follow up*, a due mesi dalla conclusione del percorso laboratoriale e dalla *performance* finale del progetto "A Toledo – la scena delle donne tra Forcella e Zevallos", le testimonianze del gruppo delle partecipanti²³ e quindi delle don-

²³ Amelia Patierno, Anna Liguori, Anna Manzo, Anna Marigliano, Anna Patierno, Antonella Esposito, Elisabetta Imparato, Flora Faliti, Flora Quarto, Gianna Mosca, Ida Pollice, M. Rosaria Balzamo, Melina De Luca, Nunzia Patierno, Patrizia Ricco, Rosa Tarantino, Rosalba Fiorentino, Rosetta Lima, Rossella Cascone, Susy Cerasuolo, Tina Esposito, Tina Marrocoli.

ne del teatro di Forcella e delle due registe responsabili del laboratorio, insieme a quelle della direzione del Palazzo Zevallos di Stigliano, della responsabile e del personale addetto alle visite a Palazzo (del gruppo Civita). Materiale che si unisce al progetto artistico curato dall'associazione *f.pl. femminile plurale* e alla documentazione visiva prodotta, perché potessero prender voce le donne del teatro di Forcella che raccontano e rivivono l'esperienza vissuta a Palazzo Zevallos. Ho ritenuto importante questo lavoro di "emersione" e "mappatura" del vissuto e dell'immaginario per poter anche "valutare" il progetto-intervento realizzato e individuare i punti-chiave di una più complessiva strategia di coinvolgimento del pubblico nella fruizione di un bene architettonico, storico, artistico, culturale. Un pubblico speciale se il progetto ha chiesto al gruppo delle donne del teatro di Forcella di 'entrare a Palazzo' e di situarvisi (almeno per la durata del progetto e quindi delle attività laboratoriali insediate a Palazzo), così da potersi trasformare in "produttore" di senso e di storie, da condividere poi in un grande evento-racconto collettivo.

Nel ripercorrere qui parte del materiale emerso dalle interviste, se ne fa anche occasione per una riflessione che ritorna alla premessa epistemica e alle sue traiettorie metodologiche per fare emergere una prima cartografia prodotta da un intervento il cui valore sociale e politico è rintracciabile nel fatto che esso è stato occasione per "aprire" spazi già esistenti che ora risuonano delle voci e dei gesti che li hanno riconfigurati e resi parte di un più esteso e polimorfico/polifonico patrimonio comune.

Ecco alcuni "estratti" dalle interviste e una prima possibile analisi focalizzata sul gruppo delle donne partecipanti alle attività laboratoriali previste dal progetto a Palazzo Zevallos.

4.1. Dal progetto al palazzo. Uno sguardo d'insieme

Ho sollecitato un primo *focus* tematico intorno al Palazzo. La domanda infatti suonava così: «Perché portare il teatro a Palazzo Zevallos? Come ti sei sentita, sapendo di questo nuovo progetto?».

Ed ecco alcuni estratti dalle risposte, dalla fitta conversazione generata da solo poche domande.

«Questo è il ritrovo di tutti gli artisti, anche di Artemisia» (Tina).

Artemisia Gentileschi, come donna e come artista, è individuata come icona di Palazzo Zevallos e della sua Galleria d'arte, a significarne il contenuto artistico in modalità non più anonima ma pregnante e "patrimoniale". Artemisia e le sue opere insieme a quelle degli altri artisti con cui il gruppo ha lavorato e interagito, suona significativo e "familiare" al termine del percorso realizzato. Ma qualcuno ne ricostruisce anche il disorientamento e la sorpresa iniziali.

La prima cosa che ho detto: "a capa n'è bbona". M'è sembrata "na cosa grossa". [...] Sì, perché, dicevo, che ci facciamo qua? Un'esperienza nuova. Cioè, io non l'avrei mai fatta. [...] io quando sono venuta qua mi ero immaginata che facevamo uno spettacolo dell'epoca. Mi ero sognata che scendevamo per questo scalone... coi vestiti larghi... col parapalla... capito com'è, queste cose qua... (Flora F.).

«Non sapevamo che pesci prendere» (Amelia).

Quando siamo venute (la prima volta a Palazzo Zevallos) abbiamo detto: ma che ce faccim accà? Ma che succede? Poi man mano si è costruito... fino a due giorni prima non sapevamo niente... [...] io pensavo che era una cosa bella perché poi so anche che ci sono molti attori che fanno questi teatri nelle case (Nunzia).

La prima volta che sono entrata in questo palazzo abbiamo fatto un adattamento di uno spettacolo precedente. Era un bel luogo però abbiamo occupato solo la parte centrale della sala giù. Successivamente quando siamo venute c'era Ciro che ci ha iniziato a spiegare. Era come una cosa surreale. È come entrare andando indietro nel tempo. E noi eravamo rapite da questo palazzo. Si raccontava il fatto che probabilmente era abitato da spiriti... E eravamo affascinate (Anna P.).

La cosa che mi ha lasciato un poco perplessa è che m'ha fatto fare una cosa, per dire, una cosa che io avevo rimosso. Perché quella storia che io ho fatto, io l'ho vissuta veramente. E portare fuori una cosa che tu hai rimosso negli anni novanta che vuoi dimenticare. Cioè, io tutt'ora la notte la sogno. Mo non lo so se mi sono fatta suggestionare (Flora).

Lo spiazzamento, lo stupore e la suggestione con cui il gruppo ha varcato la soglia del Palazzo sono un elemento importante da sottolineare perché parlano di un'iniziale estraneità e di un senso di distanza percepito dal gruppo rispetto a un patrimonio di cui non si sentivano parte. Una iniziale condizione di estraneità sulla quale lavorare perché ricchezza e bellezza potesse trasformarsi in opportunità di crescita e di scoperta.

La cosa che ho scoperto grazie a questo lavoro è che io non avevo un buon rapporto con i quadri. [...] Quando sono venuta qui dentro e ci hanno detto che ci avrebbero fatto vedere i quadri, mi sono detta: “io non ce la farò mai”. A casa mia, io vivo coi miei suoceri, loro sono appassionati di arte, delle cose antiche. Purtroppo io prima ci vivevo passandoci accanto ma senza mai guardarli perché ogni quadro mi dice qualcosa. È come se ognuno ti raccontasse qualcosa. Anche un fiore ti racconta. Allora ho detto non ce la farò mai a fare questo lavoro, speriamo di farcela. Poi invece mi sono accorta, mi sono resa conto che ho superato un ostacolo enorme. Quello di poter guardare un quadro e farmi raccontare dal quadro – oddio andando molto con la fantasia, perché la guida ci ha raccontato una storia e io ce ne ho letto altre –. Purtroppo è così, questo pittore avrà raccontato. Mi dicevo: “Ciro ci sta raccontando una storia che avrà sentito dire. Ma sarà vero, sarà proprio così?” Perché dicevo: “mi sono fatta raccontare quello che vedo”. Mi ha molto colpito al secondo piano un quadro che mostro mentre racconto la mia storia. I piedi di un bambino, le mani. Mi hanno colpito molto i dettagli. Non tanto il quadro in sé ma i dettagli. Quello che mi colpisce di un quadro sono i dettagli. Magari può essere un raggio di luce, i piedi, le mani, gli occhi, quelle sono le cose che mi sono rimaste. Tutto ti racconta un fatto. Però in realtà non mi sono fatta prendere dalla storia in sé ma a guardarlo mi dicevo: “Secondo me il pittore voleva dire un'altra cosa qua” io me li porterei tutti a casa. Prima ne avevo proprio paura. E infatti quando a casa ho detto: “dobbiamo raccontare la storia di questi quadri”, mi hanno guardato. Mia mamma sa bene questa storia. E c'è rimasta. [...]. E quindi dopo questa esperienza ho iniziato a non aver più paura. Raccontare la nostra storia. Per me è un luogo familiare. È magico. Però è come se fosse casa mia (Anna P.).

«Un luogo familiare» lo ha definito Anna P. Un luogo magico che considera come fosse casa sua perché evidentemente si è sentita a suo agio tra opere di cui ha imparato a leggere le intenzioni più profonde, a esplorarne il senso, a farne emergere storie intrise del senso ritrovato. A partire da un'apertura, dall'ingresso in un luogo estraneo e sconosciuto, attraverso un lavoro di "cucitura" e di mediazione, è stato evidentemente possibile "tradurre" conoscenza in sapere condiviso e da agire. Il percorso laboratoriale articolato tra la "lezione" degli storici dell'arte e la "bottega" teatrale hanno fatto da dispositivo di traduzione/tradimento per ridare vita alle opere e a tutto il Palazzo perché divenisse "ambiente formante" e poi anche "casa". Dunque l'ipotesi prospettata in apertura relativa alla possibilità di trasformare il bene culturale, inteso come bene comune, in "patrimonio", e quindi in una "dote" di cui sentirsi parte, inizia ad apparire dalle parole delle donne coinvolte nel progetto come compiuta e comunque realizzabile.

Diciamo che qua dentro suona tutto amplificato e a me ancora di più, nel senso che forse loro sono abituate. Io ho iniziato con loro. Poi per un periodo ho lasciato e il teatro m'era diventato un po' anomalo. Non c'ero più abituata. Quindi fare l'esperienza in questo palazzo così imponente è stato un po' destabilizzante. Quando tu entri qui, non so, ti stimola, c'è un'atmosfera diversa. Il teatro pure lo fa. Ma qui c'è una magia diversa. Ha un'imponenza. Saranno le dimensioni. Poi rispetto alla mia esperienza che quando cantavo si amplifica il suono, mi sentivo più. Dicevo: "Allora qualcosa c'è". Perché io di carattere non mi autostimo, non mi valuto bene. Forse perché non credo in me abbastanza. Quindi mi ha aiutato tanto. Venivo anche da un periodo burrascoso, proprio mio personale. Mi ha proprio aiutato emotivamente (Rossella).

Gli spazi di Palazzo Zevallos hanno iniziato a "suonare" e a risuonare del vissuto di ciascuna. Un intreccio e una sovrapposizione di piani, personale, storico, collettivo, che costituisce il nuovo "valore" da cui farsi attraversare perché, come dice Rossella, «c'è un'atmosfera diversa», tutto si amplifica e muta, si alterano gli ordini di grandezza e si produce un altro sguardo sulle cose e su di sé. L'arte, il teatro, sono le dimensioni "altre" che aiutano a destruttura-

re e aprire a esperienze nuove e ad attivare interazioni significative con un bene culturale perché se ne possa “incarnare” la bellezza e il valore, restituendolo anche in forma di bene comune. L’esperienza di sé e delle cose viene amplificata e assume un senso differente, così da poter attivare coinvolgimento e quindi partecipazione.

È come se all’età nostra, noi fossimo tornate indietro nei banchi di scuola. Perché in effetti se tu vai alla scuola superiore, tu studi la storia dell’arte e noi come se l’avessimo studiata. È stato bellissimo perché tu ti confronti con storie. Abbiamo fatto cose più grandi di noi. Io, e quando me lo sognavo che facevo Artemisia!? [...] penso che non ci vuole la laurea. Io penso ci vuole il dialogo. Se so questo pezzo di cosa è fatto, lo conosco e mi sono innamorata di questa opera, io cerco di far innamorare anche un’altra persona. Come se dovessi vendere una cosa, e se questa cosa non piace prima a me, come te la vendo? [...] Qui il palazzo ha fatto la sua parte. Da palcoscenico. E ci siamo noi. Io ora ho finito di lavare a terra e poi ti trovi vicino a un quadro di grande valore... Io a scuola studiavo storia dell’arte. E quando facevamo storia dell’arte, a me piaceva assai. Poi la vita prende altre strade... (Nunzia).

«Il palazzo ha fatto la sua parte», dice Nunzia, riconoscendo una specificità allo spazio in cui si è messo piede e si è lavorato perché divenisse “scena”, scena educativa e poi scena dove condividere l’esperienza personale e di gruppo, e farla diventare teatro nel quale “testimoniare” e condividere una forma attiva di cittadinanza. «Fare Artemisia» per esempio è stata per Nunzia non solo un’esperienza che lei definisce come «cosa più grande di noi» ma un modo differente di fare scuola: un modo che lei focalizza nel dialogo perché sente che attraverso il dialogo (con le opere in questo caso) ha costruito un sapere che l’ha resa «innamorata» e capace di estendere e condividere questo sentimento anche con altri.

4.2. Le opere d’arte, i ricordi, le scoperte

Un altro *focus* dell’intervista ha riguardato il riferimento esplicito a dettagli del lavoro di interazione e di produzione di senso relativi al Palazzo e alle opere.

«Quale luogo del Palazzo o quale opera, senti ti appartiene di più? Quale ti porteresti a casa? Cosa hai scoperto di nuovo di te e di questo posto?» ho chiesto loro, per poter “sondare” più nel dettaglio e più da vicino alcuni aspetti del processo attivato e realizzato grazie alla speciale esperienza vissuta dentro Palazzo Zevallos e al contatto con le opere che vi si conservano.

Sì, il quadro di Oloferne e Giuditta. Perché quella principessa era una donna che a quell'epoca, 3000 anni fa, era una battagliera, era commovente io. [...] Quando io l'ho interpretato [...] mi sembrava veramente di stare a quel tempo [...] Per me è una soddisfazione [...] quando io parlavo di Oloferne e Giuditta, io mi sentivo come se avessi studiato l'arte. [...] Qua, ti fa capire che 3000 anni fa 'na femmina è stata forte vicino a un uomo che era un barbaro. È riuscita a prendersi il suo potere su un uomo violento (Nunzia).

Le risonanze relative al legame stabilito con il Palazzo e con le opere iniziano a differenziarsi quando si tratta di prendere e comprendere il senso di un'opera, la sua carica emotiva, la sua storia. E Nunzia ha assunto dal quadro che ritrae Oloferne e Giuditta²⁴, dalla loro storia così lontana nel tempo, la carica etica che l'ha proiettata a quel tempo e dentro la capacità di una donna di «prendersi il suo potere su un uomo violento». Lo studio dell'arte ha anche questo come esito: il sentire si estende alle storie di altri e da queste storie ci si sente nutriti così da vedere mutare anche il proprio essere. La soddisfazione provata da Nunzia è il segnale di una traiettoria esistenziale percorsa in una direzione nuova rispetto a quella tracciata fino a prima di questa esperienza a Palazzo.

Il piano della bellezza, la sala delle bellezze. Dove ci sono tutti i ritratti di donne. Perché sentire che finalmente la donna era entrata nell'occhio dell'artista, [...] cominciava a prendere una sua presenza nell'arte. La donna scollata. La donna di Gemitto. Lei era l'unica donna che si faceva pagare per posare. [...] Lo vedo nella mia camera da letto.

²⁴ *Giuditta decapita Oloferne* (tela attribuita al fiammingo Louis Finson datato intorno al 1607).

Ce lo vedo perché è la bellezza personificata all'ennesima potenza. E secondo me gli uomini ci invidiano soprattutto questo. Ci invidiano quella bellezza femminile come la grandezza di Dio. Se avessi questo quadro a casa mi darebbe tanta gioia. Perché la bellezza mi dà solo gioia. [...] E questi artisti che ho visto nel piano delle bellezze, anche la suora de "La prima messa". E lei sta con questo scialle che si mette attorno quando si dice la messa, con la croce, e lei lo sta ricamando col cristo che sta verso l'alto, ha questa espressione angelica, sul Cristo. Io cosa ci ho visto? Ci ho visto che il prete a cui doveva andare quella cosa era il suo grande amore. Ci vedevo l'amore negli occhi di questa donna. Con il filo. Questo filo, il filo di Arianna (Concetta M.).

Il gruppo di donne ha incontrato altre donne attraverso i ritratti e lo sguardo restituito dagli artisti autori di quei ritratti per cogliere il potere e la grandezza, come fosse «grandezza di Dio». Insieme con Concetta M. diciamo che vedere è immaginare. Bellezza è gioia. Concetta M. e la "sua" *Dama con ventaglio*²⁵ apre al potere seduttivo delle opere d'arte e lo fa coincidere con quello delle donne, in una sovrapposizione molto interessante che dice di un lavoro di *self-empowerment* operato attraverso l'arte in chiave non solo personale ma legata al gruppo e alla sua vocazione sociale e plurale. La pluralità è la ricchezza del gruppo. Ciascuna donna del gruppo si è mossa tra le bellezze e la ricchezza del Palazzo intercettandone il potenziale "pedagogico", trasformativo, a mescolare "realtà" e "finzione", la Storia con le storie personali per contribuire alla produzione di un nuovo immaginario collettivo da intendersi come "bene comune". Attraverso lo straniamento che offre il Teatro è stato possibile fare della bellezza un'esperienza gioiosa che ha toccato il fondo privato per poi riemergere come esperienza da condividere, di cui essere "testimoni" per aprire l'esperienza ad altri perché possano sentirsi cittadini ed eredi di un comune patrimonio culturale.

[...] io secondo me sono una che non ama l'arte. Amo la Natura ma non l'arte. Non desidererei proprio uno di questi quadri a casa mia. (risa-

²⁵ Olio su tavola di Domenico Morelli del 1874.

te) Proprio nessuno. Non è che mi hanno colpito nel senso che mi piace il quadro e vorrei tenerlo a casa. No. Forse la struttura sì. Ho fantasticato: come sarebbe bello, là ci metterei mia mamma, là mia sorella, là l'amica. In questo senso qua. Un poco perché io sono un po' del luogo. Io sono di Santa Lucia e da bambina vivevo lì. Mi è piaciuto un quadro di piazza Plebiscito ("miez palazz"). Io ci giocavo da bambina. Mi ha riportato indietro nel tempo. [...] cioè ho vissuto i miei ricordi qua dentro. Te l'ho detto perché quando ero piccola qui ci bazzicavo da queste parti. Adesso vivendo in un posto più lontano, non scendo più per via Roma. E invece venire qui, mi portava a vivere i miei ricordi. Mi guardavo intorno e dicevo: "Marò, mi sto perdendo tutto questo". [...] Bello il posto. Mi piace. Mi piacciono tutti questi balconi. Mi piace la struttura. Non ti saprei dire. Come fattura mi piace, è molto bella. Dico, più che i quadri, i loro ricordi vivo. Sono più quello che loro raccontavano, le cose che ci dicevamo stando affacciate al balcone. Più quello vivo. Più che il quadro in se stesso (Rosalba F.).

Essere legata a Palazzo Zevallos significa per Rosalba F. vivere i ricordi che vi si sono stratificati. Non è importante né necessario essere amanti dell'arte quanto invece connettere i propri ricordi con la memoria dei luoghi dentro cui si anima la nuova esperienza, così che lo sguardo si apra e colga anche ciò che prima si considerava lontano ed estraneo. Perché un bene culturale possa divenire bene comune c'è bisogno di una operazione di avvicinamento: a leggere e riascoltare quanto detto da ciascuna del gruppo coinvolto nel progetto "A Toledo2, si può riconoscere con evidenza il senso di prossimità cui ciascuna è approdato, e quindi il gruppo nel suo insieme. Questa prossimità suona anche come ulteriore collante sociale: un elemento identitario comune che lega alle cose e ne estrae senso di appartenenza in chiave civica.

[...] io ho provato una grande emozione. Sono tornata veramente bambina. Praticamente io all'androne del Palazzo Zevallos ho visto mio nonno, quando mio nonno vendeva l'acqua 'e mummar. Perché dove abitavamo noi c'era un cortile. Cioè erano palazzi antichi. E praticamente io vedevo mio nonno quando tornava che aveva venduto quest'acqua. In mano aveva dei secchi di legno [...] con un fazzoletto al collo, perché poi faceva caldo. E io a mio nonno ci tenevo tanto. Io veramente in que-

sto palazzo l'ho visto di nuovo. Cioè io sono tornata a quando avevo otto o nove anni. Mi sono vista. Giù, ho visto la carretta con cui mio nonno portava l'acqua. Guarda che io veramente l'ho vista... e lo dico con un'emozione, veramente. Cioè perché sono tornata indietro. Una cosa che io non avrei mai immaginato. [...] Cioè agg fatt stu spettacolo a Palazzo con quella gonna addosso che era lunga. Cioè io praticamente mi frusciavo nu poc. [...] Magari l'avrei voluta più larga per quando giravamo cioè perché per me erano cose che io volevo fare da bambina e che non ho fatto. [...] Cioè io mi sono ricordata di tante cose. Io sono tornata indietro di tante cose. Poi quando sono entrata qua dentro, cioè all'impatto che sono entrata... perché a me piace la luce, il sole, il mare, quando sono entrata qua dentro mi sono sentita un po' soffocata perché a me non piace la roba antica. A me non piace. Mi piace più il moderno. Non piacciono i mobili scuri. Mi piace la luce. Però poi dopo quando abbiamo incominciato a preparare lo spettacolo io mi sono penetrata proprio in questa cosa. Cioè io mi sono vista proprio bambina. Per me è stata una bella esperienza perché io non avrei mai immaginato che sarei arrivata a Palazzo Zevallos (Anna L).

Arrivare a Palazzo Zevallos suona, dalle parole di Anna L., come un'impresa, un approdo, ma sa anche di ritorno, di recupero della propria biografia e di intreccio con quella del Palazzo e di quelli che l'hanno abitato. Il particolare e l'autobiografico, come il volto e la fatica di un nonno, diventano parte della storia e della vita di una città così che la città stessa possa risuonare delle molteplici tracce lasciate da quanti vi hanno vissuto e contribuito alla sua identità. Nella grandezza del Palazzo è apparso evidente come la varietà e la pluralità della struttura sociale cittadina prendesse corpo e modulasse gli spazi tra pubblico e privato, così che sotteso appare a tratti anche un discorso sul potere sovrano del cittadino. Partecipare in termini "patrimoniali" di un bene culturale ne fa bene comune soprattutto in senso politico perché ciascuno possa partecipare di una riscrittura collettiva non orientata nostalgicamente all'infanzia e ad altri tempi (andati e migliori), ma tesa al futuro: proprio nel senso di cui dicevamo in apertura con Cambi, per rintracciare nel progetto realizzato "A Toledo" una dimensione "problematica" che ne fa un'azione educativa e un modo di fare ricerca in educazione capace di spingersi criticamente dal presente all'avvenire.

Al balcone. Ho raccontato la mia storia di famiglia. [...] parlo di mio marito il marchese, io sono contessa e sono ancora più importante... Insomma mi volevo mettere al di sopra di mio marito che ogni volta mi rinfaccia che lui è marchese e io ero una popolana. Quando poi sono venuta a conoscenza delle mie origini, mi sono messa al di sopra... che sono una contessa. Avrei voluto essere davvero a quei tempi... (ride) [...] Sì, mi sono riscattata verso mio marito. E pure con la vita. Non solo con mio marito. Ho fatto conoscenza dei miei antenati. Facendo il cognome mi hanno detto cose che non sapevo. È stato proprio un fatto molto bello. [...] sì, ti ripeto perché per quante volte che so venuta qua dentro, mi sento una contessa in questo palazzo. Cosa che uno desidera sempre questo fatto qua. Insomma c'ho rimpianti che avrei voluto vivere a quei tempi. No oggi (ride) (Tina M).

E ritornando ai quadri, no, non porterei niente perché sono tristi. Non mi piacciono i quadri in generale. A casa c'ho Napoli 'e notte però con tutti i brillantini. [...] i quadri no. Sono tristi e se li vedessi mi metterebbero la malinconia. [...] Un pezzo vero e proprio non c'è. Io mi porto la forza di tutte noi. Perché noi siamo una forza tutte insieme. Ovunque andiamo. E quindi è, quella, la forza, che mi porto. Dal nulla, abbiamo fatto rinascere il palazzo. Noi, delle ignoranti in materia, abbiamo dato vita al palazzo. Abbiamo riportato su storie raccontate a modo nostro, del passato. Magari qualcuno ha pianto, qualcuno ha riso, ma le storie sono venute fuori con la nostra forza (Amelia).

Far rinascere il palazzo: lo dice chiaramente Amelia. Ridare vita ad un intero palazzo e alla sua storia, grazie alla forza di un gruppo di donne che ha saputo raccontarlo a modo proprio. Il legame dunque con il Palazzo e con i tempi in cui era abitato parte da quei tempi ma viene reso attuale e vivo grazie alla forza e all'orgoglio che vi si è liberato dentro. Con Tina, infatti, parliamo di una sorta di riscatto sociale: prendere consapevolezza delle tue origini ti dà l'orgoglio di appartenere a qualcosa di più grande e ti fa sentire parte della nobiltà e della bellezza di cui è ancora carico.

L'ingresso, con queste balconate perché pensare che questo era un cortile... che poi come questo palazzo a Napoli ce ne sono tanti. Come mia madre che abita in un palazzo come questo qua, in un palazzo del genere. [...] e mia madre si affaccia da questa scala nel palazzo. Quindi io

questo posto porterei... Non lo so... Questo ingresso è bellissimo. Mi sa proprio di Napoli, della vita... Mi immagino i panni stesi, le corde da un balcone all'altro, coi panni stesi ad asciugare, il paniere (non so esisteva secoli fa) che tu se qualcuno ti porta le uova tu lo abbassi e paghi, tutte queste cose qua... è bellissimo... Poi lo hanno coperto... Quindi a me piacerebbe questa zona qua del palazzo perché, vedi, io non ho mai avuto le manie di snobismo e di nobiltà. A me piace essere semplice. Perciò se io mi dovessi rispecchiare in una persona dell'epoca, io mi ritroverei più in una donna normale cioè una massaia più che una persona nobile. [...] Io ho scoperto anche qui dentro il bello del napoletano. [...] alla fine Zevallos era spagnolo. Che cosa mi ha affascinato? Io sono partita dal presupposto che questo Zevallos che è arrivato qui è arrivato a Napoli [...] e se è riuscito a fare tutto questo, io presumo che lo ha copiato dal napoletano. [...] non lo so, come se mi fossi convinta che lui è venuto qua, ha visto il napoletano come si comportava, l'ha copiato ed è riuscito nel suo intento. Perché io penso che l'ha copiato dal napoletano. Io penso come se Zevallos avesse avuto influenze del napoletano qui a Napoli. Non che i napoletani hanno preso da Zevallos, ma tutto il contrario. Io mi sono immaginata i bambini, storie di vita quotidiana in questo palazzo. Ho immaginato persone che effettivamente vivevano questo cortile, ho immaginato i bambini che giocavano, ho immaginato la massaia che lava i panni, ho immaginato la signora che si scandalizzava se qualcuno era un po' più grossolano, ho immaginato un sacco di cose... Comunque qua basta che ti guardi intorno non è difficile immaginare... (Anna M.).

La bellezza di cui parla Anna M., la bellezza dei napoletani, è stata svelata agli occhi di ciascuna delle donne del gruppo del teatro di Forcella che in nome di questa bellezza, della sua vitalità chiassosa e a tratti scandalosa, ha aperto all'immaginazione. Guardare è diventato un atto finzionale capace di rimettere nel discorso tutte quelle che in quel guardare sono state coinvolte e che ne emergono con un immaginario più ricco che ha contaminato loro stesse oltre che il Palazzo e i suoi precedenti proprietari. La bellezza ha una forza capace di rompere l'ordinarietà e di mettere in contatto tra loro ordini differenti di realtà. La realtà extra-ordinaria del Palazzo è entrata ed è stata attraversata dai mondi cui il gruppo delle donne del teatro di Forcella appartengono. Un "contagio" reciproco che rende possibile parlare di partecipazione e di

un'attività produttiva, e non di mero consumo, agita soprattutto sul piano dell'immaginario, nel quale si sono visti irrompere sapere diversi, non specialistici, capaci di restituire polifonicità alle opere e alle loro "lettrici".

E... sempre la Giuditta²⁶. La Giuditta con quello stesso rossetto. Mi piace molto quel quadro. Proprio quel viso di quel dipinto mi ha colpito, mi è rimasto impresso, più di tutti... Non lo so se ho pensato che ero io, ma mi è piaciuto assai. L'espressione di quella donna, una donna vittoriosa, però comunque serena, pacata... Non dannata come l'altra (Anna M.).

Io tra tanti quadri, [...] la prima cosa che vidi fu quel quadro (la donna col ventaglio²⁷) e chiesi alle ragazze che mi hanno spiegato cos'è quel quadro... e tutte mi prendevano in giro, mi dicevano, perché tu sei così, perché tu la pensi diversamente, perché tu non hai paura di spogliarti, insomma mi dicevano tutte queste belle cose. [...] mi hanno spiegato che era la moglie di Gemito. [...] poi alla fine mi venne dato proprio quel quadro che a me, insomma, piaceva. Certo appena me l'hanno dato ho detto: "Oddio, certo la camicetta c'è, il quadro c'è, non penso che uscirà anche il resto fuori", volevo essere sicura di questa cosa perché... [...] è venuto fuori anche una parte di seduzione anche mia, perché giustamente la gente ancora mi ferma e dice "la signora con il ventaglio" (Ride). e mi chiedono: "Eravate la signora che a Toledo si spogliava?" No, si spogliava no. Un po' la maglia... ci sta una bella differenza. E insomma... niente, era anche bello da vedere lo sviluppo di questa femminilità tra tante donne nella stessa stanza, erano tutte ben raccolte, io mi dovevo spogliare, notavo la differenza... perché c'era una differenza tra noi. Secondo me sono anche più sicura, insomma, e mi impersono in questo personaggio [...] una donna di altri tempi, a fare mostra di sé, anche perché sempre molto potente con l'espressione, molto soddisfatta, insomma come quando uno dice: "Finalmente!" [...] infatti, io iniziavo proprio così, dicendo: "Ah, finalmente! Non ce la facevo più!"... che poi è stato anche divertente (Nunzia P.).

²⁶ *Giuditta e Oloferne*, tela di Giovanni Ricca datata 1625-1630, in mostra a Palazzo Zevallos nel periodo del progetto "A Toledo".

²⁷ *Dama con ventaglio* (olio su tavola del 1874 di Domenico Morelli – collezione di Palazzo Zevallos).

Riconoscersi nel personaggio rappresentato in questa o quell'opera pittorica presente a Palazzo, in una delle sale della Galleria, ha significato lasciar agire la potenza seduttiva dell'arte che opera come realtà dialogica, alla Bachtin (1979), e produce sconfinamenti identitari, slittamenti di senso, restituendo corpo e voce a territori nascosti o dimenticati, come la femminilità, una certa seduttiva femminilità, per Nunzia P. e la sua *Dama con ventaglio*. La possibilità di fare spazio alla differenza, vissuta nel percorso laboratoriale a Palazzo Zevallos, dice di una pedagogia e di una metodologia decentrate, aperte alla tras-formazione, divergenti (o divertenti).

C'è una parte del palazzo, sicuramente Artemisia, che fa parte di me come fa parte di me tutto ciò che riguarda le donne, le donne forti, che combattono, le donne che hanno sacrificato loro stesse. Con Artemisia c'è un rapporto particolare perché noi abbiamo fatto delle letture, sempre qui all'interno del palazzo, e siamo entrate in contatto con quest'artista che io personalmente non conoscevo. Poi quando si è presentata l'occasione e quindi abbiamo saputo tutto quello che ha fatto, il coraggio che lei ha avuto, mi sono completamente legata (Tina).

«A me basterebbe mostrare questo luogo (la sala del piano terra). Per dire che io appartengo al passato. Mi sento forte di questa appartenenza, quindi è come se io mi avvicinassi a queste pietre e sentissi il richiamo del mio essere stata qui... chissà...» (Elisabetta).

Se dovessi ritornare... A me è piaciuto tantissimo il palazzo. Quello su cui non abbiamo lavorato tanto, e mi chiedevo perché non lo abbiamo fatto, sono le scale. Elisabetta dice che: "Queste scale se potessero parlare...". In realtà è molto forte. Chissà quante cose sono successe su queste scale. [...] sì, se dovessi raccontare questo palazzo, racconterei le scale perché secondo me là sono successe delle cose... c'è tanto nelle scale... Sai quante volte hanno dovuto prendere decisioni tra di loro e quindi tutto è avvenuto per le scale. Magari si sono accordati su un fatto per le scale, e su è successo tutta un'altra cosa (Anna P.).

Il richiamo dei volti, delle pietre, degli spazi, il legame che unisce ognuna a questo o quel tassello, restituiscono la profondità di un processo formativo attivato e vissuto perché ciascuna riuscisse

a sentirsi “realizzata” e mutata dall’esperienza e dal rapporto con un mondo nuovo. L’apertura individuata in premessa come traccia e ipotesi di lavoro, si è configurata come dispositivo abilitante la relazione tra mondi differenti e ha creato le condizioni di un incontro reciproco rispetto al quale è possibile affermare si sia prodotto di un bene culturale un patrimonio (comune). Uno spazio non comune ha assunto una dimensione comune grazie ad una “operazione” cognitiva basata sull’uso del teatro come dispositivo educativo capace di connettere criticamente estetica ed etica dell’esistere e del conoscere.

La stanza dove sono stata là... Gemito... le capuzzelle... non dentro... sotto l’arco, sto bene là: bella quieta quieta. Un bel quadro di fronte che sembra mia nonna, che non ho mai conosciuto. Quella signora, ho visto la foto a casa, sembrava proprio lei. La camicia col collo... Proprio uguale. Quindi ho rivissuto tutto. Poi dei quadri di Cava dei Tirreni che raccontavano proprio di quella donna che tenevano segregata in casa che faceva solo figli. Dicevo proprio la stessa storia di mio padre. Proprio di Cava dei Tirreni. Tra tanti quadri (Gianna M.).

Se poi mi potessi portare un pezzo a casa, mi porterei la balconata... Non lo so,... l’idea che ho vissuto affacciandomi, è stata proprio importante. Anche il turista che entra... è una magia diversa. Qui è tutto amplificato. Quello che mi è piaciuto più di tutto è quella parte della sfilata tutte insieme. Il passaggio dell’entrata. Mi sono emozionata. (Rossella).

Vivendo qui dentro, a parte che ci ha arricchite per le cose che ci hanno raccontato, le storie, i pittori. Cioè è stato un bel passo. Sinceramente per me la prima volta che sono entrata in questo palazzo mi sono sentita in imbarazzo. In punta di piedi, vedere tutto questo lusso, arte, cose importanti. Quindi sono entrata timidamente. Poi ovviamente man mano, poi ecco, abbiamo preso contatto con il palazzo e anche con il personale del palazzo che ci raccontava tante cose a me sconosciute, perché non è che conoscessi la storia così bene di Caravaggio, di Artemisia. Quindi è stata bella come cosa. Andare avanti conoscendo sempre più (Ida).

L’esperienza del laboratorio teatrale a Palazzo Zevallos, di lunedì, con la Galleria chiusa al pubblico e aperta al personale e al gruppo di donne

coinvolte nel progetto, suona come esserci vissute, avervi abitato, sentirsene parte. La forza di questa appartenenza è andata oltre l'architettura e gli spazi del Palazzo, ha riconfigurato la geografia di ciascuna delle partecipanti al progetto e ha reso possibile un accadere e un divenire la cui qualità pedagogica sta nello sguardo nuovo che ciascuna rivolge a se stessa e al "bene" ritrovato, un "bene" di cui prendersi cura e da cui farsi nutrire. Una qualità pedagogica che fa del divenire di ciascuno parte di una Storia da conoscere, da riscrivere, da condividere.

Sono andata alla ricerca dei miei antenati. Questa cosa qui, andare a cercare queste cose antiche. E mio fratello mi ha fatto sapere mio nonno quello che faceva. Ed è stato una cosa bellissima, perché io non lo sapevo. Entrando qui dentro è stata un'emozione grandissima. Non me lo sarei mai aspettato. Bello, bello, bello. Che non ci sono parole... [...] La bellezza per me è che mi ha affascinato proprio il posto [...] in vita mia non me lo sarei mai aspettato di entrare in questo posto. Cioè, non lo conoscevo neanche. Anche passandoci. Allora entrare io e fare una cosa del genere, per me è stata una cosa grandissima (Susy C.).

Io mi sono sentita proprio a disagio in questo posto. Dal teatro a qua. Alla fine l'ultimo giorno quella parte divertente me la sono sentita mia. Per il resto è una cosa bella, forse troppo bella, troppo seria. Non ci puoi giocare. Mi ha messo qualcosa. Però non sono riuscita a parlare. Guardavo... Mi metto paura o perché è troppo grande... Alla fine mi sono divertita, pure rimanendo da sola nella stanza, non ho parlato. Io racconto tutto a casa. Ma stando qua mi fa questa sensazione. Non porterei niente ma verrei a guardarlo perché è vissuto. Noi ci siamo state (Melina).

Penso che questa esperienza non la potrò mai dimenticare... Ho vissuto una storia bella che io non potevo immaginare. Mi ha lasciato il segno. Se qualcuno mi nomina palazzo Zevallos, mi viene in mente tutto quello che ho passato qui dentro... Il quadro che più mi piaceva è il quadro del battesimo di Giovanni. È bello. È un bellissimo quadro e quindi mi lascia proprio una cosa bella. Poi c'è la statua di quel bambino. Ogni volta che ci salivo, pensavo "quanto è bello, quanto è bello" (Patrizia R.).

La grandezza del cambiare passo, del fare un passo in un'altra direzione rispetto a quella già tracciata, «lascia il segno», dice Patrizia R. Un segno riconoscibile anche a distanza: traccia di un lavoro fatto

per rimettere insieme passato presente e futuro, attraverso nuove e differenti dinamiche tra Io e Noi. Il percorso del gruppo è carico dei tracciati iscritti da ciascuna, in un gioco singolare e plurale al tempo stesso. Un gioco che è la vita, che è il teatro; un gioco nel quale ciascuna ha assaporato la magia dell'esserci e del sentirsi altro da sé.

E poi arrivare qua (a Palazzo Zevallos) è stata una magia, per me, io l'ho vissuta così. E poi è stata una grande emozione la sera dello spettacolo, il momento della danza, ho visto un signore sulla sedia a rotelle e mi è sembrato di vedere mio padre. Un'emozione fortissima. Poi sono andata avanti perché c'era il pubblico. Io credo nei segni. Questo è stato tutto magico (Ida P.).

Io mi porterei, il quadro delle suore perché quella è la fine che dovevo fare io. Quando ero piccola a casa mia mi volevano far fare suora, ma ero troppo ribelle. Poi mi sono abbattuta un'altra volta (Anna M.).

4.3. Le opere vive. A mo' di sintesi e commiato

Altro *focus* delle interviste ha richiesto in maniera ancora più esplicita di focalizzare il legame stabilito con il Palazzo e con l'Arte. La domanda ha suonato infatti così: «Cosa può legare te con questo Palazzo? Cosa avete fatto venire fuori della storia del Palazzo? Che rapporto hai ora con l'arte?».

Quando ci facevano la lezione, ci raccontavano la storia dell'artista, perché l'artista aveva prodotto quel quadro. Alla fine tu sei il quadro con la cornice. Tu non sei un Caravaggio, però tu sei un quadro in questo palazzo. Cioè tu, nel momento in cui racconti la tua storia avvicinandoti a questo quadro della madonna, perché tu eri madre e avevi un figlio... allora vedi c'è qualcosa che unisce (Concetta).

Quando sono venuta mi ha appassionato sentire le storie che hanno vissuto nel palazzo. Loro me ne hanno fatto innamorare perché a me piace la principessa, il sogno. [...] e Marina mi ha fatto fare il ballo... io ero la più piccola come fisico però io mi portavo quelle persone... ho trovato pure un signore altissimo... mi è piaciuto tantissimo fare il ballo e io ero la ballerina di ballo che mi piaceva. Mi piaceva e mi è piaciuto. Io

ero la guida e non ero imponente come fanno loro perché la mia voce era un poco bassa però mi sono sentita una grande. Ho fatto la guida del palazzo. [...] Mi è piaciuto raccontare a modo mio il quadro (Rosa).

Sentire la forza dell'opera d'arte e sentirsi opera d'arte in grado di parlare ad altri e manifestare la grandezza del proprio essere, vivere la responsabilità di potersi fare "maestri", ciascuno a modo proprio: questi altri piani dell'esperienza che emergono dall'intervista e dalla voglia di ciascuna di continuare a raccontarsi per condividere il senso di ciò che si è vissuto insieme.

Anna M.: Prima di tutto acquisire la consapevolezza di fare una cosa comunque abbastanza grande e quindi sentirsi sempre messe in gioco, dire magari ti senti all'altezza, non ti senti all'altezza, perché è così, perché c'è il timore di affrontare questa cosa che comunque tu vedi che è una cosa grande, una cosa importante, una cosa, un trampolino, non restare comunque nel ghetto dove siamo nate. Quindi ti dà la possibilità di pensare: ne sono all'altezza.

Nunzia P.: e.. è successo parecchio.. qua le persone ballavano, ci aspettavano fuori.. [...] le persone non si aspettavano tutto questo trambusto, insomma, .. li prendevamo, li facevamo ballare, abbiamo creato una bella atmosfera, e si divertivano.. Ad dirittura quando finiva dicevo: è finita. E loro volevano ballare ancora. Qualcuno credeva che c'era qualche altra cosa. Invece no. Il ballo era il giro finale. Finivamo. [...] non è detto che si vedono solo quadri [...] anche i bambini hanno assistito allo spettacolo e i bambini sono quelli che si sono divertiti di più. [...]. Poi certo sopra, tra il primo e il secondo piano hanno avuto un po' di paura. Insomma i racconti erano un po' paurosi. [...] C'era qualcuno che non era mai entrato. Ed erano proprio indirizzati a guardare le opere e non credevano proprio che sopra, in un palazzo così, ci fosse un quadro di Caravaggio. Poi insomma il fatto che hanno notato delle ragazze che hanno ambientato con questi vestiti... li hanno incuriositi sicuramente di più, ma di parecchio... (Perché) c'è sempre un collegamento, sempre! Si viveva in modo diverso, ma le cose che succedevano al tempo succedono anche adesso. Le persone oggi si fanno le fotografie, all'epoca c'erano i quadri. [...]. C'erano gli inciuci lo stesso .. c'erano gli amanti, forse anche peggio di oggi. Solo che oggi è allo scoperto e allora tenevano sempre tutto nascosto per il fatto che nessuno doveva sapere...

Anna M.: Sì, ci sono stati i cambiamenti nelle persone. Ho visto i cambiamenti. Anche Rosa. Rosetta. La più grande. Anche lei perché mi è piaciuta di più in questo lavoro. O perché piaceva anche a loro di più il posto. Cioè .. Contribuisce molto il posto. È stato un poco complicato arrivare fin qua tutti i lunedì, 'na marzzata 'nfronte... prendi il pullman, il tram, [...] Poi alle 7 sette di sera, scappa, vai a casa, cucina.. Io

questo percorso l'ho affrontato con uno spirito diverso rispetto agli altri lavori. [...] Io se non facevo questo percorso di teatro, tutta questa forza non la tenevo. Io ho imparato un sacco di cose a stare con queste donne.. Un sacco di aspetti. Mi sono scoperta un'altra persona sotto certi aspetti, frequentando queste donne. Ho preso molto da loro. Io ero una irruenta, proprio intollerante, poco diplomatica, poco paziente, poi grazie a loro ho smussato un sacco di lati del mio carattere e ho acquisito anche una maturità che so che non avevo. Come se con loro sono cresciuta dentro di me, come persona. Mi aspettavo di affrontare delle situazioni in modo diverso. [...] non mi conoscevo nemmeno io [...] Le persone che mi conoscono hanno detto: ma chi? Tu? Hai fatto questo?.. No. E perché? Non lo so nemmeno io. Sono cambiata. Sono maturata. Non lo so. La vedo sotto un altro aspetto. E questo è anche grazie al percorso che ho fatto con loro.

Il cambiamento è una dimensione dell'esperienza che in taluni casi emerge con evidenza e con consapevolezza. Quell'obiettivo tras-formativo sotteso ad ogni intervento educativo che non è detto che si realizzi, appare nelle sue diverse forme agli occhi di chi osserva il processo innescato e pure di chi vi ha preso parte.

L'arte dipende dal punto di vista. L'arte è tutto in generale. Parte fondamentale. Tra la musica, la lettura. La scultura. Qualsiasi cosa, il teatro, i concerti, mi lega all'arte. Io sono sempre presente. Esce un'altra... Si stacca da me un'altra persona... è una cosa che nessuno riesce a capire. Qui ho scoperto una parte di me. [...] Nell'arte sto io, sono sola io. Me la leggo, me la guardo, me la studio. Mi guardo, mi vado a leggere l'autore (Tina).

Ora che sono entrata è come se fosse casa mia. Anche se non ci siamo state molto. [...] Però sento il senso di appartenenza al luogo. Mi è venuta un po' di nostalgia quando è finito il lavoro. Dicevo, è come se mi avessero strappato un luogo a me caro. Va beh, perché io sono molto sentimentalista nelle cose, quindi ora che sono rientrata per me è come se fosse entrare a casa. Io ci credo molto al rapporto con i luoghi, con le cose, con gli oggetti. All'anima degli oggetti. C'è un'anima. E nulla avviene per caso (Elisabetta).

Diciamo che mi sento artista della mia stessa vita... Cioè nel senso che io sono come tu mi vedi, quindi io penso che mi racconto tutti i giorni, con semplicità ovviamente... Mi sono legata a questo mondo del teatro, però comunque io penso che pure andare in scena, porti sempre te stesso, cioè è difficile portare un altro personaggio. E son convinta che

quando porti un altro personaggio che pure l'hai letto da un copione, in realtà non è vero, porti una parte di te. Vuoi o non vuoi, esce... Con uno sguardo, con un movimento... (Anna P.).

Si parla dell'anima delle cose, dell'anima delle persone, svelate «con uno sguardo, con un movimento», dice Anna P., mentre dichiara di sentirsi artista della sua stessa vita. Ecco forse in questo ultimo passaggio, in questo “filo” rintracciato ed emerso dalla fitta trama tessuta dal lavoro a Palazzo Zevалlos, sta il senso e la forza di un intervento che ci dà anche l'opportunità di fare ricerca sulla praticabilità e l'efficacia di una pedagogia dell'azione (o pedagogia attiva) cui si riconosce in forma attuale una funzione (pedagogica) strategica relativa al recupero di una dimensione partecipativa della cittadinanza che investe di aura patrimoniale (di cui cioè ci si sente parte e se ne riconosce il valore identitario e storico oltre che materiale) i beni culturali e ne fa “bene comune”. Un'esperienza “particolare” nella quale siamo entrati con passo esitante e leggero per ripercorrerne a tratti la densità e la profondità del dispositivo che l'ha generata e vederne affiorare un significato, sul piano esistenziale, epistemico e metodologico, che ne fa “oggetto” politico il cui valore è restituito alla *res pubblica*.

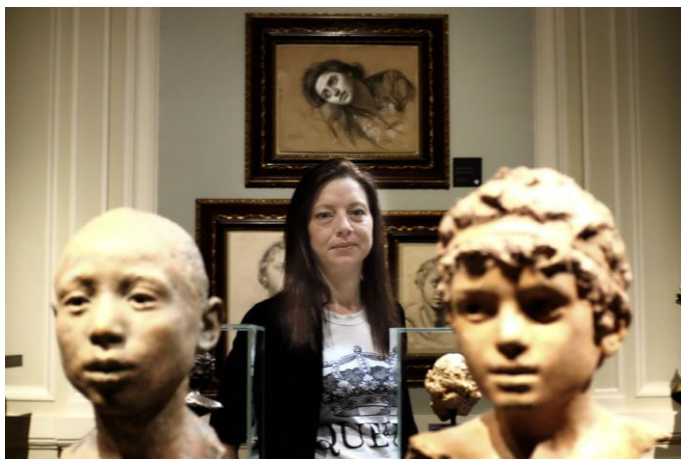


Figura 3

Un momento del lavoro a Palazzo Zevалlos (Foto di Mario Laporta, 2016).

Bibliografia

- Bachtin M. (1979). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bruner J. (1996/1999). *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*. Milano: Feltrinelli.
- Buber M. (2009). *Discorsi sull'educazione*. Roma: Armando.
- Cambi F. (2011). *L'inquietudine della ricerca. Bilanci e frontiere di un itinerario pedagogico*. Fondazione nazionale Vito Fazio-Allmayer.
- Capitini A. (1967). *Educazione Aperta* (Vol. I). Roma-Bari: La Nuova Italia.
- Dal Pozzolo L., Garbarini A., & De Biase F. (2016). *Oltre la sindrome di Wilcoyote. Politiche culturali per disegnare il futuro*. Milano: Franco Angeli.
- D'Ambrosio M. (2009). Dell'effimero. O del 'fare cultura'. In S. Bonini Baraldi (a cura di), *Spunti per una rivoluzione. Nuove voci dal mondo della cultura*. Milano: Franco Angeli.
- D'Ambrosio M. (a cura di) (2013). *Teatro e parateatro come pratiche educative. Verso una pedagogia delle arti*. Napoli: Liguori.
- D'Ambrosio M. (2014). Electric Pedagogy. Hybrid Environment as Cognitive Educational Space. In P. Limone & M. Baldassarre (a cura di), *ICT in Higher Education and Lifelong Learning*. Bari: Progedit. SI-REM, 2013 Conference Proceedings.
- D'Ambrosio M. (a cura di) (2016). *Teatro come metodologia trasformativa. La scena educativa fatta ad arte. Tra ricerca e formazione*. Napoli: Liguori.
- Deleuze G. (1979/2002). Un manifesto di meno In C. Bene & G. Deleuze (a cura di), *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet.
- De Biase F. (a cura di) (2008). *L'arte della spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*. Milano: FrancoAngeli.
- De Biase F., Garbarini A., Perissinotto L., & Saggion O. (2011). *Grazie alla cultura*. Milano: FrancoAngeli.
- De Biase, F. (a cura di) (2014). *I pubblici della cultura: audience development, audience engagement*. Milano: FrancoAngeli.
- Dewey J. (1916/1949). *Democrazia e educazione*. Firenze: La Nuova Italia.
- Dewey J. (1934/2000). *Arte come esperienza*. Palermo: Aesthetica.
- De Sanctis F. (2015). *L'ingegnere, la tecnica, il 'patrimonio'*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- Elias N. (1987/1990). *La società degli individui*. Bologna: Il Mulino.
- Foucault M. (1992). *Tecnologie del sé*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Frauenfelder E., Santoianni F., & Striano M. (2004). *Introduzione alle scienze bioeducative*. Roma-Bari: Laterza.
- Freire P. (2002). *La pedagogia degli oppressi*. Torino: Ega.
- Freire P. (2008). *Pedagogia della speranza*. Torino: Ega.

- Habermas H. G. (1973/1980). *Cultura e critica. Riflessioni sul concetto di partecipazione politica e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- Gehlen A. (1990). *Antropologia filosofica e teoria dell'azione*. Napoli: Guida.
- Marcialis P. (2015). *Educare e ricercare. Oltre la fine della pedagogia nella cultura contemporanea*. Milano: FrancoAngeli.
- Morin E. (1999/2001). *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*. Milano: Raffaello Cortina.
- Orefice P. (2009). *Pedagogia scientifica. Un approccio complesso al cambiamento formativo*. Roma: Editori Riuniti.
- Perissinotto L. (2004). *Animazione teatrale*. Roma: Carocci.
- Striano M. (2013). La pedagogia critica e le pratiche riflessive. In M. D'Ambrosio (a cura di), *Teatro e parateatro come pratiche educative. Verso una pedagogia delle arti*. Napoli: Liguori.