



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in Progettazione e Gestione del Turismo Culturale

IL MUSEO COME LUOGO DI APPRENDIMENTO: IL CASO DELLE ATTIVITÀ DIDATTICHE AL MUSEO CANOVA

Relatrice:

Prof.ssa Priscilla Manfredi

Laureanda: Anna Paccagnella

Matricola n° 1199855

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1: ANTONIO CANOVA	3
1.1 La vita dell'artista.....	3
1.2 La tecnica scultorea	8
CAPITOLO 2: I LUOGHI DI CANOVA A POSSAGNO: IL TEMPIO, LA CASA NATALE E LA GIPSOTECA.....	13
2.1 Il Tempio Canoviano	13
2.2 La casa natale	16
2.3 La gipsoteca	18
CAPITOLO 3: LA DIDATTICA MUSEALE: UNA BREVE INTRODUZIONE	23
3.1 Origine ed evoluzione.....	23
3.2 Definizioni: didattica museale e professioni.....	27
3.3 Apprendimento, supporti didattici e comunicazione	29
3.3.1 La visita guidata.....	33
3.3.2 Il laboratorio	35
3.4 Museo come luogo di apprendimento	36
CAPITOLO 4: LE ATTIVITÀ DIDATTICHE DEL MUSEO CANOVA	39
4.1 La proposta didattica: una panoramica	39
4.2 Caccia al tesoro.....	39
4.3 Visite guidate.....	40
4.4 Saturday Kids Lab	41
4.5 Laboratori didattici	41
4.6 Canova e i bambini.....	43
4.7 Proposte per gli insegnanti.....	44
4.8 Esperienza di attività didattica: la visita guidata per famiglie	44
ILLUSTRAZIONI	47
BIBLIOGRAFIA.....	59
SITOGRAFIA E VIDEOGRAFIA	65

INTRODUZIONE

Le istituzioni museali non hanno il solo compito di tutelare le opere, ma devono anche garantirne la conoscenza e favorirne la piena comprensione e valorizzazione, attraverso svariate azioni e attività. L'obiettivo di questo elaborato è dunque quello di mettere in evidenza il ruolo del museo come luogo di apprendimento, ove tutti i cittadini possono vivere un'esperienza stimolante e formativa. A tal fine, si è deciso di presentare in questa sede il caso del Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno e delle attività didattiche da questo proposte.

Si è ritenuto necessario dedicare i primi due capitoli a Canova e ai suoi luoghi, poiché questi sono in stretta connessione con le varie iniziative del museo. Nel primo capitolo, quindi, vengono presentati l'autore e la sua tecnica: come è noto, Canova nasce a Possagno nel 1757 e si forma prima a Venezia e poi a Roma, dove entra in contatto con il Neoclassicismo e apprende la tecnica delle repère. Lo scultore acquista sempre più prestigio, infatti riceve numerose commissioni e viaggia in tutta Europa; nel corso della sua vita, però, egli rimane sempre legato alla propria città natale, tanto che decide di donare ai possagnesi una nuova chiesa parrocchiale.

Nel secondo capitolo, si prosegue con la presentazione dei luoghi di Possagno connessi alla figura di Canova: per primo si è deciso di illustrare brevemente il Tempio Canoviano, che subito si impone all'attenzione dei visitatori che giungono nella cittadina della provincia trevigiana. La struttura del Tempio, ossia la chiesa parrocchiale progettata dallo stesso Canova nei suoi ultimi anni di vita, viene conclusa su ordini del fratellastro dell'artista monsignor Giambattista Sartori, figura fondamentale per la conservazione del patrimonio canoviano. Sartori, infatti, decide di donare alla comunità di Possagno la casa natale del fratello e di creare la gipsoteca, un ambiente pensato per accogliere quanto in partenza si trovava nello studio romano dell'autore. La casa è una tipica struttura del Seicento e al suo interno si conservano varie testimonianze della vita dell'artista veneto. La gipsoteca, invece, si sviluppa in due parti: quella più antica è la sala espositiva a forma basilicale, ossia quella realizzata negli anni Trenta dell'Ottocento dall'architetto Francesco Lazzari su commissione di Sartori. Durante la Prima guerra mondiale, una granata colpisce questo edificio, rovinando in maniera permanente molti capolavori; in seguito, grazie al lavoro di restauro di Stefano e Siro Serafin, il museo riapre. Allo scoppio del Secondo conflitto mondiale, per evitare ulteriori danni, le opere vengono spostate all'interno del Tempio Canoviano, dove rimangono fino al termine dello scontro. Negli anni Cinquanta del

Novecento, sottolineata la necessità di allargare il complesso, il noto architetto Carlo Scarpa progetta una nuova sezione della gipsoteca e, sfruttando la conformazione del sito, concepisce l'ampliamento come uno spazio composto da una galleria e un corpo rialzato a base quadrata.

Partendo da una rapida storia dell'evoluzione del museo da spazio privato a luogo aperto al pubblico, nel terzo capitolo viene analizzato il tema della didattica museale: questo viene considerato, nel primo paragrafo, dal punto di vista storico, riassumendo alcuni momenti fondamentali per la diffusione delle attività educative all'interno dei musei italiani. Dopo un paragrafo che definisce brevemente la didattica museale e le professioni a questa connesse, vengono descritti i principali supporti didattici e le modalità comunicative che migliorano la fruizione nei musei. Per garantire l'orientamento all'interno delle strutture sono fondamentali gli strumenti tradizionali, come mappe, pannelli didascalici e schede di sala, che aiutano il visitatore a seguire il corretto percorso di visita; tuttavia, grazie alla continua innovazione, sono stati introdotti anche sistemi tecnologici utilizzabili on site, come i totem e i tavoli multimediali, oppure online, come i siti web e i social media. Un approfondimento più specifico è stato riservato alla visita guidata e al laboratorio, due esperienze - particolarmente utilizzate al Museo Canova - che coinvolgono i visitatori e permettono di vivere il museo in maniera più stimolante.

L'ultimo capitolo dell'elaborato si concentra sul caso studio delle attività didattiche del Museo Canova, che crede fortemente nella funzione pedagogica delle istituzioni culturali e per questo propone varie esperienze, come la Caccia al Tesoro, le visite guidate, il Saturday Kids Lab, i laboratori didattici e - soprattutto durante la chiusura forzata a causa dell'emergenza sanitaria per Covid19 - alcuni interventi online. Grazie all'ampia varietà di proposte e alla professionalità degli accompagnatori, il Museo Canova riesce a coinvolgere ogni tipologia di pubblico, allontanandosi dall'idea di museo come luogo deputato alla mera conservazione della memoria storica e rendendo la visita un momento unico e appassionante. Il paragrafo finale riporta l'esperienza della visita guidata per famiglie, che si è potuta osservare di persona grazie a un periodo di stage svolto presso questa istituzione museale.

CAPITOLO 1: ANTONIO CANOVA

1.1 La vita dell'artista

Antonio Canova nasce il 1° novembre 1757 a Possagno, un piccolo paese trevigiano ai piedi del Monte Grappa, in una famiglia benestante di scalpellini. All'età di quattro anni, egli rimane orfano del padre Pietro. Poco dopo, la madre Angela Zardo si risposa con Francesco Sartori e si trasferisce a Crespano. Da questo matrimonio nasce Giovan Battista (segnalato anche come Giovanni Battista e Giambattista) Sartori, figura che, come si avrà modo di osservare in seguito, rivestirà un ruolo importante nella vita dell'artista. Il piccolo Antonio rimane a Possagno con il nonno Pasino, tagliapietre e scultore locale noto per i suoi interventi in chiese e ville.

Pasino intuisce subito il talento del nipote e, nonostante l'atteggiamento burbero e severo, si rivela essere un ottimo insegnante. All'età di sei anni, durante una cena in una villa di Asolo, Canova scolpisce un leone in burro con tale bravura che stupisce tutti i nobili veneziani presenti, in particolare il padrone di casa Giovanni Falier¹. Con l'appoggio di quest'ultimo, il giovane Canova inizia la sua formazione ad Asolo nella bottega di Giuseppe Bernardi² e nel 1768 segue il maestro a Venezia.

Qui, Antonio frequenta la scuola del nudo all'Accademia delle Belle Arti e studia disegno misurandosi con la collezione di calchi in gesso dell'abate Filippo Farsetti³. I primi lavori veneziani di Canova sono due canestri di frutta e un'*Euridice* e un *Orfeo*, eseguiti su commissione di Falier.

Nel 1777 lo scultore apre un suo studio nella chiesa di San Maurizio, nel campo omonimo, dove realizza *Dedalo e Icaro*. Il gruppo scultoreo è commissionato dal procuratore di San

¹ L'aneddoto è riportato in A. Colasanti, ad vocem *Canova, Antonio*, "Enciclopedia Italiana", Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1930, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_%28Enciclopedia-Italiana%29/>

² Giuseppe Bernardi nasce a Pagnano, presso Asolo, nel 1694. Bernardi studia con lo zio e scultore Giuseppe Torretto e lo segue a Venezia, città in cui abita per molti anni. Quando egli torna nella città natale per lavorare alle statue della villa Falier, gli viene affidato il piccolo Canova. Muore a Venezia nel 1774. Sul personaggio, si veda almeno C. Semenzato, ad vocem *Bernardi, Giuseppe, detto il Torrettino*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 9, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1967, online <[³ Filippo Farsetti nasce a Venezia nel 1703 in una famiglia agiata, che gli permette di dedicarsi agli studi e di allontanarsi da qualsiasi impegno politico. Farsetti diviene presto un famoso mecenate e collezionista: crea un'immensa raccolta, formata da 253 calchi in gesso della statuaria classica e moderna, copie in olio di celebri pitture, 125 quadri di paesaggisti fiamminghi, maestri del Cinquecento e Seicento e alcuni contemporanei. Questa collezione diventa un museo aperto al pubblico e luogo di ritrovo per numerosi studenti, tra i quali Antonio Canova, che vengono sostenuti con premi e incoraggiamenti dal mecenate. Farsetti muore nel 1774 a Venezia. Per ulteriori notizie in merito al personaggio e alla collezione, si veda P. Preto, ad vocem *Farsetti, Filippo Vincenzo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 45, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, online <\[3\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-vincenzo-farsetti_\(Dizionario-Biografico\)/></p></div><div data-bbox=\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardi-giuseppe-detto-il-torrettino_(Dizionario-Biografico)/></p></div><div data-bbox=)

Marco Pietro Vettor Pisani; oggi il marmo si trova al Museo Correr a Venezia [Fig.1], mentre il gesso è al Museo Canova a Possagno. L'opera consacra il prestigio professionale dell'artista, tanto che due anni dopo egli viene nominato membro dell'Accademia Veneziana.

Grazie ai cento zecchini ricavati dal gruppo marmoreo, Canova riesce, nel 1779, a realizzare il suo primo viaggio a Roma, dove viene ospitato dall'ambasciatore Girolamo Zulian.

Nella Città Eterna l'artista veneto ha l'occasione di ammirare e studiare

gli stupendi prodigi delle arti esistenti in questa sacra terra, e specialmente li meravigliosi monumenti dell'antica scultura; ed ora innanzi l'Apollo, ora il Laocoonte, ed il Torso errava impaziente qua e là come fuori senno per la novità, giacché scorgea la immensa diversità che passava dall'aver veduto i gessi, e il ritrovarsi dinanzi i marmi originali. Egli avrebbe voluto tutte quelle esimie greche bellezze mandarsi in sangue ad un tratto. Ma la maggiore ammirazione gli venne dai colossi del Quirinale, alla vista de' quali, com'ei dicea, sentì rabbrivirsi, e gli parvero fin d'allora sublimi canoni dell'arte; perché poi tutte le mattine in sull'albeggiare recandosi colà, e misurandoli, e disegnandoli, e meditando, contrasse da essi tal proporzione negli occhi e nell'abito del disegno, che gli servì di guida in ogni sua opera posteriore⁴.

Il soggiorno romano è un'esperienza di straordinaria importanza per la sua carriera: qui, infatti, lo scultore entra in contatto con numerosi artisti veneti e stranieri e scopre le teorie neoclassiche del tedesco Johann Joachim Winckelmann. Il Neoclassicismo rivaluta l'arte classica come massima espressione della bellezza estetica e della perfezione morale; gli artisti neoclassici, quindi, recuperano l'Antico non solo nella forma ma anche nei valori.

Canova studia a lungo le opere classiche e moderne, disegna le statue conservate a Venezia e a Roma, visita gli scavi di Napoli e di Pompei ed ha anche l'occasione di ammirare i bassorilievi del Partenone realizzati da Fidia. Egli però non ama le imitazioni fredde e ripetute. In una lettera del 1806 indirizzata a Antoine Quatremère de Quincy⁵

⁴ M. Missirini, *Vita di Antonio Canova. Libri quattro*, a cura di J. Bernardini, Roma, UniversItalia, 2016, p. 58

⁵ Nato a Parigi nel 1755, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy è un influente scrittore d'arte e teorico dell'architettura. Egli viaggia in Italia, in particolare a Roma dove conosce Canova; è uno dei più convinti sostenitori delle teorie di Winckelmann in Francia. Eletto nel 1791 nell'Assemblea legislativa, durante la fase del Terrore Quatremère viene imprigionato per due anni; dopo essere riuscito a lasciare il paese, egli si rifugia in Germania. Tornato in patria, egli entra a far parte del Consiglio dei Cinquecento e, dopo la Restaurazione, viene eletto segretario permanente di una sezione dell'Istituto di Belle Arti. Tra i suoi scritti più importanti si ricordano il *Dictionnaire d'architecture* e le *Lettres à Miranda*. Muore a Parigi nel 1849. Per

scrive infatti: «Vi vuol altro che rubbare qua e là de' pezzi antichi e raccozzarli assieme senza giudizio, per darsi valore di artista! Convien sudare dì e notte su' greci esemplari, investirsi del loro stile, mandarselo in sangue, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura, col leggervi le stesse massime»⁶.

Lo scultore veneto, quindi, disegna le statue antiche e le usa come fonte di ispirazione, ma si rifiuta di eseguire copie. Egli ritiene la copia un esercizio non «sufficiente a comunicare quel grado di originalità all'artista, che solo si ottiene coll'inventare e creare alcuna cosa per se stesso»⁷.

La prima opera che Canova realizza a Roma, su commissione del già citato ambasciatore Zulian, è il *Teseo sul Minotauro*. La scultura, oggi presente nella versione marmorea al Victoria and Albert Museum di Londra [Fig.2] e in gesso al Museo Canova di Possagno, mostra già delle differenze rispetto alle opere veneziane, rivelando l'influenza delle teorie neoclassiche. L'artista sceglie di rappresentare il momento successivo alla lotta fra l'eroe e la creatura mostruosa: Teseo, infatti, è raffigurato seduto sul corpo morto del Minotauro, in un momento in cui ogni passione si è spenta e la furia del combattimento è scomparsa. Canova mette in pratica quella che Winckelmann definisce "quieta grandezza", ossia l'abilità di riuscire a comunicare in modo misurato ed equilibrato le sensazioni. È possibile notare il cambiamento di stile confrontando il *Teseo* con l'ultima opera veneziana, ossia *Dedalo e Icaro*: caratterizzato da un forte realismo, il volto di *Dedalo* è segnato da un'espressione preoccupata, mentre il corpo mostra una pelle cadente e rugosa. Questi sono dettagli che non si rintracciano nel volto tranquillo e idealizzato dell'eroe uscito vittorioso dal labirinto di Cnosso.

Il successo del *Teseo* determina la fortuna dell'artista a Roma e all'estero. Tra il 1783 e il 1796 egli riceve numerose committenze provenienti da papi, sovrani, principi ed imperatori. Quando i francesi occupano Roma, nel 1798, Canova torna a Possagno. Qui, nella sua terra d'origine, lo scultore inizia a dedicarsi alla pittura, arte alla quale si avvicina, molto probabilmente, grazie al veneziano Martino De Boni. I dipinti realizzati in quel periodo sono ancora oggi conservati, per la maggior parte, all'interno della sua casa natale a Possagno. Canova li utilizza come studi, intendendo queste sue opere pittoriche come idee destinate a fare da base a successive creazioni scultoree; tali lavori corrispondono

ulteriori informazioni, si veda G. Tomasella, *Settecento e primo Ottocento*, in M. Nezzo, G. Tomasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 375-482: 406

⁶ *Il carteggio di Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, a cura di G. Pavanello, Ponzano, VianelloLibri, 2005, p. 90

⁷ M. Missirini, *Vita di Antonio Canova*, cit., p. 57

quindi alle fasi iniziali del processo creativo dell'artista. Il dipinto più famoso, realizzato nel 1799, è però quello che oggi figura come pala dell'altare maggiore nel Tempio Canoviano a Possagno [Fig.3].

Dopo un viaggio a Vienna, dove realizza il *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, Canova torna nel 1800 a Roma; da qui lo scultore ripartirà alla volta di Parigi due anni più tardi, quando papa Pio VII riuscirà a convincerlo della necessità di quel viaggio per il mantenimento dei delicati rapporti diplomatici fra lo Stato Pontificio e quello francese. Dunque, dopo i diversi rifiuti dell'artista dinanzi agli inviti giunti direttamente da Napoleone, nel 1802 Canova raggiunge Parigi, dove realizza per il futuro imperatore numerose opere, fra le quali il *Busto di Napoleone Bonaparte* e il *Napoleone come Marte Pacificatore*. L'artista veneto scolpisce non solamente per il generale francese, ma per tutta la famiglia Bonaparte: si ricordano a tale proposito il *Ritratto di Letizia Ramolino Bonaparte*, madre di Napoleone, la celebre *Paolina Borghese come Venere vincitrice* e *Le Grazie*⁸.

Dopo una serie di viaggi e commissioni che lo allontanano dalla Francia per condurlo nuovamente in patria e all'estero, Canova torna a Parigi nell'agosto del 1815, in seguito alla disfatta di Waterloo; in tale circostanza lo scultore, accompagnato dal fratellastro Giovanni Battista Sartori, è investito da papa Pio VII di un incarico molto delicato, ossia il recupero delle opere artistiche trafugate negli anni precedenti dall'esercito napoleonico. Durante le campagne militari, infatti, insieme alle armate francesi viaggiano alcuni esperti d'arte, incaricati di valutare e scegliere le opere da requisire nei diversi territori sottomessi; tra i numerosi esperti figurava il barone Dominique Vivant-Denon, poi direttore generale del Louvre. Per legittimare le razzie, Napoleone aveva inserito le requisizioni di opere d'arte fra le clausole degli armistizi e dei trattati di pace, mentre per quel che riguarda l'aspetto morale, il Direttorio si era giustificato affermando che le opere d'arte, essendo il prodotto creativo di spiriti liberi, potevano essere meglio conservate e rese fruibili al pubblico solamente nella patria della libertà, ossia in Francia⁹. Tra le voci che avevano condannato sin dall'inizio le requisizioni napoleoniche figurava quella del già ricordato Antoine Quatremère de Quincy, che nel 1796 aveva pubblicato in forma semianonima le ormai famose *Lettres à Miranda*, vera e propria denuncia della politica di saccheggi intrapresa dai francesi e importante riflessione sul legame fra le opere e il loro contesto

⁸ Per un primo approfondimento e per una visione dei gessi all'interno del contesto museale trevigiano, si segnalano le schede e il virtual tour presentati nel sito del progetto "Canova Experience", online <<https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere.php>>, consultato il 18/11/2021

⁹ Sull'argomento, si veda almeno il volume di P. Wescher, *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988

originale. Grazie al carteggio tra lo scrittore francese e Canova sappiamo che i due erano molto legati; infatti, lo scultore conosceva bene le celebri *Lettere* e il loro contenuto, del quale aveva fatto partecipe anche papa Pio VII. Nel 1815, una volta ricevuto l'incarico di andare a Parigi, Canova fa stampare le lettere e le distribuisce ai dignitari e agli ambasciatori delle nazioni che erano state colpite dai saccheggi napoleonici; sulla scia di ciò che aveva scritto il critico francese, egli sottolinea lo stretto rapporto tra l'opera d'arte e il suo contesto d'origine, in particolare per quel che riguarda Roma, affermando che «qualunque museo si faccia altrove col nostro smembramento non avrà mai l'insieme e la base necessaria che può dar rilievo ai monumenti stessi»¹⁰. Nonostante molte difficoltà, la maggior parte delle opere trafugate torna in patria e, proprio su consiglio di Canova, papa Pio VII istituisce un nuovo museo per accogliere le sculture restituite, dando vita al cosiddetto Braccio Nuovo.

La fama e l'autorità di Canova aumentano sempre di più, tanto che nello stesso 1815 viene chiamato a Londra per visionare i marmi del Partenone, portati in Inghilterra da Lord Elgin. La lettera del 9 novembre 1815 inviata a Quatremère de Quincy testimonia l'entusiasmo dello scultore alla vista dei marmi: egli scrive infatti che «le opere dunque di Fidia sono vera carne, cioè la bella natura»¹¹, ravvisando in esse la stessa attenzione al dato naturale che egli pone nella propria arte.

Nel corso della sua vita, Canova rimane sempre legato alla propria città natale, tanto da decidere di donare alla sua comunità una nuova chiesa parrocchiale. Progettato come un edificio che unisce caratteristiche del Partenone e del Pantheon, il Tempio Canoviano [Fig.4] viene iniziato nel 1819 alla presenza dello scultore stesso. L'artista però non vive abbastanza per vedere l'opera completata, dato che i lavori terminano solamente nel 1830, quando Canova è spirato da diversi anni: afflitto da forti dolori allo stomaco e da un avvallamento del torace - dovuti entrambi al trapano utilizzato per scolpire – lo scultore si spegne il 13 ottobre 1822. In occasione della sua morte vengono organizzati funerali solenni e, al termine delle celebrazioni, avviene una macabra spartizione: il cuore e la mano vengono ceduti a Venezia per essere conservati in luoghi simbolo della città¹², mentre il corpo viene collocato nel Tempio di Possagno, in un sepolcro scolpito dall'artista stesso.

¹⁰ M. Missirini, *Vita di Antonio Canova*, cit., p. 306

¹¹ *Il carteggio di Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, cit., p.175

¹² Il cuore di Canova è conservato nella chiesa veneziana dei Frari, invece la mano è all'Accademia di Belle Arti. Cfr. E. Bassi, *Antonio Canova a Possagno: catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, Casa e Tempio*, Treviso, Edizioni Canova, 1972, p. 119

1.2 La tecnica scultorea

Canova non si reputa un teorico e secondo Antonio d'Este¹³ il suo unico precetto era «di studiare la natura, consultare l'antico ed i sommi maestri, e con giudiziosi confronti formare uno stile proprio originale»¹⁴. I suoi scritti sono commenti sulla scultura antica, su dipinti rinascimentali e descrizioni delle tecniche impiegate nelle loro opere da Rubens e Rembrandt. Egli esprime la sua ammirazione per la “carnosità” della scultura antica e per la padronanza della tecnica scultorea che dà forma al “bello ideale”. Il materiale che preferisce è il marmo, l'unico, a suo parere, adatto all'arte dello scolpire.

Si sa poco sulla tecnica degli scultori veneziani negli anni Settanta del Settecento; questi, probabilmente, seguono i procedimenti elaborati due secoli prima e descritti da Vasari e Cellini. Una di tali tecniche consiste nel creare un modello con un materiale plasmabile (come cera, argilla o stucco), le cui estremità vengono poi segnate con punti. Si forma così una guida, utile per trasportare il prototipo su blocco di pietra o marmo. Probabilmente Canova usa questo metodo per realizzare il gruppo di *Dedalo e Icaro*, anche perché a Venezia non è ancora conosciuta «l'arte di cavar da' punti»¹⁵ utilizzata a Roma.

Il soggiorno romano permette all'artista di ammirare le opere che fino a quel momento aveva conosciuto solo grazie ai calchi in gesso, apprezzando lo splendore degli originali in marmo, mentre nella bottega di Bartolomeo Cavaceppi¹⁶ e Carlo Albacini¹⁷, Canova scopre la tecnica delle repère, utilizzata – come meglio si spiegherà in seguito – per riprodurre in marmo un'opera di cui è stato precedentemente realizzato un modello in gesso. Canova ritiene che le copie nella bottega di Cavaceppi siano «bene condote che

¹³ Antonio d'Este nasce a Venezia nel 1754. Studia nella bottega del già citato Giuseppe Bernardi, dove conosce Antonio Canova. Tra i due nasce una forte amicizia: Canova gli affida il suo studio, l'amministrazione dei suoi affari e la sistemazione del Museo Chiaramonti. Nominato conservatore dei Musei Vaticani, D'Este ne diverrà direttore con la restaurazione pontificia nel 1815. Dopo averlo fatto molte volte in marmo, D'Este traccia per iscritto il ritratto dell'amico, pubblicandone la biografia. Lo scultore veneziano muore a Roma nel 1837. Sul personaggio, si veda P. Mariuz, ad vocem *D'Este, Antonio*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-d-este_%28Dizionario-Biografico%29/>

¹⁴ A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, a cura di A. D'Este, Firenze, Felice Le Monnier, 1864, p. 296

¹⁵ A. Canova, *Scritti*, vol.1, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 335

¹⁶ Scultore e restauratore, Cavaceppi nasce nel 1716 a Roma, dove passa tutta la vita. Molto presto egli viene riconosciuto per il suo talento, tanto che restaura gli acquisti più importanti dei Musei Capitolini. Intorno alla metà del secolo, egli si afferma come restauratore di fama internazionale. Cavaceppi muore a Roma nel 1799. Sul personaggio, si veda S. Howard, ad vocem *Cavaceppi, Bartolomeo*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 22, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, online <[¹⁷ Vissuto tra la seconda metà del XVIII secolo e i primi del XIX, Albacini studia nella bottega di Cavaceppi. Egli diventa un famoso scultore e restauratore: tra i lavori più importanti si ricordano i restauri di molte statue delle collezioni farnesiane e varie opere commissionate dall'imperatrice di Russia Caterina II. Sul personaggio, si veda M. Pepe, ad vocem *Albacini, Carlo*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, online <\[8\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_\(Dizionario-Biografico\)/></p></div><div data-bbox=\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_(Dizionario-Biografico)/></p></div><div data-bbox=)

sembrava impossibile poter lavorare il marmo così bene e tirate in aria certe cose al miglior grado»¹⁸.

A partire dal *Monumento funerario di papa Clemente XIV*, Canova adotta questa nuova tecnica, riorganizzando anche il suo studio romano. Grazie al disegno [Fig.5] realizzato da Francesco Chiarottini¹⁹ nel 1786, ove è ritratto l'ambiente di lavoro in cui opera l'autore veneto, è possibile osservare le varie fasi del metodo dello scultore all'interno dell'atelier. Nella creazione delle sue opere, l'artista procede secondo un ordine ben preciso, partendo dal disegno, ove sperimenta pose, copia sculture antiche e riflette sulle possibili soluzioni da adottare. A questa prima fase progettuale fa seguito la realizzazione del bozzetto – in argilla cruda o cotta – di cui vengono plasmati diversi esemplari, molti dei quali oggi visibili presso la Gipsoteca di Possagno. Il bozzetto è un elemento essenziale per l'esecuzione della scultura a grandezza naturale, mostrandone già in maniera concreta una prima possibile idea. A volte Canova realizza anche un modellino in gesso di piccole dimensioni, ad esempio gli studi per *George Washington* conservati sempre nel Museo di Possagno. Lo stadio successivo prevede la creazione di un modello in argilla a grandezza naturale, poi rivestito da un involucro di gesso; l'argilla viene in seguito distrutta e asportata dalla forma²⁰. All'interno di quest'ultima viene fatto colare del gesso liquido e vengono inserite delle parti in metallo che fungono da struttura portante. Una volta che il gesso colato si è solidificato, la forma viene aperta e si liscia il modello per eliminare le sbavature ed effettuare correzioni. Su questo vengono collocate le già menzionate repère, chiodini in bronzo che vanno sistemati in posizioni ben precise; quelli più sporgenti vengono chiamati "punti chiave" o "capi punto". Il prototipo in gesso e il blocco di marmo vengono poi collocati sotto due telai, dai quali scendono fili con il piombo che toccano i punti di maggiore sporgenza del gesso, indicando fino a dove gli assistenti devono procedere per delineare sommariamente i volumi nel blocco. Le forme vengono rifinite grazie al metodo del pantografo: attraverso l'uso di un particolare compasso, le distanze tra i vari punti vengono misurate e riportate sul marmo, consentendo di riprodurre perfettamente la

¹⁸ A. Canova, *I quaderni di viaggio 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, p. 33

¹⁹ Pittore, architetto e incisore, Chiarottini nasce a Cividale del Friuli nel 1748. Egli si trasferisce a Venezia e studia all'Accademia, per perfezionare la sua vocazione pittorica. Lavora in numerose città italiane, in particolare Roma, dove incontra Canova. L'artista muore a Cividale nel 1796. Sul personaggio, si veda A. Rizzi, ad vocem *Chiarottini, Francesco*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1980, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-chiarottini_%28Dizionario-Biografico%29/>

²⁰ L'unico esempio di questa fase del processo è conservato all'ingresso della Gipsoteca: si tratta di *Adone incoronato da Venere*. La realizzazione dell'opera si è fermata a questo stadio perché il committente ha rinunciato alla scultura.

versione in gesso. La fase finale viene chiamata ultima mano e, configurandosi come la parte più importante del processo creativo, viene realizzata unicamente da Canova. Nella sua *Storia della scultura*, Cicognara descrive l'ultima mano come il momento in cui l'opera raggiunge la perfezione²¹. Una volta terminata questa fase, i «lustratori» tolgono la polvere di marmo e lucidano la scultura con una cera rosata o color ambra, in modo tale da riprodurre l'incarnato umano.

A conclusione di questa veloce panoramica sulla figura di Canova e, in particolare, sulle sue modalità operative nella pratica scultorea, va fatto un breve cenno ad altri due aspetti, ossia quello riguardante gli strumenti utilizzati dall'artista e quello relativo alla presenza di aiuti nell'ambito della realizzazione di alcune sue opere.

Nel lavoro di scultore sono fondamentali gli utensili: in alcuni casi Canova modifica i suoi attrezzi per migliorare la qualità del suo operato. Giacomo De Maria, amico e discepolo dello scultore, descrive in dettaglio a Pietro Giordani questi strumenti perfezionati:

I ferri imaginati dal signor Canova per lavorare il marmo in certe profondità o scuri son di due specie: gli unghietti i primi, i ferri a oliva i secondi. Gli unghietti erano già conosciuti sotto questo nome: ma egli vuole che per certi lavori siano un po' curvi nelle estremità, e taglienti negli angoli laterali; cosicché tanto possano agire in cima come ne' lati. Il ferro a oliva è curvo nell'estremità; ed ha forma di foglia d'olivo; se non che quella è di grossezza eguale per tutto, fuorché nella costa del rovescio; e il ferro dev'essere d'ambe le parti armato da robusta costa longitudinale, che si allarghi gradatamente ai lati, e venga a formare colla opposta faccia in amendue i lati un taglio acuto. Questi ferri non possono adoperarsi come gli altri a colpi di mazzuola, per esser curvi nelle estremità: ma essendo imaginati per lavorare in certe profondità difficili, dove non possono agire trapani o alegghe o violini, conviene con questi agire a foggia di una leva forzata: la quale si ottiene, adattando sullo stesso lavoro un bastone, lungo quanto il bisogno, fermandolo bene ai due estremi, o mediante qualche combinazione favorevole nel lavoro, o in caso che manchi uno de' due punti d'appoggio facendolo da una parte tener fortemente da un uomo. Posto ciò si appoggia al bastone il ferro, e si dirige al luogo che si desidera pulire o profondare; e conducendolo colle mani secondo il bisogno, raderà il marmo e lo scultore ne avrà l'intento, che in verun altro modo non avrebbe potuto. Questi ferri possono essere di varia grandezza all'uopo²².

Questi elementi modificati vengono usati soprattutto nell'ultima fase, che spetta unicamente a Canova.

²¹ Cfr. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. 7, Prato, Frat. Giachetti, 1824, pag. 253

²² P. Giordani, *Epistolario*, a cura di A. Gussalli, vol. 2, Milano, Borroni e Scotti, 1854, pp. 188-190

L'artista ha sempre lavorato da solo, ma, con la commissione del *Monumento funerario di papa Clemente XIV*, impiega degli assistenti che svolgono tutti i compiti meno creativi. Questi «scarpellini» sono generalmente abili artigiani privi di particolari ambizioni artistiche. Lo scultore veneto, infatti, si rifiuta di avere allievi che hanno bisogno di insegnamenti, fatta eccezione per Alessandro d'Este, il figlio di Antonio. Tale suddivisione dei compiti consente quindi a Canova di portare avanti nel suo studio diverse opere contemporaneamente.

CAPITOLO 2: I LUOGHI DI CANOVA A POSSAGNO: IL TEMPIO, LA CASA NATALE E LA GIPSOTECA

2.1 Il Tempio Canoviano

La chiesa arcipretale della Santissima Trinità, meglio conosciuta come Tempio Canoviano, si erge a settentrione dell'abitato di Possagno e domina imponente ai piedi dei monti. L'edificio è un progetto [Fig.6] di Antonio Canova, che decide di donare alla propria città natale una nuova chiesa parrocchiale¹. L'11 luglio 1819 viene celebrato l'inizio dei lavori con la posa della prima pietra: si tratta di una festa solenne alla quale partecipano tutti i possagnesi e diversi personaggi di fama e ingegno². La prima pietra viene collocata dal parroco, la seconda dal regio vice delegato di Treviso, Girolamo conte d'Onigo, la terza da Canova stesso. Il masso sistemato dallo scultore possagnese ha una particolarità, contiene infatti una medaglia d'oro, che raffigura in una faccia la testa dell'artista e dall'altro lato il disegno del Tempio che verrà costruito. Canova sostiene quasi per intero la spesa per la realizzazione dell'edificio, visitando egli stesso cave e miniere per scegliere pietre e marmi, che desidera provengano tutti dalle montagne vicine. L'intera comunità possagnese partecipa alla costruzione della chiesa, fornendo materiali e lavoro volontario³.

Lo scultore, come già ricordato, muore il 13 ottobre 1822, poco dopo l'inizio della costruzione; l'opera viene portata a termine dal fratellastro, monsignor Giovanni Battista Sartori-Canova, che viene designato come l'unico in grado di completare il lavoro. Infatti, nel testamento dettato da Canova sul letto di morte a Venezia, l'artista affida al fratellastro «l'obbligo di continuare, compiere e abbellire in ogni sua parte, senza il menomo risparmio e nel più breve tempo possibile, il Tempio di Possagno»⁴.

Giovanni Battista Sartori⁵ è un uomo di grande cultura: realizza gli studi nel Seminario Vescovile di Padova, dove diventa sacerdote e poi anche insegnante, conosce l'aramaico, il greco antico e il latino ed è un grande appassionato dell'arte oratoria. Nel maggio 1800, Sartori raggiunge Canova a Roma, dando vita ad un legame fondamentale per entrambi:

¹ Cfr. M. Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, Venezia, G. Antonelli, 1833, p. 4

² *Ivi*, pp. 28-32

³ Cfr. G. Romanelli, *Il Tempio canoviano*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia - Museo Correr, Possagno-Gipsoteca, 22 marzo-30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio Editori, 1992, p. 348

⁴ A. Canova, *Scritti*, cit., p. 497

⁵ Per le notizie che seguono e ulteriori informazioni sul personaggio, si veda il testo di J. Ferrazzi, *Nelle solenni esequie di monsignore Giambattista Sartori-Canova, Vescovo di Mindo*, Bassano, Roberti, 1858

diventa suo assistente, segretario e confidente e lo segue nei numerosi viaggi a Parigi, Londra e Vienna, assumendo anche compiti importanti, come quello già ricordato relativo al recupero delle opere d'arte trafugate da Napoleone. Alla morte di Canova, Giovanni Battista, in quanto erede universale dei beni del fratello, si impegna a concludere i lavori del Tempio di Possagno, che verrà consacrato alla Santissima Trinità⁶ il 7 maggio 1832, dallo stesso monsignor Sartori.

Il Tempio è progettato da Canova con suggerimenti dell'amico e architetto Giannantonio Selva⁷, i disegni delle piante e dei prospetti sono di Pietro Bosio⁸ e Luigi Rossini⁹, mentre la direzione dei lavori è affidata a Giovanni Zardo detto Fantolin, amico e parente dell'artista¹⁰. Lo scultore veneto non architetta un edificio totalmente nuovo, ma fonde caratteristiche del Partenone di Atene e del Pantheon di Roma: il pronao, sorretto da una doppia fila di otto colonne doriche, rievoca chiaramente l'opera di Fidia, mentre il corpo centrale, a pianta circolare e sovrastato dalla cupola, riprende l'edificio romano. Un elemento che caratterizza, invece, l'interno della struttura è l'abside dell'altare maggiore, elevata di sei gradini rispetto alle due cappelle laterali. Questi tre elementi architettonici, collegati tra di loro in maniera armonica e raffinata, possono essere considerati i simboli di tre età della storia: la civiltà greca, quella romana e quella cristiana¹¹.

Al suo interno, il Tempio raccoglie molte opere d'arte, realizzate sia da Canova che da altri autori. Nell'abside dell'altare maggiore domina, come già anticipato, il più grande esempio

⁶ Canova stesso decide di realizzare un edificio religioso che rispondesse alla sua profonda fede cristiana. Sul frontone sono scolpite le parole latine DEO OPT MAX UNI AC TRINO (“[Tempio dedicato] a Dio ottimo e massimo, uno e trino”). Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, Asolo (Treviso), Edizioni Acelum, 2003, p. 61

⁷ Giannantonio Selva nasce nel 1751 a Venezia, dove studia architettura con Tommaso Temanza. Il gusto per la decorazione d'interni in stile neoclassico deriva all'architetto dal viaggio in Olanda e Inghilterra. Insieme all'amico fraterno Canova, Selva trascorre un periodo a Roma. Egli diventa professore di architettura all'Accademia veneziana e lavora soprattutto nell'ambito veneto. Muore a Venezia nel 1819. Sul personaggio, si veda almeno E. Balistreri, ad vocem *Selva, Giannantonio*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 91, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/giannantonio-selva_%28Dizionario-Biografico%29/>

⁸ Pietro Bosio nasce a Cremona nella seconda metà del XVIII secolo, studia all'Accademia di Brera e poi a Roma. Famoso come disegnatore di edifici in stile, l'architetto viene chiamato da Canova a collaborare al progetto del Tempio di Possagno. Egli muore a Roma nel 1855. Sul personaggio, si veda almeno P. Favole, ad vocem *Bosio, Pietro*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, online <[⁹ Luigi Rossini nasce a Ravenna nel 1790, nella stessa famiglia del musicista Gioachino Rossini, e studia a Bologna all'Accademia Clementina. L'architetto affianca Pietro Bosio come disegnatore del progetto del Tempio di Possagno, intraprendendo poi anche la carriera di incisore. Rossini muore nel 1857. Sul personaggio, si veda almeno R. Dinoia, ad vocem *Rossini, Luigi Biagio*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, online <\[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-biagio-rossini_%28Dizionario-Biografico%29/\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-biagio-rossini_%28Dizionario-Biografico%29/\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bosio_(Dizionario-Biografico)/></p></div><div data-bbox=)

¹⁰ Cfr. M. Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, cit., pp. 19-20

¹¹ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., p. 61

di pittura canoviana, cioè la pala intitolata alla Deposizione di Cristo e alla Trinità. Alla base della tela, l'autore lascia la propria firma e una dedica - ossia "In segno di attaccamento per la patria – Antonio Canova dipingeva – Possagno 1799" - per sottolineare, ancora una volta, l'amore che egli provava per il proprio paese natale. Dietro l'altare maggiore, sono collocate le due sacrestie, che contengono vari cimeli e un busto di Canova realizzato dal già citato Antonio d'Este. Gli altari laterali, ideati da Stefano Marcadella¹² nella forma di preziose edicole in stile ionico, ospitano dei quadri dipinti da autori di rilievo come Luca Giordano, Palma il Giovane e Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Sette bassorilievi in gesso figurano sulle pareti delle cappelle che ospitano gli altari laterali; tali opere, ideate da Canova, presentano episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, quali *La creazione del mondo*, *La creazione dell'uomo*, *Il fratricidio di Caino*, *Il sacrificio di Isacco*, *L'Annunciazione*, *La Visitazione* e *La purificazione di Maria Vergine*. Questi bassorilievi sono modelli, facenti parte di un progetto canoviano ben più ampio, che prevedeva inizialmente la composizione di numerose scene per altrettante metope a decorazione del fregio all'esterno del Tempio. Tuttavia, per il sopraggiungere della morte, l'artista riesce a realizzare solamente questi primi modelli; infatti, le sette metope visibili all'esterno dell'edificio sono traduzioni in pietra eseguite in seguito da ex allievi dell'Accademia di Venezia¹³.

Un'altra opera non terminata da Canova è la *Pietà*, oggi contenuta in Gipsoteca. L'artista possagnese non riesce a concludere il gruppo scultoreo e così monsignor Sartori decide di affidare la trasposizione in marmo a Cincinnato Baruzzi¹⁴ e la traduzione in bronzo, che compare all'interno del Tempio, a Bartolomeo Ferrari¹⁵. Il gruppo è composto da tre figure a grandezza naturale: la Vergine, Gesù depresso dalla croce, con il capo piegato sulle

¹² Stefano Marcadella di Pove viene ricordato anche come "direttore degli scarpellini" in M. Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, cit., p. 113

¹³ Cfr. E. Catra, *Canova come Fidia: le metope e i fregi del tempio di Possagno*, in *Canova: L'ultimo capolavoro: le metope del tempio*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, Piazza Scala, 4 ottobre 2013- 6 gennaio 2014), a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, E. Catra, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 35-36

¹⁴ Cincinnato Baruzzi nasce a Imola nel 1796. Egli studia all'Accademia di Belle Arti di Bologna e, una volta trasferitosi a Roma, viene accolto nello studio di Canova. Alla morte dello scultore, Baruzzi prende la direzione dell'atelier e in questo periodo lavora su alcune opere canoviane rimaste incompiute. Per ulteriori informazioni sul personaggio, si veda almeno *Baruzzi, Cincinnato*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cincinnato-baruzzi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/cincinnato-baruzzi_(Dizionario-Biografico)/>)

¹⁵ Bartolomeo Ferrari nasce in provincia di Vicenza nel 1780. Egli lavora come architetto ma anche come fonditore, infatti monsignor Sartori gli affida la traduzione in bronzo del gruppo della *Pietà*, realizzata in gesso da Canova. Ferrari muore a Venezia nel 1844. Sul personaggio, si veda almeno A. C. Mastroviti, ad vocem *Ferrari, Bartolomeo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ferrari_res-0a5ba801-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/>

ginocchia di sua madre, e Maria Maddalena. La croce che compone l'opera non appartiene all'idea originale di Canova¹⁶.

Nel Tempio è presente anche il monumento funebre dell'artista [Fig.7], uno degli ultimi progetti di Canova stesso. Originariamente concepita come memoria sepolcrale per Francesco Berio¹⁷, l'opera diviene la tomba dello scultore e, in seguito, del suo fratellastro. Nel piedistallo sono scolpiti gli stemmi dei due personaggi: il pastorale e la mitria in quello del vescovo e un serpente e una lira in quello dell'artista. Davanti agli stemmi sono collocati l'autoritratto di Canova e il busto di Sartori, opera del già menzionato Cincinnato Baruzzi¹⁸.

2.2 La casa natale

Dopo la morte di Canova, monsignor Sartori decide di donare alla comunità del paese d'origine la casa natale [Fig.8] del fratello, che insieme alla gipsoteca forma il complesso museale di Possagno. Si tratta di una tipica struttura abitativa del Seicento, composta da corpo centrale, dove si svolge la vita domestica e notturna, e gli annessi, fra cui la cantina, lo sbrattacucina, i luoghi porticati per il deposito dei materiali da lavoro, la stalla, il serraglio e i pozzi. Dopo il terremoto del 1695, l'edificio viene ristrutturato e ampliato con nuovi locali e camere; tra fine Settecento e inizio Ottocento, Canova fa costruire la Torretta, che diventa poi il suo studio personale, e la Sala degli Specchi, destinata agli ospiti. Oggi il complesso è arredato con alcuni mobili originali della famiglia e altri trasportati da Roma dopo la morte dello scultore¹⁹.

All'interno della casa natale si conservano importanti testimonianze della vita e dell'arte di Canova, a partire dalle numerose opere pittoriche. I primi dipinti vengono realizzati tra il 1783 e il 1790 e raffigurano soggetti di origine mitologica, ritratti di personaggi illustri e autoritratti. Tra il 1798 e il 1804, durante il soggiorno a Possagno, Canova realizza un secondo gruppo di opere, ricordate come «varj pensieri di danze, e scherzi di Ninfe con amori, di Muse, e Filosofi etc.»²⁰. Tali lavori corrispondono alle tempere: sono trentaquattro dipinti eseguiti su carta e caratterizzati da sfondo nero, che si ispirano alla

¹⁶ Cfr. E. Catra, A. Mampieri, *La Pietà di Antonio Canova*, in "Arte Veneta", n. 70, (2013) 2015, pp. 129-155: 133-143

¹⁷ Marchese di Salza e amico di Canova. Sull'argomento, si veda il testo di P. Mariuz, *Una tomba per Canova*, in *Antonio Canova*, cit., pp. 355-358

¹⁸ *Ivi*, pp. 357-358

¹⁹ Cfr. M. Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Milano, Silvana Editoriale, 2020, p. 21

²⁰ A. Canova, *Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova*, Roma, Presso Francesco Bourliè, 1817, p. 18

pittura pompeiana. Le scene rappresentate possono essere raggruppate in temi: Muse e Filosofi, Ninfe ed amorini, Danzatrici e il Mercato degli Amorini²¹. Quest'ultima è la tempera più particolare: sviluppata su tre metri di lunghezza, vede al centro la figura di Mercurio mentre estrae da una gabbia degli Amorini, che vengono venduti a dee e ninfe dell'Olimpo²².

Negli anni, Canova inizia a farsi leggere sempre più spesso classici antichi e moderni durante il lavoro in studio, in modo tale da sfruttare al meglio il proprio tempo²³. Si crea così un'ampia collezione di libri che l'artista decide di raccogliere all'interno della Torretta, un ambiente costruito appositamente con questo scopo agli inizi dell'Ottocento. Alla morte dello scultore, i libri vengono divisi tra il Collegio Canova dei padri Cavanis, la Biblioteca civica di Bassano del Grappa²⁴ e l'Archivio Storico del museo²⁵. Oggi in questo ambiente sono conservati i busti canoviani.

Al secondo piano, vicino alla Torretta, sono esposte le riproduzioni anastatiche dell'intero Taccuino dei Disegni di Possagno, il cui originale, conservato nell'Archivio del museo, non si può smembrare in quanto documento coevo ed esemplare unico. Il Taccuino racchiude schizzi e idee che poi Canova realizza in pittura e marmo. I disegni canoviani rappresentano anche un'usanza tipica della fine del Settecento e Ottocento: pittori, artisti e poeti usavano portare nei loro viaggi in Italia questi taccuini e disegnare vesti, corpi, volti e panneggi, fissando su carta ispirazioni e suggerimenti²⁶.

Nella camera natale e nella Stanza dei Ritratti sono esposte alcune incisioni originali commissionate da Canova, il quale affidava a incisori particolarmente stimati il compito di tradurre le sue creazioni in immagini a stampa²⁷. Le incisioni avevano una funzione celebrativa per le opere, venivano esposte e incorniciate, ma spesso erano rilegate in preziosi volumi²⁸. Nel 1827 la Calcografia Camerale acquista alcune matrici calcografiche, cioè gli strumenti utilizzati per la stampa a incisione, offerte in vendita da monsignor

²¹ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., pp. 140-142

²² Cfr. M. Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, cit., pp. 83-85

²³ Cfr. G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Verona, Cierre Edizioni, 2007, p. 8

²⁴ Martedì 9 novembre 2021, il Museo Civico di Bassano del Grappa ha presentato al pubblico la completa digitalizzazione del Fondo Canoviano della Biblioteca Civica di Bassano del Grappa: grazie ad un anno di lavori e tecnologie all'avanguardia è ora possibile visionare lettere, diari di viaggio, appunti e riconoscimenti. Si può accedere all'archivio digitale tramite il seguente link <<https://archiviocanova.medialibrary.it/home/index.aspx>>, consultato il 10/11/2021

²⁵ Cfr. G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, cit., p. 14

²⁶ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., p. 144

²⁷ *Ivi*, p. 146-147

²⁸ Un esempio è il *Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova*. Cfr. M. Guderzo, *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, cit., p. 171

Sartori Canova. Alcune lastre riproducenti soggetti ritenuti privi di modestia vennero distrutte, altre furono censurate con l'aggiunta di veli²⁹.

Sempre all'interno della stanza dove è nato Canova, sono conservati vari cimeli [Fig.9] e il ritratto canoviano eseguito dal pittore inglese Thomas Lawrence³⁰.

Un ultimo luogo da ricordare è il seminterrato della casa, in cui è allestito lo studio di scultura, grazie al quale è possibile osservare i vari passaggi della tecnica di lavoro dell'artista.

Davanti alla casa si apre un grande spazio verde: una bassa siepe delimita il passaggio di fronte al portone d'ingresso, mentre il primo tratto del giardino è decorato da aiuole circolari di roseti. Fino alla cancellata in ferro battuto, si estende poi il brolo, cioè il frutteto, con vari tipi di alberi: tra questi è possibile vedere ancora oggi il Pino Italiceo, che Canova ha portato da Roma dopo il suo primo viaggio³¹. Oltre l'ampio cancello, si sviluppa il parco, ossia un vasto terreno coltivato a foraggio e delimitato da piante ad alto fusto e chioma fitta.

2.3 La gipsoteca

Oltre alla casa natale, monsignor Sartori decide di omaggiare Canova e Possagno costruendo un edificio che accolga i lavori dell'artista, custoditi fino a quel momento nello studio romano: si avvia dunque il progetto per la gipsoteca [Fig.10]³². Dal 1829 gessi e marmi vengono trasferiti grazie all'importante contributo dell'ingegnere Pietro Stecchini: le opere, sistemate all'interno di apposite casse, vengono trasportate via mare da Civitavecchia a Marghera e poi fino a Possagno su carri trainati da buoi³³. Una volta raggiunto il paese trevigiano, i lavori di Canova vengono custoditi e restaurati da Pasino Tonin, scultore, discepolo e amico di Canova che si occuperà del primo allestimento del museo e ricoprirà il ruolo di conservatore per venticinque anni³⁴.

Monsignor Sartori affida la costruzione della gipsoteca all'architetto Francesco Lazzari: quest'ultimo, nato nel 1791, studia all'Accademia veneziana sotto la guida del già citato

²⁹ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., p. 147

³⁰ Cfr. E. Bassi, *Antonio Canova a Possagno: catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, Casa e Tempio*, cit., p. 18

³¹ *Ivi*, p. 15

³² Cfr. G. Pavanello, *La gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova*, cit., p. 361

³³ Cfr. M. Guderzo, *GYPSOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS. La Gipsoteca Canoviana di Possagno realtà unica ed esemplare dell'arte neoclassica*, in *Gipsoteche. Realtà e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Possagno, 19-20 maggio 2006), a cura di M. Guderzo, Treviso, Edizioni Canova, 2006, pp. 139-149: 142

³⁴ Cfr. G. Pavanello, *La gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova*, cit., p. 365

Giannantonio Selva e, alla morte del maestro, gli succede alla cattedra di architettura, facendo dell'insegnamento il centro della propria carriera³⁵. L'architetto e Sartori erano già entrati in contatto quando la famiglia Lazzari aveva deciso di vendere al monsignore alcune proprietà a Spineda e a Loria; inoltre, l'architetto stava lavorando alla sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, secondo progetti in cui venivano messi in risalto proprio i gessi canoviani dell'*Ercole e Lica* e di *Teseo in lotta con il Centauro*³⁶.

Il progetto della gipsoteca viene redatto nel 1832, ma i lavori iniziano solamente due anni dopo, a causa del completamento del Tempio³⁷. Il prospetto è semplice, privo di finestre e decorato con alcuni affreschi, oggi non più visibili, realizzati da Sebastiano Santi: tre sono rettangolari e rappresentano Canova scultore, pittore ed architetto; gli altri due, di forma rotonda, contengono allegorie. Sopra la porta d'ingresso dal lato del giardino si legge l'iscrizione "GYPSOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS"³⁸. L'edificio a pianta basilicale si sviluppa in un unico e grande vano, suddiviso in tre settori, che si conclude in un ampio emiciclo di fondo. Lazzari sceglie di illuminare l'ambiente con luce zenitale: infatti, la volta a botte cassettonata che copre la struttura è caratterizzata da tre grandi lucernari. Nel 1844 la gipsoteca è completa, con tutte le opere sistemate: questo primo allestimento [Fig.11] prevede la divisione tra temi sacri e profani, ponendo i primi in posizione privilegiata secondo il volere di monsignor Sartori. Il tema religioso è infatti esaltato dalla statua colossale della *Religione*³⁹, posta all'interno della grande nicchia che è ulteriormente decorata con bassorilievi a carattere sacro. Fatta eccezione per l'abside e la parete diametralmente opposta, l'esposizione segue uno schema comune: le statue stanti sono addossate al muro, una o due sculture sdraiate o sedenti sono poste verso il corridoio centrale, i busti sono collocati su mensole e, a un livello superiore, sono sistemati i bassorilievi⁴⁰.

³⁵ Sul personaggio, si veda M. Savorra, ad vocem *Lazzari, Francesco*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lazzari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lazzari_(Dizionario-Biografico)/)>

³⁶ Cfr. G. Pavanello, *La gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova*, cit., p. 361

³⁷ *Ivi*, p. 365

³⁸ Cfr. F. Mutinelli, *Annali delle province venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Merlo, 1843, pp. 468-469

³⁹ Nel 1813 Canova decide di realizzare una statua colossale della *Religione* per la Basilica di San Pietro a Roma, come dono per Papa Pio VII. Lo scultore però blocca la realizzazione dell'opera, perché i canonici di San Pietro si oppongono alla collocazione della statua dentro la basilica, temendo che la pesantezza del marmo mettesse in pericolo l'edificio. Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., pp. 72-73

⁴⁰ Per ulteriori informazioni riguardo al primo allestimento della gipsoteca, si veda V. Frighetto, *Alle origini della Gipsoteca canoviana di Possagno*, tesi di laurea triennale, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Università degli studi di Padova, a.a. 2017/2018, relatore Prof.ssa G. Tomasella

Nel dicembre del 1917 la gipsoteca viene colpita da una granata, che danneggia pesantemente molte opere [Fig.12], alcune in modo irreparabile. Grazie all'importante contributo di Stefano Serafin, nominato conservatore della gipsoteca nel 1893, e del figlio e successore Siro⁴¹, il museo riapre al pubblico il 13 ottobre 1922, in onore del centenario della morte dell'artista⁴². L'archivio della Fondazione Canova conserva alcune lettere e documenti che raccontano le varie fasi dei lavori e testimoniano l'impegno e la dedizione dei due conservatori. I Serafin attuano un restauro di tipo conservativo, cercano di recuperare e identificare più frammenti possibile e, proprio partendo da questi ultimi, ricostruiscono le sculture⁴³. L'intervento dei Serafin è fondamentale per la storia della gipsoteca, tanto che il Comune di Possagno decide di omaggiare i due conservatori, collocando una targa⁴⁴ sulla porta d'ingresso del museo. Stefano e Siro lasciano anche un serie di fotografie, attraverso le quali è possibile osservare i gravi danni subiti dalle sculture di Canova dopo i bombardamenti. Gli scatti appartengono al Fondo Serafin, che comprende circa 60 negativi su lastra conservati al FAST (Foto Archivio Storico Trevigiano)⁴⁵.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, per evitare ulteriori danni⁴⁶, il nuovo conservatore Siro Serafin decide di spostare nel Tempio le opere, alcune delle quali vengono addirittura tagliate e ricomposte per poterne permettere la salvezza. Anche la gipsoteca viene messa in sicurezza: all'interno vengono inserite protezioni antiaeree e antincendio, che evitano che i frammenti danneggino la struttura durante un eventuale bombardamento.

Terminato il secondo conflitto mondiale, viene sottolineata la necessità di ampliare il complesso, in particolare con l'arrivo a Possagno delle sculture di grandi dimensioni

⁴¹ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., pp. 165-166

⁴² Cfr. U. Ojetti, *Prefazione*, in *Catalogo della Gipsoteca canoviana: primo centenario del Canova 1822-1922*, Milano, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, 1922

⁴³ Dal 26 al 29 dicembre 2019, il Museo Canova ha proposto "Frammenta", una mostra temporanea per ricordare i danni subiti dalle opere canoviane durante la Prima Guerra Mondiale. L'installazione *Dark Shades* dell'artista Giuseppe Vigolo ha fatto rivivere un bombardamento, attraverso l'uso di suoni, rumori, luci ed ombre. Esattamente un anno dopo, il museo ha riproposto l'evento in rete; si segnala qui il link al video "Frammenta", online <<https://www.youtube.com/watch?v=6VYqhrGNV8I>>, pubblicato il 26/12/2020, consultato il 27/10/2021

⁴⁴ La targa recita: «L'arte canoviana riebbe qui vita dalla guerra profanata e infranta per l'amore pazientemente sapiente di Stefano e Siro Serafin MCMXXII Il comune»

⁴⁵ Sul sito del FAST è possibile osservare le fotografie scattate da Stefano e Siro Serafin, online <<http://fast.provincia.treviso.it/Engine/RAServePG.php>>, consultato il 27/10/2021

⁴⁶ Per le notizie che seguono e ulteriori informazioni consultare G. Delfini Filippi, *I gessi di Antonio Canova a Possagno: storia della conservazione*, in *I gessi di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Ministero Beni Culturali e Ambientali-SBASV, Treviso, Canova, 1999, pp. 11-40: 23. Inoltre, si segnala qui il link al video "Frammenta 01", ove la Dottoressa Federica Bertoli, storica dell'arte e collaboratrice del Museo Canova, presenta l'arte canoviana violata durante la Prima Guerra Mondiale. Online <<https://www.youtube.com/watch?v=ELnpetVImpQ>>, pubblicato il 28/12/2020, consultato il 06/11/2021

provenienti da Venezia, tra cui *Ercole e Lica*, *Teseo in lotta con il Centauro* e il *Monumento ad Angelo Emo*. La loro acquisizione rivoluziona l'ordinamento e la struttura dell'aula ottocentesca. Il nuovo allestimento⁴⁷, affidato a Luigi Coletti⁴⁸, «segna il definitivo smantellamento della sistemazione neoclassica e definisce il quadro dei luoghi prima dell'intervento scarpiano»⁴⁹. Infatti, la Soprintendenza ai Monumenti per il Veneto, di comune accordo con il Soprintendente alle Gallerie Vittorio Moschini, decide di affidare nel 1955 la costruzione di un nuovo padiglione a Carlo Scarpa, architetto di origini veneziane fra i più noti e importanti del XX secolo⁵⁰. Per ampliare il museo di Possagno, i problemi da risolvere sono però molti: innanzitutto il nuovo padiglione deve armonizzarsi con la sala ottocentesca e con tutto il paesaggio circostante; inoltre, Scarpa deve fare i conti con un terreno accidentato e pendente. Dopo una serie di tentativi, l'architetto riesce a chiarire la questione, sfruttando la conformazione del sito e ideando l'ampliamento come uno spazio composto da galleria e corpo rialzato a pianta quadrata. La galleria [Fig.13] è concepita come un cannocchiale ottico, illuminato da un'ampia vetrata che permette una vista sul fianco della gipsoteca. L'ambiente è organizzato su tre livelli, digradanti dall'ingresso verso le *Grazie*, alle spalle delle quali si trovano una seconda vetrata e uno specchio d'acqua, che riflette i corpi delle figure. La sala quadrata inizialmente doveva ospitare solo il grande modello del *Teseo* proveniente da Venezia, ma Scarpa decide di disporvi i gessi già presenti in Gipsoteca, evitando di ridurre lo spazio «a contenitore di un grosso oggetto»⁵¹. Ciò che caratterizza l'ampliamento scarpiano è lo sfruttamento della luce naturale: il vano

⁴⁷ Il gruppo di *Ercole e Lica*, in questo nuovo allestimento, prende il posto della *Religione* all'interno della grande nicchia e il *Monumento funebre di Maria Cristina d'Asburgo* viene posizionato nella sezione mediana della grande sala, al centro della parete ovest. Cfr. G. Frediani, *Carlo Scarpa. Gipsoteca canoviana, Possagno*, Milano, Mondadori Electa, 2016, p. 18

⁴⁸ Luigi Coletti nasce a Treviso nel 1886 e fin da ragazzo entra in contatto con i più illustri eruditi locali. Nonostante la laurea in legge, egli coltiva la sua inclinazione di studioso, critico d'arte e promotore. Notevole è la sua opera verso il patrimonio storico e artistico della città di Treviso. Coletti muore nella sua città nel 1961. Sul personaggio, si veda almeno A. Bevilacqua, ad vocem *Coletti, Luigi*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 26, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1982, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-coletti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-coletti_(Dizionario-Biografico)/>)

⁴⁹ G. Frediani, *Carlo Scarpa. Gipsoteca canoviana, Possagno*, cit., p. 18

⁵⁰ Nato a Venezia nel 1906, Scarpa è uno degli architetti più importanti del XX secolo. Egli studia all'Accademia di belle arti e decide di specializzarsi in architettura, sotto la guida dei maestri Vincenzo Rinaldo e Guido Cirilli. Le sue esperienze allestitriche nascono da una serie di esposizioni realizzate a Venezia, utilizzate come progetti da attuare poi in maniera permanente nei musei. Tra gli interventi temporanei si ricordano l'allestimento della mostra di Paul Klee alla Biennale di Venezia nel 1948 e, l'anno successivo, quello delle opere di Giovanni Bellini a Palazzo Ducale. Insieme agli interventi nella Galleria degli Uffizi a Firenze e a Castelvecchio a Verona, l'ala nuova nella gipsoteca canoviana rappresenta uno dei maggiori esempi di architettura scarpiana in contesti museali. Sul personaggio, si veda almeno O. Lanzarini, ad vocem *Scarpa, Carlo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 91, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_%28Dizionario-Biografico%29/>

⁵¹ M. A. Crippa, *Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno e i progetti*, cit., p. 149

quadrato è infatti caratterizzato da due coppie di lucernari, cioè parallelepipedi rientranti a ovest e cubi sporgenti a est⁵² [Fig.14]. Questa particolare luce avvolge statue e busti, sottolineando i dettagli e la morbidezza dei chiaroscuri e cancellando quella che l'architetto avvertiva come "sordità" del gesso⁵³. Infine, Scarpa interviene anche nella rifinitura delle pareti interne della sala e a tale proposito scrive:

indubbiamente uno che ha una cosa bianca - gessi, per esempio – per farla risaltare dovrebbe fare il fondo scuro [...] ma per una specie di intuizione improvvisa, avevo osservato che mi sembrava fosse meglio fare il fondo bianco perché, nell'altra gipsoteca che è grande, i colori che avevano scelto allora [...] erano su un grigio cinereo proprio per far risaltare le statue: erano quanto di più brutto, di più antipatico, di più negativo si potesse immaginare⁵⁴.

Scarpa quindi rifinisce con il bianco le pareti del nuovo ampliamento e in parte anche quelle dell'ala Lazzari, uniformando i due ambienti.

Negli anni Novanta del XX secolo, il museo viene ampliato ulteriormente: nel 1991 si conclude la sistemazione dello Studio della Pittura nella Torretta della casa natale; l'anno seguente l'architetto Luciano Gemin, allievo di Scarpa, progetta una nuova ala adibita a mostre temporanee e a convegni di studio⁵⁵.

L'allestimento attuale è quindi frutto di una ripresa delle idee di monsignor Sartori, delle variazioni conseguenti ai danni delle guerre mondiali e del contributo di Scarpa. I sistemi espositivi utilizzati oggi sono molteplici: i busti sono collocati su mensole a muro e su plinti in pietra tenera; i bozzetti si trovano all'interno di teche di vetro sostenute da una gamba di ferro; le sculture poggiano su basamenti di cemento e lettini in ferro. Le opere di maggiori dimensioni sono disposte lungo le pareti, altre sculture sono al centro degli ambienti e permettono una visione a 360 gradi.

Oggi il museo è gestito dalla Fondazione Canova Onlus, che ha l'obiettivo di conservare e garantire la fruizione di tutti i beni storico-artistici lasciati in eredità da Sartori alla comunità di Possagno nel 1853.

⁵² Cfr. *Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*, a cura di G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, Milano, Electa, 2000, p. 136

⁵³ Cfr. P. Marini, *Carlo Scarpa a Possagno*, in *Carlo Scarpa a Possagno: Disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1975)*, a cura di G. Ghizzoni, Possagno, Edizioni Tipografia Melchiori, 2010, pp. 33-38: 36

⁵⁴ C. Scarpa, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente", n. 7, luglio 1981, pp. 82-84: 84

⁵⁵ Cfr. G. Cunial, *La gipsoteca canoviana di Possagno*, cit., p. 203

CAPITOLO 3: LA DIDATTICA MUSEALE: UNA BREVE INTRODUZIONE

3.1 Origine ed evoluzione

Il gusto della collezione è di origini arcaiche: nel mondo antico i tesori venivano raccolti all'interno di templi e santuari, nel Medioevo la chiesa riuniva doni votivi, reliquie di santi e animali imbalsamati, mentre tra Quattrocento e Cinquecento nacquero lo studiolo, la galleria e le Wunderkammern, ossia degli ambienti - specie nel caso di queste ultime - appositamente creati per esporre opere preziose e rarità. Si tratta però di spazi privati, ove le collezioni erano aperte solo ad una cerchia ristretta; sarà il periodo illuministico a introdurre trasformazioni radicali.

Infatti, nel corso del XVIII secolo nascono i primi sistemi di istruzione e, in risposta alla richiesta di maggiore diffusione delle conoscenze, si definisce l'idea di museo moderno, dove è consentito l'ingresso al pubblico¹. Nella sua *Encyclopédie*, Denis Diderot condanna il collezionismo privato e promuove l'apertura a tutti i cittadini delle raccolte d'arte, considerate dallo studioso delle scuole per la nazione². Con l'avvento della Rivoluzione francese si afferma con forza l'idea che i musei diventino definitivamente istituzioni pubbliche ad accesso libero, gratuito o su pagamento di una tariffa³. Infatti, in questo clima rivoluzionario si diffonde la convinzione dell'importanza di allargare la fruizione ai musei, «nei quali il fine conservativo e di tutela fisica dei materiali si associa senza fatica, ma anzi con fattuale spontaneità, al fine educativo»⁴. I risultati raggiunti in campo museale durante l'Illuminismo e la Rivoluzione sopravvivono alla Restaurazione: in tutta Europa le raccolte reali acquistano carattere pubblico, viene garantita la libertà di accesso alle opere d'arte e i musei diventano un bene dello Stato al servizio dei cittadini⁵. L'apertura al pubblico e il nuovo ruolo formativo assunto dalle raccolte portano alla necessità di studiare modalità di esposizione che favoriscano la fruizione; nascono così imponenti edifici progettati appositamente per ospitare le collezioni e si diffondono nuovi criteri di disposizione delle opere⁶. Il significato che viene dato al concetto di apertura al pubblico nel XIX secolo è

¹ Cfr. C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 67-68

² *Ivi*, p. 69

³ *Ivi*, p. 70

⁴ Cfr. A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia, I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980, p. 19

⁵ Cfr. C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, cit., p. 86

⁶ *Ivi*, p. 87

però ben diverso rispetto a quello attuale: in molti casi è quasi del tutto assente l'idea di attenzione nei confronti dei visitatori e, quindi, mancano strumenti volti a rendere più comprensibili e interessanti le collezioni anche per un pubblico non esperto⁷.

Se in Europa questa funzione educativa del museo stenta ad affermarsi, negli Stati Uniti l'importanza del pubblico assume un ruolo centrale; infatti, uno dei principi guida delle istituzioni museali oltreoceano è la forte vocazione didattica poiché, come ricorda Maria Teresa Fiorio, il «compito del museo è di incuriosire, intrattenere, porsi in rapporto con la vita della gente comune e, in tal modo, contribuire alla crescita intellettuale della collettività»⁸. Una delle novità introdotte dagli americani e utili a questi scopi sono le *Period Rooms*, ovvero le “sale d'epoca”, create per contestualizzare al meglio le opere, svincolate dal loro ambito originario. Il successo di questi ambienti è l'efficacia didattica di tale soluzione, facilmente comprensibile anche da parte di un pubblico meno colto⁹.

Nel periodo tra le due guerre l'attenzione nei confronti dei musei in qualità di luoghi adatti alla comunicazione di massa si intensifica anche in territorio europeo, in particolare grazie alla creazione, all'interno della Società delle Nazioni, della Commission Internationale de Coopération Intellectuelle¹⁰; da questo primo nucleo nascono altri organismi come l'Organisation de Coopération Intellectuelle, antenata dell'UNESCO, che si organizza in numerose sottocommissioni, tra le quali risalta quella per le Lettere e le Arti di cui era membro Henri Focillon, docente di Archeologia e Storia dell'arte medievale alla Sorbona. A quest'ultimo si deve l'istituzione di un centro internazionale dedicato interamente ai musei, ossia l'Office International des Musées: tra le prime iniziative, l'OIM decide di avviare una serie di attività didattiche nei musei seguendo l'esempio americano¹¹.

Nel Secondo dopoguerra, l'opera di restauro e ripristino necessaria a causa delle distruzioni belliche svecchia le strutture museali e trasforma queste istituzioni da luoghi di sola contemplazione a centri di attività culturali¹². È in questo periodo, tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento, che in Italia fa la sua comparsa la didattica museale, generatasi sulla scia di una serie di convegni e contributi volti al riconoscimento del ruolo educativo del museo. Nel 1963, il Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica

⁷ *Ivi*, p. 92

⁸ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2018, pp. 144-146

⁹ *Ivi*, p. 147

¹⁰ Commissione nata nel 1922 e presieduta da Henri Bergson, avente lo scopo di organizzare e tutelare le manifestazioni del lavoro intellettuale, in particolare nei rapporti internazionali.

¹¹ Cfr. M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, cit., pp. 147-150

¹² *Ivi*, p. 162

organizza a Gardone Riviera il convegno *Didattica dei Musei e dei Monumenti*, il primo importante evento di dibattito nella storia della didattica museale in Italia. Gli interventi si suddividono in quattro commissioni, che concordano sull'essenziale funzione educativa della scuola e del museo come luogo per la formazione di tutti i cittadini. In particolare, la prima e la seconda commissione sostengono la creazione di "sezioni" o "dipartimenti didattici" al fine di coordinare visite guidate e attività. Un'ulteriore proposta suggerisce l'esposizione delle opere in maniera didatticamente valida e la promozione di corsi di aggiornamento per i docenti¹³. Nel 1969, viene costituita, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, una Commissione di studio per l'educazione nei musei, presieduta da Pietro Romanelli¹⁴, che l'anno seguente istituisce nei musei le "Sezioni didattiche"¹⁵. L'introduzione di tali sezioni si deve in particolare a Lionello Venturi, critico e storico dell'arte che, grazie al suo soggiorno negli Stati Uniti negli anni Quaranta del Novecento, avvia una riflessione sul ruolo del museo come scuola¹⁶. Il vero passo avanti nella storia della didattica museale è il convegno *Il museo come esperienza sociale*, tenutosi a Roma il 4 e il 6 dicembre 1971. Per la prima volta in Europa, direttori di musei, sociologi ed esperti della comunicazione si riuniscono per discutere il problema delle istituzioni museali, ridotte a depositi di testimonianze del passato e isolate dalla società. Il convegno rappresenta una svolta nello studio della tutela del patrimonio storico, artistico e naturale, da quel momento finalizzata ad un uso socioculturale ed educativo dei beni¹⁷. In tale occasione, Romanelli ufficializza la costituzione della Commissione e delle Sezioni didattiche, al fine di consentire la piena fruizione dei messaggi che il museo trasmette. Le sezioni possono essere:

¹³ Cfr. M. Izzolino, *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, Napoli, iemme edizioni, 2020, pp. 227-228

¹⁴ Romanelli nasce a Roma nel 1889 e si laurea in Lettere alla Sapienza. Egli dedica i suoi studi maggiori all'archeologia dell'Africa romana, inseguendo questa disciplina all'Università di Roma e pubblicando alcuni volumi. Nella primavera del 1918, Romanelli viene nominato Soprintendente ai Monumenti e agli scavi della Tripolitania e, da questo momento, si occupa di tutelare e documentare beni archeologici locali. Negli anni successivi, egli assume ruoli rilevanti in numerosi musei e nel 1946 viene nominato soprintendente di Ostia e del Foro romano-Palatino. Romanelli muore a Roma nel 1981. Sul personaggio, si veda almeno F. Vistoli, ad vocem *Romanelli, Pietro*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-romanelli_%28Dizionario-Biografico%29/>

¹⁵ Cfr. M. Izzolino, *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, cit., p. 229

¹⁶ Cfr. C. Paciaroni, *Patrimonio culturale e nuovi media: piccoli musei e laboratori didattici*, tesi di dottorato in Human Sciences-Curriculum Education, Università degli studi di Macerata, anno 2017, relatore Prof. G. Rossi, p. 36, online <https://unipad.unimc.it/retrieve/handle/11393/238559/39290/tesi_dottorato_Cecilia_Paciaroni_2017.pdf>

¹⁷ Cfr. P. Romanelli, *Presentazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma, De Luca Editore, 1972, pp. 9-10: 9

a *carattere generale*, per la introduzione alla lettura sistematica, e globale dei messaggi trasmessi da ogni singolo museo nella sua complessità; a *carattere settoriale* (per generi, per autori, per epoche, per problemi, etc.), per la lettura dei singoli messaggi e per la ricostruzione e la lettura dell'ambiente dal quale provengono o nel quale sono venuti o vengono ad inserirsi i singoli Beni culturali.¹⁸

Tuttavia, il Convegno non produce quella radicale revisione a livello legislativo che si sperava. Infatti, ancora nei primi anni Novanta non esiste un sistema nazionale per i servizi educativi nei musei e le sezioni apposite procedono con difficoltà, destreggiandosi tra sperimentazioni e volontariato; saranno le norme introdotte a partire dalla metà del decennio a permettere il “decollo” della didattica all’interno dei musei¹⁹. La legge Ronchey del 1993 affronta per la prima volta in modo organico la figura istituzionale dei musei statali e, tra i vari provvedimenti, essa consente l’istituzione di “servizi aggiuntivi” da affidare in concessione a terzi²⁰. Tuttavia, la legge non prevede la creazione di una sezione didattica utilizzabile dal pubblico e dalle scuole; questa carenza viene colmata dal Testo unico delle norme in materia di beni culturali del 1997, che prevede per la prima volta convenzioni con le scuole per la didattica dei beni culturali²¹. L’anno seguente, il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e il Ministero della Pubblica Istruzione stipulano un accordo-quadro nel quale «in considerazione del diritto di ogni cittadino ad essere educato alla conoscenza e all’uso responsabile del patrimonio culturale, si impegnano a mettere a disposizione strutture, risorse ed attività per il conseguimento degli obiettivi soprarichiamati»²². Con l’istituzione del Centro per i Servizi Educativi del Museo e del Territorio²³ si crea un vero e proprio sistema nazionale per i servizi didattici, legato al nuovo Ministero per i Beni e le Attività culturali²⁴. Grazie ai citati interventi istituzionali il museo entra a far parte del percorso di formazione di ogni cittadino, ma, affinché questo processo possa dirsi totalmente acquisito, è necessaria una costante collaborazione degli attori coinvolti²⁵.

¹⁸ A. Thiery, *Nuove strutture del museo per una lettura dell'ambiente e per una diffusione dei beni culturali*, in *Il museo come esperienza sociale*, cit., pp. 105-128: 125

¹⁹ Cfr. C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, cit., pp. 193-195

²⁰ Cfr. F. Bottari, *Legislazione museale e didattica*, in *Museologia e didattica museale*, a cura di O. Rossini, Roma, Gangemi Editore, 1999, pp. 56-57

²¹ *Ivi*, p. 57

²² Art. 1 dell’Accordo-quadro del 20 marzo 1998, stipulato fra il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e il Ministero della Pubblica Istruzione. Testo reperito in “Archivio Pubblica Istruzione”, online <https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/1998/cm312_98.shtml>, consultato il 18/11/2021

²³ Creato nel 1998, il centro svolge compiti di studio e promozione di progetti didattici attraverso servizi per la diffusione della conoscenza del patrimonio culturale nelle scuole.

²⁴ Cfr. C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, cit., pp. 197-198

²⁵ *Ivi*, p. 199

La situazione italiana presenta tuttavia una problematica, ossia quella relativa al fatto che ci sono ancora molti musei, in particolare i più piccoli, che non sono dotati di un dipartimento didattico: spesso questo servizio è gestito da una sola persona, che però difficilmente riesce a svolgere tutti i compiti richiesti. Una possibile soluzione potrebbe essere la collaborazione con personale specializzato aggiuntivo esterno all'istituzione; la creazione di una rete di relazioni tra funzionari interni ed esperti esterni migliorerebbe la fruizione, che acquisirebbe un valore educativo e formativo²⁶.

3.2 Definizioni: didattica museale e professioni

Nonostante i servizi educativi e gli studi a riguardo aumentino sempre di più, è complicato dare un'unica definizione di didattica museale che racchiuda tutti i suoi aspetti.

Come segnalava Mattozzi²⁷, la didattica museale trova il suo posto tra le così dette "didattiche disciplinari o speciali" e, nonostante le differenze in vari aspetti, è costantemente collegata ad esse; quindi, è necessario conoscere gli ingredienti con i quali le didattiche disciplinari delineano la mediazione educativa se si vuole differenziare la didattica museale²⁸. Da qui è possibile dare una prima definizione, identificando la didattica museale come «il campo di ricerca in cui le didattiche disciplinari vengono integrate nei processi di insegnamento e di apprendimento che si svolgono in ambienti museali e in rapporto con oggetti ed esposizioni»²⁹. Una seconda definizione invece include gli scopi della didattica museale, intendendola come «il campo disciplinare nel quale si studiano i problemi inerenti ai processi di insegnamento che si progettano e si realizzano in ambienti museali e con l'uso di oggetti museali ed esposizioni allo scopo di promuovere e sostenere processi di apprendimento disposti a formare abilità, conoscenze e competenze valutabili e verificabili»³⁰. L'obiettivo delle attività didattiche è quindi favorire nel visitatore l'apprendimento di un corretto processo di lettura degli oggetti, che non deve portare ad una semplice acquisizione di informazioni ma creare competenze, abilità e

²⁶ Cfr. M. Izzolino, *Didattica Museale, nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, cit., pp. 235- 236

²⁷ Cfr. I. Mattozzi, *Si fa presto a dire "didattica": l'importanza delle definizioni*, in *Dire e fare didattica. Strumenti per la progettazione e valutazione delle attività educative nei musei*, atti della XIV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale (Venezia, 3 dicembre 2010), Treviso, Regione del Veneto, 2011, pp. 21-54: 37

²⁸ *Ivi*, pp. 39-40

²⁹ *Ivi*, p. 39

³⁰ *Ivi*, p. 40

saperi³¹. Nasce qui la differenza tra divulgazione e didattica: se la prima ha compiti puramente informativi, cioè trasmettere le conoscenze e migliorare la comprensione e il godimento dei beni culturali, la seconda genera percorsi di apprendimento. La divulgazione è informazione, mentre la didattica è formazione³².

Per quanto riguarda le professioni museali, all'inizio del nuovo millennio si hanno i primi tentativi di risposta alla richiesta di definizioni chiare di queste figure: nel 2001 viene emanato il Decreto relativo agli standard di qualità dei musei³³, che ribadisce la presenza di un Servizio educativo in ogni istituzione museale³⁴. Nell'Ambito IV di tale documento, relativo al personale, si delineano le figure professionali del Responsabile e dell'Operatore del servizio educativo: entrambe si occupano dell'educazione al patrimonio e della gestione delle attività didattiche e richiedono una competenza specifica nelle discipline attinenti alla tipologia del museo e in ambito pedagogico³⁵. La situazione generale però è molto critica: i musei statali, non godendo di nessuna autonomia, hanno a disposizione il personale delle Soprintendenze dalle quali dipendono, che ha principalmente compiti di tutela; per i musei degli Enti Locali, la situazione cambia in base alla Regione e all'Amministrazione e quindi non esistono profili professionali omogenei e condivisi per i musei³⁶. Un passo avanti in tale processo di definizione è la *Carta Nazionale delle Professioni Museali*³⁷: promosso dalla Conferenza Permanente delle Associazioni Museali Italiane e approvato nel 2005, il documento definisce e precisa i profili professionali in ambito museale, identificando tra questi le figure che si occupano delle attività di didattica³⁸.

Il primo è il "responsabile dei servizi educativi", che «elabora i progetti educativi e ne coordina la realizzazione, individuando le modalità comunicative e di mediazione, utilizzando strumenti adeguati e funzionali per i diversi destinatari dell'azione educativa»;

³¹ M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006, p. 19

³² Cfr. A. M. Visser Travagli, *Le professioni della didattica museale e la gestione del servizio educativo*, in *La didattica museale*, a cura di L. Zerbini, Roma, Aracne Editrice, 2006, pp. 13-61: 17-20

³³ D.M. 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*

³⁴ Cfr. C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, cit., p. 198

³⁵ Cfr. A. M. Visser Travagli, *Le professioni della didattica museale e la gestione del servizio educativo*, cit., p. 42

³⁶ *Ivi*, p. 43

³⁷ La *Carta Nazionale delle Professioni Museali* è scaricabile online al seguente link <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.CartaNazionaleProfessioniMuseali.2005-2006.pdf>>

³⁸ Cfr. A. M. Visser Travagli, *Le professioni della didattica museale e la gestione del servizio educativo*, cit., p. 45

inoltre, tale figura «cura i rapporti con il mondo della scuola e i soggetti che usufruiscono di servizi e di attività educative».

Il secondo è “l’educatore museale”, il quale «realizza gli interventi educativi programmati dal museo adeguandoli alle caratteristiche e alle esigenze dei diversi destinatari»³⁹.

Sulla base di tale Carta, i Comitati Nazionali di ICOM Italia, ICOM France e ICOM Suisse delineano nel 2008 il *Manuale europeo delle Professioni museali*⁴⁰, con l’obiettivo di promuovere il riconoscimento delle professioni museali e la mobilità degli esperti. Nel corso degli anni vengono apportate delle modifiche alla carta e nel 2015 viene formulato il documento *Contributi al dibattito sulla riforma dei musei statali e sulle figure dei professionisti museali*; esito finale del lavoro congiunto di varie commissioni e gruppi è il *Quaderno per la riforma n.2 del novembre 2017- Professionalità e funzioni del museo alla luce della riforma dei musei statali*⁴¹, che si presenta come strumento di confronto tra tutti coloro che vorranno dare un contributo per aggiornare la *Carta Nazionale delle Professioni Museali*⁴².

3.3 Apprendimento, supporti didattici e comunicazione

Tra il 2006 e il 2007, la Commissione Europea ha organizzato il progetto *Lifelong Museum Learning* (LLML), nel quale ha analizzato le modalità attraverso le quali la fruizione nei musei può essere occasione di apprendimento. Sono stati realizzati dei corsi di formazione in tutto il territorio europeo e, a progetto concluso, è stato pubblicato un manuale che racchiude i risultati raggiunti⁴³. All’interno del libro, l’apprendimento viene distinto in varie accezioni: l’apprendimento continuo coinvolge e impegna il soggetto lungo tutto il corso della vita; quello formale avviene nell’ambito dell’istruzione e della formazione e normalmente porta al conseguimento di una qualifica, contrariamente a quello non-formale che è strutturato ma non permette l’acquisizione di un titolo; l’ultimo è l’apprendimento informale che avviene nell’ambito della vita familiare, sociale e civica in

³⁹ È possibile consultare i profili dettagliati nel documento della *Carta Nazionale delle Professioni Museali*.

⁴⁰ Il *Manuale europeo delle Professioni museali* è scaricabile online al seguente link <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/04/ICOMItalia.ManualeEuropeoProfessioniMuseali.2005.pdf>>

⁴¹ È possibile consultare il documento *Professionalità e funzioni essenziali del museo alla luce della riforma dei musei statali* al seguente link <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.Professionalit%C3%A0FunzioniEssenzialiMuseo.2017.pdf>>

⁴² Cfr. ICOM Italia, sezione *Professioni museali*, online <<https://www.icom-italia.org/professioni-museali/>>, consultato il 27/01/2022

⁴³ Cfr. M. Izzolino, *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, cit., p. 238

modo non intenzionale⁴⁴. Importante è la differenza tra l'apprendimento formale e quello continuo: il primo avviene soprattutto in ambito scolastico-universitario e considera lo scambio tra le due parti, docente e alunno; il secondo, invece, può aver luogo in diversi modi e contesti, tiene in considerazione solo il ricevente e soprattutto si realizza informalmente. Le istituzioni museali possono dunque essere luogo ideale per un apprendimento di tipo informale, perché basta visitare un museo per piacere personale per assimilare nuove nozioni, e di tipo non-formale, poiché vi sono molti progetti museali che permettono l'acquisizione di conoscenze e abilità specifiche che, anche se non sono formalmente riconosciute, potrebbero di fatto esserlo⁴⁵.

Un apporto essenziale per l'apprendimento di tipo informale nell'ambito del museo è costituito dai supporti didattici, ossia mappe, pannelli didascalici, schede di sala e tutti quei sistemi tecnologici introdotti grazie alla continua innovazione: si tratta di strumenti capaci «non soltanto di rispondere alle disparate domande che insorgono nel visitatore ma anche di evidenziare quella griglia di relazioni che intercorrono tra gli oggetti musealizzati ed il contesto a cui si riferiscono»⁴⁶. Innanzitutto, è necessario garantire l'orientamento all'interno della struttura, per evitare che il visitatore si senta spaesato e a disagio; una delle soluzioni più adottate a tale fine è quella di posizionare lungo il percorso espositivo più mappe del museo, comprensive di leggenda dettagliata per segnalare la distribuzione di ogni sezione e servizio⁴⁷. Inoltre, all'ingresso può essere fornito un pieghevole, che solitamente include la pianta della struttura, una breve descrizione delle attività permanenti e una sintetica spiegazione su come raggiungere il museo⁴⁸. Lungo l'itinerario, sono sempre più frequenti i pannelli didascalici, che forniscono informazioni sulle sale e sui percorsi di visita in più lingue. L'elaborazione di un apparato didascalico museale richiede un lavoro qualificato; è infatti necessario evitare periodi troppo lunghi e le forme passive, privilegiando frasi brevi e semplici, che sono più efficaci e facilmente comprensibili, fare attenzione alle forme dotte e ai termini tecnici non spiegati⁴⁹. Fondamentale è anche il corretto posizionamento di ogni supporto informativo: i pannelli vanno sistemati vicino alle opere a cui si riferiscono, evitando angoli ciechi e collocazioni lontane dal percorso principale. Le stesse regole valgono anche per le didascalie, da posizionare accanto alle

⁴⁴ *Ivi*, p. 239

⁴⁵ *Ivi*, pp. 239-240

⁴⁶ C. Prete, *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 1998, p.51

⁴⁷ *Ivi*, p. 52

⁴⁸ *Ivi*, p. 57

⁴⁹ Cfr. M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, cit., pp. 57-59

opere per permettere una corretta lettura degli oggetti: le informazioni contenute in tali targhette devono rispondere alle esigenze primarie del pubblico ed offrire i dati indispensabili per una conoscenza di base⁵⁰. In alcuni casi, in particolare quando non è possibile posizionare pannelli didascalici fissi, vengono collocate, su di un supporto rigido o plastificato, delle schede che offrono informazioni specifiche su alcuni oggetti esposti e sugli autori. Tali supporti didattici possono essere consultati direttamente dai visitatori, che li trovano all'interno di raccoglitori all'ingresso di ogni sala⁵¹. Nel corso degli anni, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha sempre sottolineato la necessità di aggiornare in modo costante il racconto museale e, con l'obiettivo di migliorare la gestione e la comunicazione nei musei, nel 2015 ha pubblicato il Quaderno di valorizzazione *Linee guida per la comunicazione nei musei*⁵², focalizzato principalmente sulla modalità di realizzazione di pannelli, fogli di sala e didascalie⁵³. Quanto scritto nel Quaderno è stato integrato nel 2019 con un manuale⁵⁴ che propone schemi e spunti diretti per la modifica della comunicazione rappresentata dai pannelli e dalle didascalie.

Negli ultimi anni, all'interno dei musei, sta diventando sempre più rilevante l'utilizzo della tecnologia: se sfruttate in modo consapevole, le ICT - *Information and Communications Technologies* – possono essere strumenti utili per agevolare nei visitatori quell'esercizio di lettura e interpretazione che consente di inserire l'opera all'interno di un contesto storico, socioeconomico e culturale; i mezzi digitali, accostati a quelli tradizionali, moltiplicano le possibilità di espressione e divulgazione⁵⁵. La comunicazione tramite supporti tecnologici può avvenire on site, cioè direttamente nelle sale museali, oppure online. Tra i principali dispositivi che si possono trovare all'interno dei musei ci sono i totem e i tavoli multimediali che, in base alla loro collocazione nel percorso, possono essere a bassa o alta interazione. I primi contengono approfondimenti specifici su un'opera e, proprio per questo, vengono collocati nelle sale espositive; i prodotti ad alta interazione, invece, si trovano principalmente nelle sale di orientamento o accoglienza perché includono informazioni più generali utili al visitatore. Per poter essere sfruttati al meglio, i testi

⁵⁰ Cfr. C. Prete, *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, cit., pp. 52-53

⁵¹ *Ivi*, pp. 53-54

⁵² Il testo *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli* è scaricabile online al seguente link < <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/01/Linee-guida-per-la-comunicazione-nei-musei-segnaletica-interna-didascalie-e-pannelli.-Quaderni-della-valorizzazione-NS1.pdf>>

⁵³ Per informazioni più dettagliate si veda, il capitolo 5 *Indicazioni operative* del Quaderno sopracitato.

⁵⁴ Il manuale *Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli* è scaricabile online al seguente link <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/07/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf>>

⁵⁵ Cfr. N. Mandarano, *Musei e media digitali*, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 9

presenti nei totem/tavoli devono rispettare determinate caratteristiche, come una buona progettazione da un punto di vista grafico, un carattere che ne permetta la lettura e un lessico semplice e chiaro⁵⁶.

Un altro strumento utilizzato dai musei sono le applicazioni, che si suddividono in due tipologie: la web app è un collegamento a un applicativo remoto e, per funzionare, richiede un costante accesso a Internet; le app native, invece, sono applicazioni che i visitatori possono scaricare direttamente sul proprio dispositivo⁵⁷. Tali programmi in ambito museale sono vari, ma la tipologia più diffusa è quella che mette a disposizione dell'utente il catalogo della collezione del museo, con immagini e schede di approfondimento⁵⁸.

Un mezzo che può sostituire le schede di sala è il *Quick Response Code* o QR Code, ossia un codice bidimensionale che, inquadrato dallo scanner di uno smartphone, permette di accedere a nuovi contenuti e informazioni⁵⁹.

Alcuni musei sfruttano, tra le varie tecnologie, la realtà aumentata e quella virtuale, ma per capire il loro utilizzo nelle attività educative è necessario analizzarne le definizioni: la realtà aumentata (*augmented reality*, AR) arricchisce la nostra visione di informazioni con testi, immagini e video, attraverso dispositivi con lenti trasparenti che permettono di vedere la realtà che ci circonda e di fruire di dati aggiuntivi; può essere utilizzata, ad esempio, per ricostruire la parte mancante di un complesso architettonico, in modo da fornire al visitatore una visione completa⁶⁰. Una particolare forma di AR è il videomapping, cioè una tecnologia che proietta fasci di luce su superfici reali, le quali diventano schermi per la proiezione di contenuti⁶¹. La realtà virtuale (*virtual reality*, VR), invece, è un ambiente tridimensionale creato digitalmente che si sostituisce alla realtà; l'impiego è molto più impegnativo rispetto alla AR e i dispositivi per l'utilizzo richiedono una manutenzione maggiore e sono più scomodi. Seguendo l'esempio precedente la VR potrebbe ricreare il contesto originario in cui si trovava il complesso architettonico. I due sistemi sopracitati possono anche essere utilizzati contemporaneamente e creare una realtà mista (*mixed reality*, MR)⁶².

Grazie alla continua innovazione, in alcuni musei i visitatori hanno la possibilità di avere una sorta di assistente virtuale personale: si tratta del chatbot, un software basato su app

⁵⁶ *Ivi*, pp. 31-33

⁵⁷ *Ivi*, p. 36

⁵⁸ *Ivi*, p. 40

⁵⁹ *Ivi*, p. 38

⁶⁰ *Ivi*, pp. 42

⁶¹ *Ivi*, p. 47

⁶² *Ivi*, pp. 42-43

di messaggistica istantanea che avvia una conversazione con l'utente che trova risposte alle proprie curiosità⁶³. Tali strumenti possono essere di utile supporto informativo e sono molto comodi, in quanto si basano su applicazioni già diffuse, come Telegram o Facebook Messenger, e non comportano la necessità di scaricarne di nuove⁶⁴.

L'ultima categoria è formata dai videogiochi, che ormai sono diventati parte attiva nel coinvolgimento di determinati tipi di pubblico. Il primo *videogame* ambientato in un'istituzione museale italiana è *Father and Son*, creato nel 2017 per il Museo archeologico nazionale di Napoli: esplorando le strade di Napoli e le sale del museo, il giocatore, immedesimato nel protagonista Michael, vive diverse avventure attraverso varie epoche storiche⁶⁵. Il gioco ha avuto un grande successo e ha contribuito a incrementare l'attenzione sul museo. Creare un gioco che funziona può quindi rendere il museo più attrattivo e può mantenere vivo il rapporto con il visitatore⁶⁶.

Oltre a servirsi delle tecnologie on site, le istituzioni museali possono sfruttare anche la comunicazione online: lo strumento più importante è probabilmente il sito web, luogo in cui è possibile trovare tutte le informazioni di tipo generale e i dettagli sulle collezioni. Un buon sito dovrebbe essere ricco di contenuti esaustivi e proprio per questo richiede un continuo aggiornamento⁶⁷.

Infine, altri mezzi che permettono una relazione continua con il pubblico sono i *social media*: intorno a ogni istituzione culturale si può sviluppare una *community* che segue le iniziative del museo, partecipa e le condivide, aumentandone così la visibilità e la conoscenza⁶⁸. Le piattaforme sono numerose e ognuna permette di raggiungere diversi scopi; in generale, i *social network* devono essere considerati come luoghi di dialogo, dal quale le istituzioni possono acquisire *feedback* per migliorarsi⁶⁹.

3.3.1 La visita guidata

Nell'ambito delle attività consone alla didattica museale, il primo e più importante strumento che mette in relazione visitatore e museo è la visita guidata, ossia una spiegazione effettuata da un esperto a un gruppo circoscritto come numero e target, con

⁶³ *Ivi*, p. 51

⁶⁴ *Ivi*, p. 55

⁶⁵ *Ivi*, pp. 58-59

⁶⁶ *Ivi*, p. 63

⁶⁷ *Ivi*, p. 66

⁶⁸ *Ivi*, p. 75

⁶⁹ *Ivi*, p. 116

una precisa durata di tempo e con un cammino definito all'interno delle sale⁷⁰; il pubblico viene accompagnato lungo il percorso espositivo e ha così la possibilità di cogliere al meglio il significato di ciò che vede. Come sottolineato da Maria Xanthoudaki⁷¹, la visita deve essere percepita come un processo di comunicazione attiva tra museo e visitatore, e il ruolo della guida è proprio quello di attivare questo processo comunicativo⁷². Infatti, l'obiettivo dell'accompagnatore non è quello di trasmettere informazioni rigide e statiche, ma piuttosto creare nuove esperienze educative, stimolando la partecipazione: infatti «il tradizionale monologo della guida di fronte a un oggetto - monologo mirante a offrire informazioni quanto più abbondanti e corrette possibile - dovrebbe essere sostituito da un dialogo stimolante e interattivo»⁷³. Alla base di tale dialogo ci sono le domande, che possono essere divise in due categorie: la prima è quella delle domande chiuse, che prevedono semplicemente una risposta positiva o negativa e che non servono da stimolo ma per accertare informazioni apprese; la seconda, invece, è relativa alle domande aperte, che richiedono riflessione e capacità critiche e portano all'elaborazione di nuove conoscenze⁷⁴. Oltre a coinvolgere i presenti con quesiti e curiosità, la guida deve anche essere in grado di differenziare l'approccio didattico, adeguando il linguaggio e il tipo di informazione in base al pubblico. Tra le varie tipologie di visitatori, un'attenzione particolare viene riservata a quella degli studenti: se contestualizzata e inserita correttamente all'interno della programmazione scolastica, la visita al museo può diventare una risorsa educativa⁷⁵. Il docente deve preparare gli studenti e fornire loro i prerequisiti necessari per una buona comprensione; in questo modo gli allievi evitano una sterile acquisizione di nozioni e compiono un'esperienza densa di stimoli⁷⁶.

Lo sviluppo della tecnologia ha portato all'introduzione delle audioguide, che permettono di personalizzare la visita, scegliendo di essere informati solo su ciò che più interessa. Gli svantaggi però sono l'impossibilità di fare domande e di creare un confronto: questo strumento rischia di far vivere il museo in maniera superficiale e dispersiva⁷⁷.

⁷⁰ Cfr. F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Parma, Edizioni Junior, 2014, p. 273

⁷¹ Direttore Education & CREI (Centro di Ricerca per l'Educazione Informale) al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano.

⁷² Cfr. M. Xanthoudaki, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in "Nuova Museologia", n. 2, 2001, p.10-13: 10

⁷³ *Ivi*, p. 11

⁷⁴ Cfr. F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, cit., p. 277

⁷⁵ *Ivi*, p. 278

⁷⁶ Cfr. L. Zerbini, *Fare didattica nei musei*, in *La didattica museale*, a cura di L. Zerbini, Roma, Aracne Editrice, 2006, pp. 11-12

⁷⁷ Cfr. M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, cit., pp. 62-63

3.3.2 Il laboratorio

Il laboratorio, una fra le attività di didattica oggi più comuni e adottate, si sviluppa in Italia fra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento⁷⁸, in particolare grazie al designer e artista Bruno Munari⁷⁹. Chiamato alla Pinacoteca di Brera nel 1977, egli propone un nuovo modo di presentare il museo ai bambini: sulla scia della prima esperienza realizzata presso la Galleria Blu di Milano⁸⁰, il nuovo progetto ha l'obiettivo di avvicinare i piccoli visitatori alle opere d'arte tramite l'uso di materiali, strumenti e supporti⁸¹. Attraverso un proverbio orientale che recita "se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco", Munari spiega il suo modo di vedere le cose: molto spesso gli adulti usano troppo le parole con i bambini, quando in realtà il metodo di comunicazione più semplice è l'azione pratica; proprio per questo egli propone ai vari musei con cui collabora il laboratorio didattico, supportando l'idea che, se ben organizzati, gioco e attività manuale possano diventare esperienze educative⁸². Dal primo esperimento della Pinacoteca di Brera nasce una serie di laboratori denominati "Giocare con l'arte", che vede la collaborazione con scuole e musei in tutto il mondo: come sottolineato dal figlio dell'artista, il Metodo Munari applica i principi della "pedagogia attiva", che permette al bambino di vivere attivamente il proprio processo educativo, sperimentando e scoprendo in modo autonomo⁸³.

La metodologia munariana ha fortemente modificato il mondo della didattica museale e oggi sono sempre più numerosi i musei che inseriscono i laboratori tra le proprie proposte, in particolare rivolgendosi alle scuole. Solitamente la partecipazione di una classe a tali attività si suddivide in tre momenti: in primo luogo l'insegnante deve preparare e introdurre i ragazzi alla visita al museo, in modo tale che gli argomenti che verranno trattati in loco non siano totalmente sconosciuti o non inerenti al percorso scolastico; la seconda fase

⁷⁸ Cfr. L. Borello, *Beni culturali e comunicazione. Didattica e musei nella scuola dell'autonomia*, Firenze, Alinea Editrice, 2001, p. 49

⁷⁹ Munari nasce a Milano nel 1907, ma trascorre l'infanzia nella campagna veneta. Raggiunta Milano nel 1926, egli entra in contatto con l'ambiente futurista e qualche anno dopo inizia a lavorare come bozzettista. Nel 1933 Munari realizza la sua prima mostra intitolata *Macchine inutili*, ma nonostante la sua passione per l'arte continua a esercitare la professione di grafico. Con la nascita del figlio Alberto, l'artista concentra la sua attenzione sul mondo dell'infanzia e crea una fortunata serie di libri per bambini; dagli anni Settanta del Novecento Munari introduce il laboratorio didattico in vari musei italiani. Egli muore a Milano nel 1998. Per ulteriori informazioni sul personaggio, si veda almeno R. Monaco, ad vocem *Munari, Bruno*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-munari_%28Dizionario-Biografico%29/>

⁸⁰ Dal 21 al 26 gennaio del 1974, Munari sperimenta presso la Galleria Blu di Milano un laboratorio per bambini chiamato "Creatività infantile al momento", basato sull'educazione visiva e la produzione di immagini per bambini dai 3 agli 8 anni.

⁸¹ Cfr. F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, cit., pp. 280-281

⁸² Cfr. L. Borello, *Beni culturali e comunicazione. Didattica e musei nella scuola dell'autonomia*, cit., p. 50

⁸³ Cfr. B. Restelli, *Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale secondo il metodo Bruno Munari*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 36

vede l'intervento dell'educatore museale che accompagna i ragazzi nelle varie sale espositive e poi nell'aula didattica per svolgere il vero e proprio laboratorio; l'ultimo passo comporta la rielaborazione in classe di quanto si è appreso⁸⁴. Attraverso l'utilizzo di strumenti, attività e ambienti specifici, il laboratorio può quindi trasformarsi in un'esperienza educativa che aiuta la scuola nella formazione degli alunni.

3.4 Museo come luogo di apprendimento

Riassumendo ciò che è stato detto nei precedenti paragrafi, il museo «non deve essere soltanto il luogo deputato alla conservazione della memoria storica, ma costituisce anche un fondamentale ambiente di apprendimento»⁸⁵. La didattica museale rappresenta il superamento di una concezione del museo come ambiente di trasmissione rigida del sapere; attraverso i giusti elementi, il museo e le sue raccolte possono sviluppare e trasmettere dati, notizie e informazioni⁸⁶. L'istituzione museale però non dovrebbe limitarsi a creare conoscenza, ma dovrebbe favorire l'incontro tra pubblico e oggetti, offrendo strumenti che consentano a ciascuno di fare propria la complessità che caratterizza ogni museo⁸⁷. In tale modo il museo si propone come un'istituzione moderna in grado di dare un contributo allo sviluppo del pensiero e si offre come luogo per la progettazione di iniziative volte a coinvolgere l'intera società⁸⁸.

Come già sottolineato precedentemente, le attività didattiche coinvolgono tutto il pubblico, o meglio i pubblici: infatti, i frequentatori del museo sono diversi e spinti da varie motivazioni. Secondo Bruno Sanguanini⁸⁹, il visitatore colto, che fino a non molto tempo fa rappresentava una buona percentuale del pubblico museale, è stato sostituito da altre tipologie di visitatore, come quella di chi accumula semplicemente informazioni o memoria di immagini, oppure quella di coloro che visitano il museo per esibire socialmente l'esperienza acquisita, o ancora il cosiddetto "pubblico moderno"⁹⁰ definito dagli operatori museali consumistico o turistico. Un'ultima categoria da aggiungere è quella delle scuole,

⁸⁴ Cfr. L. Borello, *Beni culturali e comunicazione. Didattica e musei nella scuola dell'autonomia*, cit., p. 52

⁸⁵ L. Zerbini, *Fare didattica nei musei*, cit., p. 9

⁸⁶ *Ivi*, p.11

⁸⁷ Cfr. M.T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, cit., p. 100

⁸⁸ Cfr. C. Prete, *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, cit., p. 11

⁸⁹ B. Sanguanini, *I beni ambientali, artistici, culturali nell'età dei media*, in B. Sanguanini, M. Tassarolo, *Beni culturali e Modernità*, Trento, Reverdito, 1994, pp. 167-331:206

⁹⁰ *Ibidem*

le quali hanno con i musei un rapporto faticoso ma anche privilegiato⁹¹: attraverso la ricerca di intese e convergenze specifiche, le offerte delle due istituzioni possono rinforzarsi a vicenda e costituire una risorsa educativa per le nuove generazioni⁹². Le sezioni didattiche dei musei devono quindi saper costruire percorsi e ipotesi di lavoro differenziate, adatte ai diversi fruitori⁹³.

L'attività educativa proposta dai musei si realizza attraverso progetti, che possono prendere in esame una singola opera, una collezione, un tema, un autore o un periodo cronologico. Per realizzare un progetto, innanzitutto è necessario formulare gli obiettivi e indicare i destinatari: la stessa iniziativa può essere proposta con diverse modalità, in base al pubblico di riferimento. Le fasi successive prevedono la programmazione dettagliata del progetto e la definizione della tipologia di interventi didattici, strumenti, spazi, attrezzature e personale. Infine, dopo aver stabilito con una buona approssimazione costi e ricavi, vengono previste modalità e mezzi per la verifica finale, utile per valutare il progetto e per definire nuove proposte⁹⁴.

⁹¹ E. Mazza, *Didattica museale e ricerca educativa*, in *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, a cura di E. Nardi, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 81-92: 86

⁹² *Ivi*, p. 87

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ Cfr. A. M. Visser Travagli, *Le professioni della didattica museale e la gestione del servizio educativo*, cit., pp. 37-40

CAPITOLO 4: LE ATTIVITÀ DIDATTICHE DEL MUSEO CANOVA

4.1 La proposta didattica: una panoramica

Il Museo Canova crede fortemente nella funzione didattica delle istituzioni museali: grazie alla collaborazione con l'Associazione Amici del Canova, l'ente ha coordinato per molti anni vari laboratori rivolti alle scuole, alcuni proposti ancora oggi. Nel 2018, grazie al lavoro dell'attuale responsabile della didattica Irene Longo, la sezione educativa del museo è stata organizzata in maniera specifica; la dottoressa Longo si è occupata della formazione di personale specializzato, sia sul lato teorico che pratico, e ha rinnovato le proposte didattiche. Il museo oggi promuove varie attività, come numerosi laboratori, visite guidate e interventi online, delle quali si forniranno qui gli aspetti principali.

4.2 Caccia al tesoro

La caccia al tesoro è un progetto ideato nel 2018 da Irene Longo, con la collaborazione del fumettista Valentino Villanova. La proposta nacque come un evento dedicato ai bambini: con l'aiuto della famiglia e di una guida specializzata, i piccoli visitatori realizzavano una vera e propria caccia al tesoro all'interno del museo. Seguendo le indicazioni di una mappa illustrata [Fig.15], i bambini si soffermavano su alcuni dettagli della collezione e risolvevano delle domande componendo un cruciverba; al termine dell'attività, ogni partecipante riceveva in regalo una caricatura realizzata dal fumettista Villanova. La particolarità di questa proposta è che venivano coinvolti anche i genitori, dando loro la possibilità di passare una giornata in famiglia e di tornare bambini per qualche ora. Inizialmente, il progetto doveva svolgersi solamente come un evento, ma vista la grande partecipazione da parte delle famiglie e il successo riscosso, la proposta è stata trasformata in un'offerta stabile. Ogni giorno, il personale propone ai bambini di scoprire il museo con la caccia al tesoro: viene consegnata la mappa illustrata e, una volta completato il gioco, si ricevono l'attestato di Esploratore del Museo e dei disegni da colorare realizzati sempre dal fumettista [Figg.16-17]. Attraverso questa modalità giocosa, i più piccoli non solo si divertono ma imparano anche qualche curiosità sulla vita e le opere di Antonio Canova.

Villanova ha continuato la collaborazione con il Museo Canova anche durante la chiusura forzata dovuta all'emergenza sanitaria per Covid19, realizzando alcuni fumetti per

accompagnare delle storie scritte da Irene Longo; il fumettista ha anche creato un taccuino dedicato a Paolina Borghese, che verrà spiegato in seguito.

4.3 Visite guidate

Per scoprire al meglio le opere e la figura di Antonio Canova, il museo offre la possibilità di approfondire la propria esperienza attraverso le visite guidate, affidate all'Associazione Amici del Canova dal 1992. Gli accompagnatori esperti consentono ai visitatori di scoprire le collezioni con occhio più attento, raccontando anche curiosità e particolarità nascoste; inoltre, la buona preparazione permette loro di differenziare l'approccio didattico in base al pubblico che partecipa.

Ogni sabato e domenica del mese, il museo organizza le visite guidate spontanee: divisi in gruppi composti al massimo da venti partecipanti, i visitatori hanno la possibilità di essere condotti lungo tutto il percorso espositivo da un accompagnatore esperto. Invece, chi desidera vivere un'esperienza più intima e personale può prenotare una visita privata: in questo caso, oltre che dalle guide esperte, i partecipanti possono scegliere di essere accompagnati tra gli spazi espositivi del museo dalla direttrice Moira Mascotto. Uno degli eventi che riscuote più successo è la visita notturna, cioè un tour suggestivo nel quale è possibile ammirare le sculture canoviane e le opere pittoriche illuminate dalle sole lanterne. L'esperienza propone anche un aperitivo o una cena nell'annesso rustico del museo.

Con l'obiettivo di continuare a coinvolgere le famiglie, il museo ha introdotto, nel 2018, le visite guidate dedicate ai bambini: attraverso un linguaggio più semplice e un atteggiamento più ludico, le guide coinvolgono tutto il nucleo familiare e raccontano il mondo dell'artista possagnese, soffermandosi sulla narrazione dei miti e sui dettagli più accattivanti.

Vista la particolare situazione di emergenza sanitaria, dal 2020 viene promossa anche una visita guidata virtuale: il visitatore può scegliere un virtual tour classico oppure con la direttrice. Le visite virtuali sono possibili grazie alla piattaforma "Canova Experience": il progetto nasce dall'esigenza di portare il museo canoviano in una dimensione più moderna di fruizione dell'esperienza museale, ma anche dalla volontà di permettere a tutti di accedere al patrimonio storico e culturale custodito a Possagno. Tramite la piattaforma è possibile accedere a contenuti esclusivi, come quelli relativi all'archivio documentale che

è stato digitalizzato. “Canova Experience” ha anche una sede fisica all’interno del museo, dotata di totem touchscreen per approfondimenti, aula didattica multimediale e schermi interattivi.

4.4 Saturday Kids Lab

Da molti anni, il Museo Canova partecipa al FAMU, la giornata nazionale delle famiglie al museo: si tratta di un progetto che ha l’obiettivo di migliorare l’offerta didattica e incrementare la fruizione museale da parte delle famiglie con bambini. I musei che vengono coinvolti dedicano un’intera giornata ai più piccoli, organizzando laboratori, giochi a tema, visite guidate e attività speciali. Visto il successo ottenuto in questo evento, il museo canoviano ha deciso di introdurre i laboratori tra le proposte di didattica. Il Saturday Kids Lab, iniziativa avviata poco tempo dopo quella della visita guidata per famiglie, si svolge ogni terzo sabato del mese da novembre a giugno ed è composto da visita guidata e laboratorio. Inizialmente genitori e figli venivano separati: gli adulti partecipavano ad un tour nei vari spazi del museo, mentre i più piccoli svolgevano le attività laboratoriali; in seguito, il museo ha deciso di unire la famiglia, permettendo a tutti di vivere entrambe le esperienze.

4.5 Laboratori didattici

Come già sottolineato, Fondazione Canova crede fortemente nel museo come luogo di apprendimento: compito dei percorsi didattici è quello di supportare l’insegnamento scolastico e di contribuire alla formazione degli studenti. Infatti, il museo canoviano propone durante tutto il corso dell’anno un’offerta educativa dedicata alle scuole, che si suddivide in 8 laboratori in loco e 4 attività online [Fig.18] Tutti i laboratori sono preceduti da una visita guidata appositamente pensata per i bambini, per poi proseguire con un’attività pratica, realizzata in Ala Gemin o in Casa Marcioro, due sale dotate di tutte le comodità e i materiali necessari.

“Alla scoperta del colore” è un’esperienza che viene proposta alla scuola dell’infanzia e alle classi I e II della Primaria: attraverso l’uso di cilindri graduati e colori alimentari, i bambini scoprono sperimentalmente le varie sfumature. Le successive proposte, essendo un po’ più elaborate, sono rivolte alle classi più grandi della Scuola Primaria e alla Secondaria di primo e secondo grado. Il laboratorio “Ago, filo e altri miti” mira

all'approfondimento dei miti classici, protagonisti delle opere canoviane: partendo dal racconto di un mito, i ragazzi devono rilegare con ago e filo un taccuino, che diventerà un quaderno di viaggio dove raccogliere idee e disegni proprio come faceva Canova. In occasione della mostra *Paolina. Storia di un capolavoro* allestita dal 19 marzo al 15 settembre 2021, il museo ha creato un taccuino interamente dedicato alla celebre opera realizzata dallo scultore¹. Un altro laboratorio che approfondisce le storie mitologiche è "Che Teatro di Libro": i ragazzi realizzano un piccolo libro pieghevole che, una volta aperto, diventa un teatro con storie e personaggi da raccontare. "Museum Pop up" invece consente ai piccoli visitatori di creare un museo personale: attraverso l'uso di cartoncini e colla, gli alunni allestiscono la propria gipsoteca e dispongono le opere a loro piacimento. Le attività che seguono permettono agli studenti di immedesimarsi ancora di più nella figura di Canova, sperimentando alcune tecniche da lui utilizzate e approfondendo la conoscenza di alcuni amici dell'artista.

Il "Laboratorio di argilla" è suddiviso in tre percorsi in base alla difficoltà: in "Manipolare l'argilla" i ragazzi hanno la possibilità di plasmare il proprio modello, come usava fare lo scultore prima della realizzazione dei marmi; come passo successivo a questa semplice lavorazione, nel laboratorio "Sculture tridimensionali" gli alunni producono un manufatto tridimensionale con l'argilla, creando un supporto alla figura con l'aiuto di filo di ferro; infine, l'ultimo step, chiamato "Tra gesso e argilla, il calco", prevede la realizzazione di un prodotto in gesso dopo aver creato una stampa o un disegno inciso su una matrice in argilla.

Come già sottolineato, Canova realizzò anche dei dipinti: nel laboratorio "Le tempere di Antonio Canova", in seguito ad una dimostrazione su come l'artista piagnese preparava i pigmenti per ottenere i colori, ogni studente può dipingere un soggetto scelto tra i molti presenti in museo. I ragazzi hanno anche la possibilità di sperimentare un'altra tecnica utilizzata dall'artista: scegliendo l'esperienza "L'incisione", gli alunni scoprono cosa significa incidere e producono una stampa originale.

Infine, l'ultima proposta è un laboratorio teatrale, che può essere svolto anche in lingua inglese: in "Recitiamo la storia", i piccoli visitatori hanno la possibilità di conoscere personaggi storici e le loro relazioni con Canova; calati in un'atmosfera ottocentesca, gli studenti indossano abiti che richiamano quelli dell'epoca e recitano dialoghi tratti da vere

¹ È possibile scaricare il libretto con la storia di Paolina sul sito del museo e al seguente link <<https://www.museocanova.it/kids/>>. Sul profilo YouTube del museo, si trova anche un breve tutorial, che spiega come rilegare il taccuino.

conversazioni documentate in diari e memorie. I temi dei copioni sono il rapporto tra Canova e Napoleone e i viaggi dello scultore nell'Europa del 1815.

Nonostante l'emergenza sanitaria, il museo canoviano ha continuato a coinvolgere non solo le scuole, ma i loro studenti a compiere la visita attraverso nuove proposte online, che però non hanno avuto grande successo. Le poche prenotazioni sono state fatte da scuole lontane, i cui studenti, anche in condizioni normali, avrebbero avuto difficoltà a visitare il museo di persona. Tali proposte comprendono tre tipi di virtual tour: il primo è una semplice visita virtuale della gipsoteca e della casa natale di Canova, realizzata sulla piattaforma Canova Experience; il secondo si arricchisce di spiegazioni e contenuti extra, infatti grazie ad una voce narrante, filmati e immagini il percorso è più interattivo e i partecipanti vengono messi alla prova con indovinelli da risolvere; nel terzo tour virtuale, i visitatori hanno a disposizione un educatore che li guida alla scoperta del patrimonio conservato a Possagno.

Un'ultima esperienza viene attivata direttamente all'interno dell'istituto scolastico: un educatore della sezione didattica del museo propone in classe varie attività legate alla figura di Canova e alla gipsoteca.

4.6 Canova e i bambini

Il Museo Canova ha deciso di inserire nel proprio sito una sezione che raccoglie una serie di attività per iniziare a conoscere Antonio Canova: i bambini possono leggere racconti, scaricare disegni e partecipare a virtual tour direttamente da casa; è un modo per avere un primo contatto con la vita e le opere dello scultore, ma anche per prolungare la visita e continuare a scoprire curiosità. La prima sezione che si incontra riguarda le "Storie dal Museo": il link porta direttamente al blog, nel quale i piccoli visitatori possono leggere e scoprire miti e leggende a cui Canova si è ispirato per scolpire i suoi capolavori. Una volta letti i racconti, i bambini possono stampare e colorare dei simpatici disegni delle opere canoviane, realizzati dal fumettista Valentino Villanova. Il museo ha pensato anche a tutti coloro che non possono partecipare ai laboratori in loco: nel profilo YouTube della gipsoteca è presente la playlist "Museo Canova and the kids", che raccoglie una serie di video che guidano i bambini nella realizzazione di piccoli lavori manuali, sempre legati alla figura e alle opere dell'artista possagnese.

4.7 Proposte per gli insegnanti

Sempre con l'obiettivo di sostenere le scuole nella didattica e formazione degli studenti, il Museo Canova organizza delle iniziative rivolte direttamente agli insegnanti. L'Open day è una giornata informativa, realizzata ormai da qualche anno, che mette il museo in diretto contatto con le realtà scolastiche: il progetto prevede la presentazione delle attività didattiche e, dopo una visita alle collezioni, prosegue con la realizzazione di alcuni workshops. A dicembre 2020, il museo ha creato una nuova occasione di confronto per insegnanti ed educatori: si tratta del convegno *L'Atelier Museo. Didattica dell'arte tra scuola e museo*. Inizialmente pensato come evento in loco, il progetto si è svolto online, a causa della chiusura forzata dovuta alla pandemia. Il convegno si è proposto come un primo tassello per costruire una riflessione e un tavolo di lavoro che diventi appuntamento stabile nell'offerta formativa del museo. Il programma ha previsto l'intervento di esperti su tematiche legate alle modalità comunicative tra scuola e istituzioni museali; la stessa direttrice Moira Mascotto ha sottolineato in tale occasione la volontà del Museo Canova di proporsi come «un centro di formazione, un contenitore di idee dove ci sia uno scambio»². Nel suo intervento, Marco Peri, storico dell'arte ed educatore museale, ha evidenziato come scuola e museo debbano allearsi, creando un percorso comune per contribuire alla crescita e allo sviluppo culturale dei più giovani.

4.8 Esperienza di attività didattica: la visita guidata per famiglie

Tra giugno e luglio 2021, ho svolto lo stage universitario presso il Museo Canova, esperienza che mi ha permesso di avere un primo contatto con una realtà museale come quella di Possagno. Tra le varie attività proposte dal museo, ho avuto modo di sperimentare personalmente quella della visita guidata per famiglie tenuta da una guida esperta, nello specifico da Deborah Forner che da molti anni fa parte dell'Associazione Amici del Canova. Ho ritenuto dunque interessante, a conclusione del presente elaborato, riportare in maniera più dettagliata quanto ho potuto osservare partecipando alla visita, nonché segnalare ulteriori notizie ottenute successivamente grazie a un colloquio con la guida stessa. Quest'ultima, infatti, mi ha illustrato le varie fasi di preparazione che portano alla visita guidata. Innanzitutto, gli accompagnatori seguono un percorso di formazione, che, in particolare, insegna loro a saper differenziare l'approccio didattico: il museo ospita

² È possibile vedere il convegno sul profilo YouTube del museo. Si segnala qui il link, online <<https://www.youtube.com/watch?v=1yDjpeOF1ew>>, pubblicato il 12/12/2020, consultato il 16/11/2021

un pubblico molto vario, che ha esigenze ed interessi diversi; la guida deve quindi saper adattare la visita in modo tale da renderla coinvolgente ed interessante per ogni partecipante. Proprio con questo obiettivo, al momento della prenotazione vengono richieste al gruppo alcune informazioni, trasmesse poi agli accompagnatori perché possano prepararsi in modo adeguato. Tra il pubblico, una componente importante sono sicuramente i bambini, ai quali viene dedicata una visita molto particolare. Al momento dell'arrivo, le famiglie vengono accolte e accompagnate nel giardino della casa natale: qui la guida chiede ai bambini di presentarsi, così che possano conoscersi e rompere l'imbarazzo iniziale. Dopo una serie di raccomandazioni riguardanti le misure anti Covid e la tutela delle opere, la visita ha inizio nella cucina della casa: qui l'accompagnatore racconta la storia di Canova a partire dalla sua infanzia e dal periodo che egli ha passato a Possagno con il nonno Pasino. Una delle notizie che diverte molto i bambini è la vicenda – cui già si è fatto cenno - del leone di burro, presentato come il primo piccolo lavoro del giovane Canova; attraverso questo racconto, i ragazzi sentono l'artista più vicino, un bambino come loro che è riuscito a diventare un grande scultore. I piccoli visitatori sono anche ammaliati dai vestiti di Canova: molto diversi rispetto a quelli che loro sono abituati a vedere, gli abiti mostrano un'epoca lontana e per loro poco conosciuta. Il percorso prosegue nella sala natale, un ambiente ricco di spunti grazie alla presenza dei numerosi strumenti custoditi: uno tra gli aneddoti che vengono raccontati e che suscitano curiosità è la storia del trapano il cui utilizzo ha causato, come si è visto, la morte dell'artista. Terminata la visita della casa, i partecipanti sono condotti in gipsoteca. Prima di iniziare la spiegazione, viene organizzato un piccolo gioco: i bambini devono cercare e contare tutti i leoni presenti nella sala; questa breve attività permette di rendere la visita più dinamica e meno noiosa. La guida procede poi con la presentazione di alcuni capolavori, tra i quali *Ercole e Lica*, *Teseo in lotta con il Centauro* e *Dedalo e Icaro*, scelti per la storia che raccontano. I miti, infatti, catturano l'attenzione e la curiosità dei bambini, sono più semplici da comprendere e più interessanti rispetto alle nozioni tecniche. Molto spesso alcuni ragazzi conoscono la mitologia e quindi loro stessi intervengono e partecipano alla spiegazione. Durante la visita, Deborah utilizza anche un tablet con varie fotografie: l'uso delle immagini rende la comunicazione più efficace e migliora la comprensione delle informazioni. Prima di salutare le famiglie, la guida consiglia loro di entrare nel Tempio Canoviano, un edificio fondamentale e complementare al museo per la comprensione del rapporto di Canova con la sua terra d'origine. Prima dell'emergenza sanitaria, era

possibile visitare il tempio accompagnati da una guida esperta; oggi si può accedere solamente seguendo il percorso libero.

La visita guidata per famiglie ha da sempre suscitato grande entusiasmo: i bambini si divertono, hanno tante domande e curiosità e scoprono che possono imparare anche attraverso il gioco. Questo tipo di visita guidata coinvolge non solo i più piccoli ma anche gli adulti, dando la possibilità di passare una giornata diversa in famiglia.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1 Antonio Canova, *Dedalo e Icaro*, 1777-79, marmo, Venezia, Museo Correr, <<https://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2021/06/MUVE-Correr-Dedalo-e-Icaro-Canova-1.jpg>>



Fig. 2 Antonio Canova, *Teseo sul Minotauro*, 1781-83, marmo, Londra, Victoria & Albert Museum, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O96376/theseus-and-the-minotaur-statue-canova-antonio/>>



Fig. 3 Antonio Canova, *Compianto di Cristo*, 1799, olio su tela, Possagno (TV), Tempio Canoviano, <<https://www.museocanova.it/la-pala-del-tempio-di-possagno/>>



Fig. 4 Antonio Canova, *Tempio Canoviano*, 1819-30, Possagno (TV), <<http://www.tempiocanoviano.it/chi-siamo/>>



Fig. 5 Francesco Chiarottini, *Lo studio di Canova a Roma*, 1785-86, disegno a penna, Udine, Civici Musei, <<https://www.museocanova.it/lo-studio-di-antonio-canova/>>

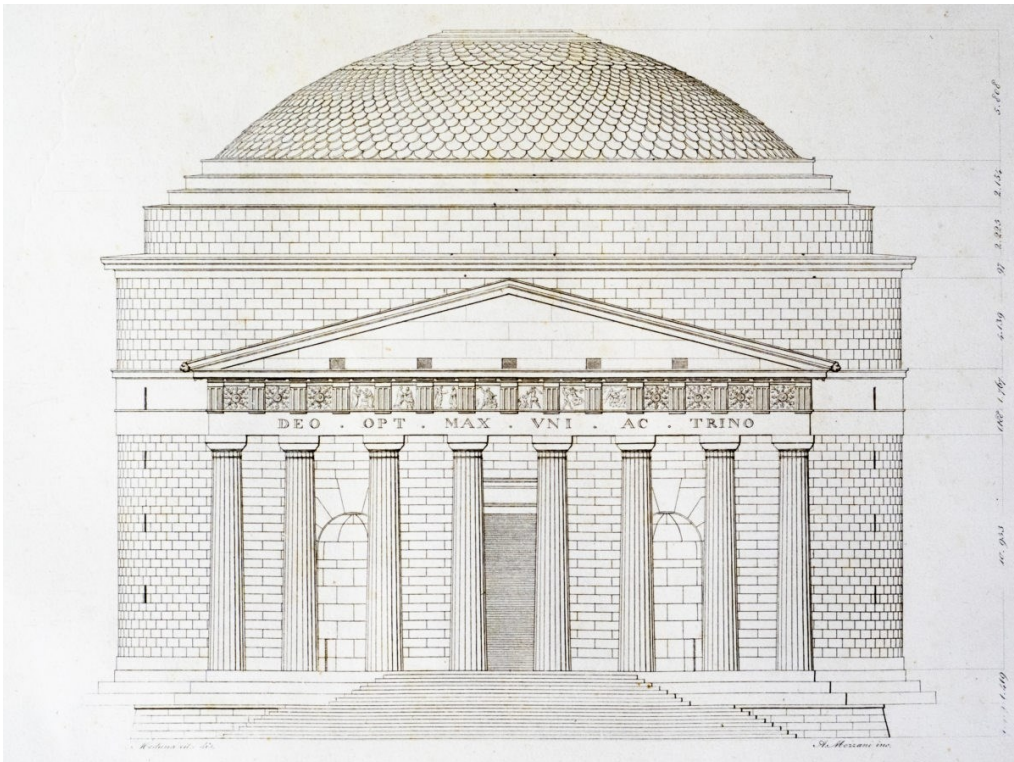


Fig. 6 Progetto per il Tempio Canoviano di Possagno, <<https://www.museocanova.it/mostre-tempio/>>



Fig. 7 Antonio Canova, *Monumento funerario di Antonio Canova e Giambattista Sartori*, 1821, Possagno (TV), Tempio Canoviano, <<https://www.tempiocanoviano.it/linterno-del-tempio/>>



Fig. 8 Casa natale di Antonio Canova, Possagno (TV), <<https://www.museocanova.it/gallery-item/immagine-10/>>



Fig. 9 Vista della camera natale, Possagno (TV), Casa natale di Antonio Canova, <<https://www.museocanova.it/events/la-casa-natale-di-antonio-canova/>>

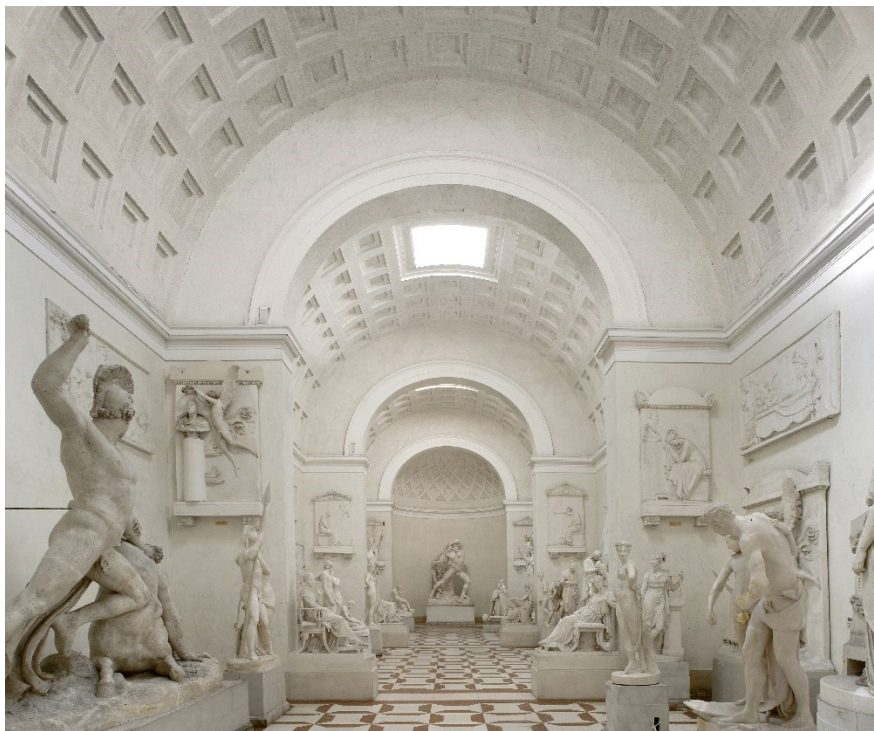


Fig. 10 Ala Ottocentesca della Gipsoteca, Possagno (TV), Museo Canova, <<https://www.museocanova.it/alle-origini-della-gypsoteca-di-canova/>>



Fig. 11 Primo allestimento dell'Ala Ottocentesca della Gipsoteca, Possagno (TV), Museo Canova, <<https://www.museocanova.it/il-restauro/#group-1>>



Fig. 12 *Teseo in lotta con il Minotauro* danneggiato durante la guerra, Possagno (TV), <http://fast.provincia.treviso.it/Engine/RAServeFile.php/f/ArteFerita_low.pdf>



Fig. 13 Galleria dell'Ala Scarpa, Possagno (TV), Museo Canova, <<https://www.museocanova.it/events/un-weekend-per-carlo-scarpa/>>

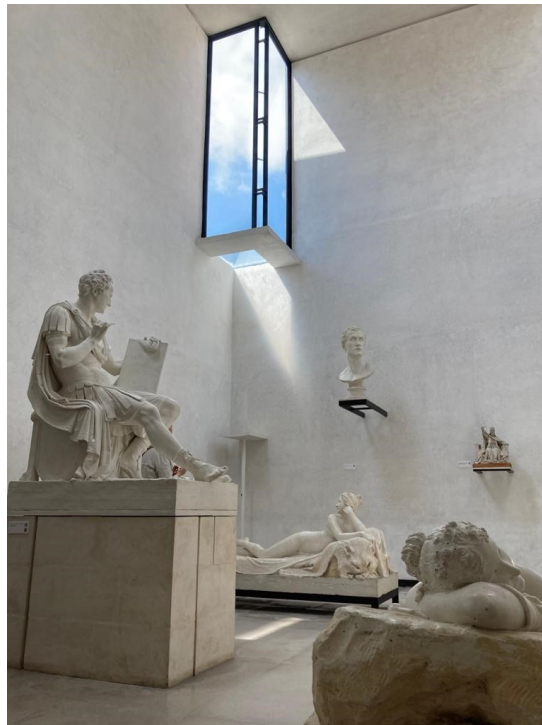


Fig. 14 Sala quadrata dell'Ala Scarpa, Possagno (TV), Museo Canova



Fig.15 Un momento della Caccia al Tesoro presso il Museo Canova, <<https://www.museocanova.it/caccia-al-tesoro/>>



Fig. 16 Valentino Villanova, Attestato dell'Esploratore del Museo Canova, <<http://www.museocanova.it/wp-content/uploads/2018/12/Caccia-al-Tesoro-Attestato-1.pdf>>



Fig. 17 Valentino Villanova, *Amore e Psiche*, disegno da colorare facente parte della Caccia al Tesoro, <<https://www.museocanova.it/wp-content/uploads/2020/03/canova-da-colorare-amore-e-psiche.pdf>>

Compito dei percorsi didattici proposti dal Museo Gypsotheca Antonio Canova di Possagno è quello di supportare l'insegnamento scolastico della storia dell'arte, la letteratura, la storia e le lingue straniere rielaborate in maniera originale per coinvolgere e interessare gli alunni. Crediamo che il Museo sia un luogo di crescita culturale, scoperta, confronto, integrazione e inclusione sociale. Vogliamo che sia per tutti un posto piacevole e gioioso: un luogo di cui innamorarsi.

LE NOSTRE PROPOSTE ONLINE

1. Virtual Tour su Canova Experience
2. Virtual Tour interattivo
3. Virtual Tour con guida
4. Storie in classe

I NOSTRI LABORATORI IN LOCO

1. Alla scoperta del colore
2. Ago, filo e altri miti
3. Museum Pop Up
4. Che teatro di libro
5. Le tempere di Canova
6. Laboratorio di argilla
7. Recitiamo la storia
8. L'incisione

Fig. 18 Laboratori didattici 2020/2021 proposti al Museo Canova, <<https://www.museocanova.it/wp-content/uploads/2021/10/2021-laboratori-didattici.pdf>>

BIBLIOGRAFIA

Antonio Canova, catalogo della mostra (Venezia- Museo Correr, Possagno- Gipsoteca, 22 marzo- 30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio Editori, 1992

Balboni Brizza M. T., *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006

Balistreri E., ad vocem *Selva, Giannantonio*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 91, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/giannantonio-selva_%28Dizionario-Biografico%29/>

Baruzzi, Cincinnato, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cincinnato-baruzzi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/cincinnato-baruzzi_(Dizionario-Biografico)/>)

Bassi E., *Antonio Canova a Possagno: catalogo delle opere, guida alla visita della Gipsoteca, Casa e Tempio*, Treviso, Edizioni Canova, 1972

Bevilacqua A., ad vocem *Coletti, Luigi*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 26, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1982, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-coletti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-coletti_(Dizionario-Biografico)/>)

Borello L., *Beni culturali e comunicazione. Didattica e musei nella scuola dell'autonomia*, Firenze, Alinea Editrice, 2001

Bottari F., *Legislazione museale e didattica*, in *Museologia e didattica museale*, a cura di O. Rossini, Roma, Gangemi Editore, 1999, pp. 53-60

Canova A., *I quaderni di viaggio 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959

Canova A., *Scritti*, vol.1, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma, Salerno Editrice, 2007

Carlo Scarpa: Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978, a cura di G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, Milano, Electa, 2000

Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova pubblicato dietro richiesta di S.A.R. il Principe di Baviera, Roma, Presso Francesco Bourliè, 1817

Catra E., *Canova come Fidia: le metope e i fregi del tempio di Possagno*, in *Canova: L'ultimo capolavoro: Le metope del tempio*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, Piazza Scala, 4 ottobre 2013- 6 gennaio 2014), a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, E. Catra, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 35-42

Catra E., A. Mampieri, *La Pietà di Antonio Canova*, in "Arte Veneta", n. 70 (2013), 2015, pp. 129-155

Cicognara L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. 7, Prato, Frat. Giachetti, 1824

Colasanti A., ad vocem *Canova, Antonio*, "Enciclopedia Italiana", Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1930, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_%28Enciclopedia-Italiana%29/>

Crippa M.A., *Carlo Scarpa: il pensiero, il disegno e i progetti*, Milano, Jaca Book, 1984

Cunial G., *La gipsoteca canoviana di Possagno*, Asolo (Treviso), Edizioni Acelum, 2003

Delfini Filippi G., *I gessi di Antonio Canova a Possagno: storia della conservazione*, in *I gessi di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Ministero Beni Culturali e Ambientali-SBASV, Treviso, Canova, 1999

D'Este A., *Memorie di Antonio Canova*, a cura di A. D'Este, Firenze, Felice Le Monnier, 1864

Dinoia R., ad vocem *Rossini, Luigi Biagio*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-biagio-rossini_%28Dizionario-Biografico%29/>

Emiliani A., *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia, I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980

Fattinger F., *Infanzia e didattica museale. Da Merleau-Ponty e Bruno Munari ai casi odierni di Vienna, Venezia e Firenze*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014/2015, relatore Prof.ssa Roberta Dreon, online <<file:///C:/Users/DELL/Desktop/tesi%20didattica%20munari.pdf>>

Favole P., ad vocem *Bosio, Pietro*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 13, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bosio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bosio_(Dizionario-Biografico)/)>

- Ferrazzi J., *Nelle solenni esequie di monsignore Giambattista Sartori-Canova, Vescovo di Mindo*, Bassano, Roberti, 1858
- Fiorio M.T., *Il museo nella storia, dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2018
- Frediani G., *Carlo Scarpa. Gipsoteca canoviana, Possagno*, Milano, Mondadori Electa, 2016
- Frighetto V., *Alle origini della Gipsoteca canoviana di Possagno*, tesi di laurea triennale, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Università degli studi di Padova, a.a. 2017/2018, relatore Prof.ssa G. Tomasella
- Giordani P., *Epistolario*, a cura di A. Gussalli, vol. 2, Milano, Borroni e Scotti, 1854
- Grassi C., *Il museo tra storia, cultura e didattica. Funzione educativa e ruolo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2015
- Guderzo M., *GYPSTOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS. La Gipsoteca Canoviana di Possagno realtà unica ed esemplare dell'arte neoclassica*, in *Gipsoteche. Realtà e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Possagno, 19-20 maggio 2006), a cura di M. Guderzo, Treviso, Edizioni Canova, 2006, pp. 139-149
- Guderzo M., *Museo Gypsotheca Antonio Canova*, Milano, Silvana Editoriale, 2020
- Howard S., ad vocem *Cavaceppi, Bartolomeo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 22, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1979, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-cavaceppi_(Dizionario-Biografico)/>)
- Il carteggio di Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, a cura di G. Pavanello, Ponzano, VianelloLibri, 2005
- Izzolino M., *Didattica Museale. Nuovi approcci al racconto dei beni culturali*, Napoli, iemme edizioni, 2020
- Lanzarini O., ad vocem *Scarpa, Carlo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 91, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-scarpa_%28Dizionario-Biografico%29/>
- Mandarano N., *Musei e media digitali*, Roma, Carocci editore, 2019

Marini P., *Carlo Scarpa a Possagno*, in *Carlo Scarpa a Possagno: Disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, a cura di G. Ghizzoni, Possagno, Edizioni Tipografia Melchiori, 2010, pp. 33-38

Mariuz P., ad vocem *D'Este, Antonio*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 39, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-d-este_%28Dizionario-Biografico%29/>

Mariuz P., *Una tomba per Canova*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia-Museo Correr, Possagno- Gipsoteca, 22 marzo-30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp. 355-358

Mastroviti A.C., ad vocem *Ferrari, Bartolomeo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-ferrari_res-0a5ba801-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/>

Mattozzi I., *Si fa presto a dire "didattica": l'importanza delle definizioni*, in *Dire e fare didattica. Strumenti per la progettazione e valutazione delle attività educative nei musei*, atti della XIV Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale (Venezia, 3 dicembre 2010), Treviso, Regione del Veneto, 2011, pp. 21-54

Mazza E., *Didattica museale e ricerca educativa*, in *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, a cura di E. Nardi, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 81-92

Missirini M., *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, Venezia, G. Antonelli, 1833

Missirini M., *Vita di Antonio Canova. Libri quattro*, a cura di J. Bernardini, Roma, UniversItalia, 2016

Monaco R., ad vocem *Munari, Bruno*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-munari_%28Dizionario-Biografico%29/>

Mutinelli F., *Annali delle province venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Merlo, 1843

Ojetti U., *Prefazione*, in *Catalogo della Gipsoteca canoviana: primo centenario del Canova 1822-1922*, Milano, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, 1922

Paciaroni C., *Patrimonio culturale e nuovi media: piccoli musei e laboratori didattici*, tesi di dottorato in Human Sciences-Curriculum Education, Università degli studi di Macerata, anno 2017, relatore Prof. G. Rossi, online <https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/238559/39290/tesi_dottorato_Cecilia_Paciaroni_2017.pdf>

Pavanello G., *La biblioteca di Antonio Canova*, Verona, Cierre Edizioni, 2007

Pepe M., ad vocem *Albacini, Carlo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-albacini_(Dizionario-Biografico)/>)

Prete C., *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 1998

Preto P., ad vocem *Farsetti, Filippo Vincenzo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 45, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-vincenzo-farsetti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-vincenzo-farsetti_(Dizionario-Biografico)/>)

Restelli B., *Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale secondo il metodo Bruno Munari*, Milano, Franco Angeli, 2002

Rizzi A., ad vocem *Chiarottini, Francesco*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1980, online <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-chiarottini_%28Dizionario-Biografico%29/>

Romanelli G., *Il Tempio canoviano*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia-Museo Correr, Possagno- Gipsoteca, 22 marzo-30 settembre 1992), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia, Marsilio Editori, 1992

Romanelli P., *Presentazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma, De Luca Editore, 1972, pp. 9-10

Sanguanini B., *I beni ambientali, artistici, culturali nell'età dei media*, in B. Sanguanini, M. Tessarolo, *Beni Culturali e Modernità*, Trento, Reverdito, 1994, pp. 167-331

Savorra M., ad vocem *Lazzari, Francesco*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lazzari_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-lazzari_(Dizionario-Biografico)/>)

Scarpa C., *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente", n. 7, luglio 1981, pp. 82-84

Semenzato C., ad vocem *Bernardi, Giuseppe, detto il Torrettino*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 9, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1967, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardi-giuseppe-detto-il-torrettino_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardi-giuseppe-detto-il-torrettino_(Dizionario-Biografico)/>)

Thiery A., *Nuove strutture del museo per una lettura dell'ambiente e per una diffusione dei beni culturali*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma, De Luca Editore, 1972, pp. 105-128

Tomasella G., *Settecento e primo Ottocento*, in M. Nezzo, G. Tomasella, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2020, pp. 375-482

Visser Travagli A. M., *Le professioni della didattica museale e la gestione del servizio educativo*, in *La didattica museale*, a cura di L. Zerbini, Roma, Aracne Editrice, 2006, pp. 13-61

Vistoli F., ad vocem *Romanelli, Pietro*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-romanelli_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-romanelli_(Dizionario-Biografico)/>)

Wescher P., *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988

Xanthoudaki M., *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia d'apprendimento*, in "Nuova Museologia", n. 2, 2001, pp. 10-13

Zerbini L., *Fare didattica nei musei*, in *La didattica museale*, a cura di L. Zerbini, Roma, Aracne Editrice, 2006

Zuccoli F., *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Parma, Edizioni Junior- Spaggiari, 2014

SITOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

Accordo-quadro 20 marzo 1998, testo reperito in “Archivio Pubblica Istruzione”:
<https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/1998/cm312_98.shtml>, consultato il 18/11/2021

Approfondimenti per la redazione di didascalie e pannelli: <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/07/Approfondimenti-per-la-redazione-di-didascalie-e-pannelli.pdf>>, consultato il 01/02/2022

Archivio digitale Antonio Canova, Biblioteca civica di Bassano del Grappa:
<<https://archiviocanova.medialibrary.it/home/index.aspx>>, consultato il 10/11/2021

Canova Experience: <<https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere.php>>, consultato il 18/11/2021

Carta Nazionale delle Professioni Museali: <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOMItalia.CartaNazionaleProfessioniMuseali.2005-2006.pdf>>, consultato il 12/01/2022

Fondo Serafin, FAST: <<http://fast.provincia.treviso.it/Engine/RAServePG.php>>, consultato il 27/10/2021

Frammenta, video pubblicato sul profilo YouTube del Museo Canova:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6VYqhrGNV8I>>, pubblicato il 26/12/2020, consultato il 27/10/2021

Frammenta 01, video pubblicato sul profilo YouTube del Museo Canova:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ELNpetVImpQ>>, pubblicato il 28/12/2020, consultato il 06/11/2021

ICOM Italia, sezione *Professioni museali*, online <<https://www.icom-italia.org/professioni-museali/>>

L'Atelier Museo. Didattica dell'arte tra scuola e museo, video pubblicato sul profilo YouTube del Museo Canova: <<https://www.youtube.com/watch?v=1yDjpeOF1ew>>, pubblicato il 12/12/2020, consultato il 16/11/2021

Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli:
<<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/01/Linee-guida-per-la->

comunicazione-nei-musei-segnaletica-interna-didascale-e-pannelli.-Quaderni-della-valorizzazione-NS1.pdf>, consultato il 01/02/2022

Manuale europeo delle Professioni museali: <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/04/ICOMItalia.ManualeEuropeoProfessioniMuseali.2005.pdf>>, consultato il 28/01/2022

Museo Gypsotheca Antonio Canova: <<https://www.museocanova.it/>>, consultato il 18/11/2021