

Modelli pedagogici nell'esperienza artistica

Maria Laura Belisario

Abstract:

Che cosa racconta oggi una produzione artistica dell'ambiente socioculturale di chi la realizza e la agisce? Quali modelli pedagogici emergono e a quali bisogni educativi e formativi rimandano? Sono queste le domande che guidano il lavoro di ricerca portato avanti durante il percorso dottorale. Un lavoro che ipotizza che l'arte possa essere la via privilegiata per accedere ai modelli pedagogici, intesi come rappresentazioni del mondo trasmesse di generazione in generazione all'interno dei contesti educativi e formativi di cui ogni individuo è parte integrante. Quello che, in particolare, viene presentato in queste pagine è uno studio di caso che, come forma d'arte, prende in considerazione la musica. Si tratta del laboratorio di espressione sonora con oggetti naturali denominato 'Orchestra della natura', a cura di Daniele Delfino.

Parole chiave: Arte; Contesto socioculturale; Rappresentazioni del mondo; Suoni naturali

1. Introduzione

Sin dalla nascita, l'individuo si trova a ereditare dalle generazioni precedenti una serie di rappresentazioni del mondo che ne guidano vita e comportamenti a sua stessa insaputa. Bowlby (1972) parla di modelli operativi interni come di rappresentazioni di sé con l'altro, che portano il bambino a percepirsi come degno o indegno di amore e che diventano come dei binari che guidano la vita dell'individuo e le sue scelte.

Van Dijk (2004) descrive i modelli mentali come modi di vedere il mondo e comprendere gli eventi, sottolineando che si tratta di rappresentazioni connesse a una conoscenza socioculturale, ovvero a quell'insieme di credenze condivise all'interno del contesto socioculturale di appartenenza.

Si tratta dunque di modelli di pensiero che nascono all'interno di un contesto familiare, sociale e culturale e che possono definirsi pedagogici, in quanto trasmessi di generazione in generazione all'interno dei contesti educativi e formativi di cui ogni individuo fa parte, rientrando in un sapere pedagogico co-costruito dai soggetti in interazione (Riva 2004).

È attraverso tali rappresentazioni che «nello sguardo il mondo diviene testo e gli scambi tra soggetto e mondo rendono lo sguardo trasformazione» (Mancino e Zapelli 2010, 61).

Maria Laura Belisario, University of Florence, Italy, marialaura.belisario@unifi.it, 0000-0002-4893-2048

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Laura Belisario, *Modelli pedagogici nell'esperienza artistica*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0504-7.14, in Vanna Boffo, Fabio Togni (edited by), *La formazione alla ricerca. Il dottorato fra qualità e prospettive future*, pp. 119-128, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0504-7, DOI 10.36253/979-12-215-0504-7

L'individuo apprende nella relazione con se stesso, con l'altro e con un mondo che legge e interpreta attraverso quelle lenti colorate di cui parla Kant in *Critica della ragion pura* (2023 [1781-87]): lenti il cui colore deriva dalle rappresentazioni del mondo ereditate dalle generazioni precedenti che, come dei mattoni, vanno a costruire la formazione dell'individuo (Riva 2004).

I modelli si ereditano, si esprimono, si modificano e si costruiscono nella relazione con l'altro, guidando l'individuo nella scoperta del mondo e nell'attribuzione di significato agli eventi.

L'esperienza artistica è, al tempo stesso, relazione e messa in scena delle relazioni con se stessi, con il mondo e con l'altro: l'ipotesi è che essa rappresenti la via privilegiata per accedere ai modelli di cui sopra, che difficilmente trovano espressione nel canale verbale, ma si manifestano attraverso diversi canali simbolici, a fronte della realtà simbolicamente strutturata in cui siamo immersi (Riva 2004).

Come infatti sottolinea Dallari (2017), l'uomo è un animale simbolico e l'arte, che può essere considerata come la «creazione di forme simboliche del sentimento umano» (Langer 1965, 48), presenta una narrazione che va oltre il contenuto manifesto e si potrebbe definire come una sorta di meta-narrazione legata al *modus vivendi* e al *modus operandi* relazionato alla società e alla cultura in cui viene concepita e agita. Essi non sono affatto statici. L'esperienza artistica dà infatti vita a uno spazio potenziale che assume le caratteristiche di una sorta di zona di sviluppo prossimale (Vygotskij 1987 [1934]), nell'ambito della quale l'individuo non solo ha modo di prendere consapevolezza delle proprie rappresentazioni del mondo ma, attraverso l'esperienza artistica, riesce ad agire su di esse trasformandole (Antonacci e Cappa 2001).

Sulle rappresentazioni del mondo che emergono attraverso l'esperienza artistica si focalizza questa ricerca, che si propone di comprendere che cosa oggi una produzione artistica racconti dell'ambiente socioculturale di chi la realizza e la agisce: quali modelli pedagogici si rivelino e a quali bisogni educativi e formativi essi rimandino. La metodologia utilizzata è di tipo qualitativo e il paradigma epistemologico ritenuto maggiormente adatto agli obiettivi di ricerca è quello ecologico, che concepisce la realtà come un insieme di relazioni che si intrecciano e strutturano il fenomeno di cui il ricercatore deve mettersi in ascolto (Mortari 2011 [2007]). Tale ottica considera il concetto di essere come un essere con altri (Heidegger 1976 [1927]) e presuppone che l'individuo cresca e si formi co-costruendo conoscenza all'interno dei propri gruppi di appartenenza.

In particolare, viene presentato in queste pagine uno studio di caso che prende in considerazione la musica, in quanto forma d'arte costantemente presente nella vita di ogni essere umano e, per questo, particolarmente legata alle mode dell'epoca. Si tratta, nello specifico, del laboratorio sonoro denominato 'Orchestra della natura', che vede il coinvolgimento attivo di persone di ogni età nella sperimentazione di suoni legati al mondo naturale.

2. L'Orchestra della natura': uno studio di caso

Per portare avanti la ricerca che, come è stato detto in precedenza, prende in esame le connessioni tra produzioni artistiche e modelli personali, sociali e culturali, e tra tali modelli e il contesto socioculturale cui essi sono collegati, si è deciso di adottare, come strategia, lo studio di caso, ovvero «un'indagine su un caso singolare condotta in profondità in un ambiente naturale» (Bassey 1999, 47). Considerata la necessità di avvicinarsi il più possibile al fenomeno indagato, cogliendo vissuti e percezioni delle persone coinvolte (Merriam 2001 [1988]), si è deciso di focalizzare lo studio sul laboratorio di suoni naturali denominato 'Orchestra della natura', a cura di Daniele Delfino.

La scelta è dovuta al fatto che tale tipo di esperienza vede, come principali protagonisti, i suoni naturali connessi alla quotidianità dell'essere umano, benché forse proprio per questo poco ascoltati.

Poiché «il corpo umano è lo strumento musicale più completo sotto ogni profilo» (Benenzon 1981, 69) ed è «all'origine degli strumenti musicali poiché questi ultimi sono semplicemente un prolungamento del corpo umano» (69), si è scelto un caso di studio che potesse favorire l'incontro tra:

- Individuo e mondo di suoni naturali;
- Individuo e proprio mondo interiore;
- Individuo e gruppo.

Il laboratorio 'Orchestra della natura' vede inoltre l'incontro tra due tipi di arte: quella musicale e quella teatrale, dal momento che i partecipanti vengono solitamente invitati ad assumere metaforicamente le sembianze di aborigeni alla scoperta dei suoni. Entra, a questo punto, in gioco la cosiddetta capacità mimesica che, come spiega Gilberto Scaramuzza (2013), tratta di un agire che non si limita alla semplice imitazione, ma porta alla luce un «come se» tipico dell'esperienza infantile.

Il campione preso in esame riguarda 135 soggetti suddivisi in:

- Tre gruppi tra 6 e 11 anni;
- Tre gruppi tra 12 e 14 anni;
- Tre gruppi di 18 anni e oltre.

L'analisi, toccando molteplici aspetti di un fenomeno complesso che vede, come principali protagoniste, arte, relazioni e rappresentazioni riguardanti il mondo infantile, adolescenziale e adulto dell'area nord di Milano, ha richiesto un meticciamiento di metodi e ha riguardato:

- I modelli insiti nella proposta artistica di partenza, riguardante l'origine dei suoni e gli strumenti ricavati da oggetti naturali;
- I modelli odierni dei partecipanti;
- Le trasformazioni generate dall'incontro di modelli differenti.

Si è, innanzitutto, fatto ricorso all'approccio fenomenologico ermeneutico, che combina l'approccio fenomenologico trascendentale, volto a portare in evidenza l'essenza del fenomeno studiato (Mortari 2011), attraverso il «vedere e descrivere ciò che sta dinanzi agli occhi» (Husserl 1965 [1913], 8) e l'indirizzo ermeneutico, che pone l'accento sulle reti di significato attribuito all'esperienza così come viene interpretata dai soggetti coinvolti.

Poiché i modelli pedagogici portano ad attribuire significato agli eventi e alle esperienze vissute, diventa fondamentale porsi in ascolto di tali significati, cogliendoli dalle parole e dai racconti dei soggetti direttamente coinvolti nell'esperienza, al fine di comprendere tali rappresentazioni e tracciare delle connessioni tra queste ultime e il contesto socioculturale di appartenenza, per poi risalire anche ai bisogni educativi e formativi cui essi rimandano. L'approccio fenomenologico-ermeneutico vede nell'interpretazione «il senso metodico della descrizione fenomenologica» (Husserl 1965 [1913], 58).

Ogni descrizione è emersa da narrazioni delle persone coinvolte, si è quindi fatto ricorso, soprattutto con il campione adulto, anche alle *Narrative Inquiry* (Clandinin e Connelly 2000).

Nel momento in cui l'obiettivo del ricercatore diventa comprendere il significato attribuito a un'esperienza, emerge infatti l'importanza di cogliere quella che Bruner (1992 [1990]) chiama «verità narrativa», «poiché tratto fondamentale dell'esperienza è che accade nel tempo e il tipo di pensiero in cui la temporalità è asse strutturante è la narrazione» (Mortari 2011, 178).

Tale pensiero narrativo emerge al di là della comunicazione verbale e trova espressione nei simboli e nel linguaggio simbolico-creativo tipico dell'opera artistica.

Attraverso lo studio qui delineato, si è cercato di indagare non solo il mondo di significati nascosti nelle narrazioni verbali, non verbali e paraverbali dei soggetti coinvolti, ma anche quello insito nella proposta artistica così come viene presentata ai partecipanti, al fine di cogliere i riferimenti con il contesto socioculturale di appartenenza.

3. Gli strumenti

Il laboratorio sonoro 'Orchestra della natura' è stato analizzato in ogni sua fase:

- L'allestimento, con la disposizione lungo un tavolo, di strumenti realizzati con materiali utilizzati in tempi antichi, come foglie, legni e conchiglie;
- L'introduzione, durante la quale il conduttore narra delle storie legate agli uomini primitivi: storie incentrate sulla scoperta del mondo dei suoni che ha consentito loro di mettersi in contatto con la natura e con i vicini;
- La sperimentazione dei suoni singolarmente da parte di ogni partecipante;
- La sperimentazione dei suoni in dialogo a coppie;
- La sperimentazione dei suoni a piccoli gruppi;
- La raccolta delle opinioni dei partecipanti alla fine di ogni esperienza;
- La realizzazione, con il coinvolgimento attivo di ogni partecipante, di una vera e propria 'Orchestra della natura';
- Il saluto ai partecipanti, da parte del conduttore, attraverso la lettura di un suo scritto;
- L'invito ad una restituzione scritta rispetto all'esperienza vissuta, rivolto ai partecipanti.

Gli strumenti utilizzati per la rilevazione dei dati sono stati:

- Osservazione partecipata a cura di chi ha condotto la ricerca;
- Intervista in profondità al conduttore;
- Interviste semi-strutturate rivolte a partecipanti adulti;
- Focus Group rivolti a partecipanti adulti;
- Analisi di materiali audio e video riguardanti il laboratorio sonoro;
- Analisi di materiali scritti dai partecipanti dopo l'esperienza.

Con il campione infantile e adolescenziale, che è stato possibile studiare in ambito scolastico, lo strumento maggiormente utilizzato è stata l'osservazione partecipata, che prevede che il ricercatore trascorra un periodo di tempo a stretto contatto con il fenomeno da indagare, al fine di rilevarne e analizzarne le caratteristiche (Semi e Bolzoni 2022).

Si è optato per tale tipo di osservazione per via della necessità di mettersi in ascolto del fenomeno 'dall'interno', divenendo in qualche modo parte del mondo dei suoni primordiali che la proposta artistica ha consentito di creare.

Cardano pone l'accento sul ruolo dell'osservatore in questo contesto e sulla relazione tra quest'ultimo e il caso di studio, distinguendo tra osservazione coperta e osservazione scoperta. Nel primo caso il ricercatore nasconde la propria identità alle persone coinvolte nello studio, nel secondo egli si qualifica come osservatore, avviando con gli interlocutori una «negoiazione dell'accesso al campo» (2011, 106).

Per questo studio si è ritenuto corretto optare per un'osservazione scoperta, che ha visto chi ha condotto la ricerca mettere in chiaro la propria provenienza e gli scopi del proprio lavoro, perché si potesse creare con gli interlocutori una relazione improntata alla fiducia.

Attingendo alla classificazione dei ruoli delineata da Spradley (1980), si potrebbe parlare di partecipazione moderata, «propria dei contesti nei quali il ricercatore si impegna a mantenere un equilibrio fra il ruolo di insider e quello di outsider» (Cardano 2011, 105); questo è dovuto al fatto che fosse necessario, da un lato, ascoltare anche le proprie sensazioni rispetto all'esperienza da analizzare, dall'altro registrare con occhio, per quanto possibile esterno, le reazioni dei protagonisti dell'esperienza.

Grande protagonista dello studio è stato l'aspetto relazionale, dal momento che i modelli nascono, si manifestano e si trasformano nella relazione con l'altro e con il gruppo:

L'altro ci interpella. L'esperienza della presenza dell'altro pone la questione fondante e generativa dell'agire etico: chiama in scena la responsabilità verso fragilità e vulnerabilità sia dell'altro sia di sé (Mancino 2019, 109).

L'esperienza della presenza dell'altro, la responsabilità verso fragilità e vulnerabilità, sia dell'altro sia di sé, ha coinvolto ogni protagonista dello studio qui presentato:

- Il conduttore/artista, che si è posto in una condizione di attenzione nel significato di tendersi verso l'altro, allo scopo di promuovere quello stato

di grazia che per Dallari e Moriggi corrisponde «all'epifania della bellezza» (2022 [2016], 24), mettendosi a sua volta in gioco;

- I partecipanti coinvolti nell'esperienza, che sono stati chiamati all'ascolto e al dialogo attraverso i suoni e a mettersi in gioco durante il momento performativo;
- Chi ha condotto la ricerca, che ha cercato di accostarsi con rispetto e delicatezza a uno spazio altrui in cui è stata accolta, con la consapevolezza di dover lasciare all'altro e agli altri la scelta di condividere o meno esperienze e vissuti.

Lo studio è proseguito con l'analisi dei resoconti scritti chiesti ai bambini e ai ragazzi sulla base di una serie di stimoli forniti dal conduttore, che ha visto:

- La rilevazione dei modelli emergenti dal tipo di stimoli forniti per la consegna;
- La ricerca di concetti e parole ricorrenti nei testi;
- L'analisi dei collegamenti tra parole e concetti rilevati e modelli di pensiero;
- L'analisi dei collegamenti tra i modelli emergenti e il contesto socioculturale di riferimento.

Potendo studiare l'esperienza artistica rivolta a bambini e ragazzi solo all'interno delle mura scolastiche, sono stati analizzati anche modelli riconducibili ai contesti scolastici di riferimento e sondate le percezioni degli insegnanti presenti durante i laboratori sonori. Si è per questo fatto ricorso a delle interviste semi-strutturate, durante le quali veniva chiesto di:

- Raccontare e descrivere quanto osservato durante l'esperienza;
- Narrare le proprie sensazioni come spettatori dell'esperienza;
- Narrare le proprie percezioni rispetto a quanto notato nei propri studenti durante e dopo l'esperienza.

In relazione a questo si è cercato di rilevare e analizzare:

- Il modello di insegnante percepito in base alla propria esperienza professionale e al contesto di riferimento;
- Il modello di studente percepito dal punto di vista dell'insegnante in relazione al contesto di riferimento;
- Possibili trasformazioni dei modelli sopracitati.

Con l'ideatore e conduttore dell'«Orchestra della natura» Daniele Delfino, è stata invece realizzata un'intervista biografica, «strumento di ricerca qualitativa per conoscere e analizzare la soggettività di chi racconta, lo stile cognitivo, le strategie di memoria, i modelli relazionali» (Mantovani 1998, 205).

La scelta di tale tipo di intervista è dovuta al fatto che l'ideazione e la realizzazione del laboratorio sonoro oggetto di studio fanno parte di un'esperienza di vita particolarmente cara al soggetto intervistato.

Attraverso l'analisi delle narrazioni di Daniele Delfino si è andato ad indagare:

- La metanarrazione di cui è portatrice la proposta artistica dell'«Orchestra della natura» e i modelli a cui rimanda;
- Il modello dell'artista e dell'esperienza artistica proposta;
- I modelli riguardanti le persone che prendono parte all'esperienza.

Lo studio riguardante il campione adulto ha visto, da parte di chi ha condotto la ricerca, un maggiore coinvolgimento; grazie alla co-conduzione, insieme a Daniele Delfino, di una serie di incontri laboratoriali di tipo biografico, narrativo e sonoro, che hanno previsto da un lato la sperimentazione dei materiali sonori dell'«Orchestra della natura», dall'altro l'utilizzo di scrittura e narrazione per dare senso a quanto esperito.

È stata realizzata un'osservazione partecipante, con il ruolo di partecipazione attiva (Spradley-1980) per quanto riguarda la sperimentazione sonora, e c'è poi stato un coinvolgimento in prima persona da parte di chi ha condotto la ricerca nella proposta di realizzazione di storie ispirate dai suoni e dagli strumenti esperiti.

Come detto in precedenza, la *Narrative Inquiry* è stato il metodo maggiormente utilizzato con il campione adulto.

Susanna Mantovani scrive che «il racconto della propria vita è un processo di costruzione del sé» (1998, 209). Tale racconto può essere manifesto oppure «nascondersi» dietro la maschera della finzione: i soggetti adulti partecipanti alla ricerca sono stati chiamati a scrivere delle storie, che narravano di loro come uomini primitivi alla scoperta dei suoni e di nuove immagini di sé.

Come afferma Emanuela Mancino, «l'esperienza della scrittura [...] ci consente di guardare come guardiamo il mondo, gli altri, noi stessi» (2020, 39).

L'esperienza narrativo-sonora si è conclusa con un focus group, nell'ambito del quale è stata promossa una discussione intorno all'esperienza artistica vissuta, attraverso la valorizzazione dell'unicità di ogni punto di vista, ma anche dei punti di incontro tra le opinioni espresse. Anche in questo caso si è fatto ricorso alla scrittura, per promuovere riflessione e consapevolezza rispetto ai propri vissuti.

Narrare è un'attività che pare rispondere ad una spinta irresistibile di organizzazione e trasmissione dell'esperienza e che richiama e costruisce il linguaggio in un rapporto di interdipendenza. [...] Quando la natura viene «parlata» dall'uomo, nascono racconti, miti, religioni, storie (Mancino 2012, 222).

Dal lavoro con i gruppi adulti si è cercato di comprendere:

- Il modello dell'adulto all'interno del contesto socioculturale di appartenenza di chi usufruisce dell'esperienza artistica;
- Il modello dell'arte nel contesto socioculturale di appartenenza di chi usufruisce dell'esperienza artistica;

- Il modello dell'artista dal punto di vista dei partecipanti all'esperienza artistica;
- Eventuali trasformazioni dei modelli sopracitati grazie all'esperienza artistica.

I campioni di infanzia, adolescenza ed età adulta, suddivisi ciascuno in tre gruppi, sono stati poi messi a confronto tra di loro e con il contesto socioculturale di riferimento.

4. Conclusioni

L'analisi, tuttora in corso, dei dati raccolti nell'ambito di quello che può essere definito un «instrumental case study» (Mortari 2011, 205), strategia che prevede che il caso studiato sia «preso in considerazione perché si ritiene possa far luce su certe questioni o per rifinire una teoria incompleta» (205), sta confermando l'ipotesi secondo cui l'arte non solo favorisce la messa in scena delle proprie rappresentazioni del mondo, ma può diventare anche un importante strumento per promuoverne la trasformazione. Un ruolo fondamentale giocano, a tal proposito, l'aspetto relazionale e il coinvolgimento attivo nell'esperienza artistica: è infatti dall'interazione e dalla condivisione che nasce un apprendimento che, come direbbe Piaget (1979 [1973]), prevede non solo un'assimilazione che consenta di acquisire nuove informazioni, ma anche un accomodamento che genera trasformazione dei propri schemi di pensiero. Parimenti, è possibile rilevare quelli che Bateson (1990 [1972]) chiama Apprendimento 2 e Apprendimento 3: se il primo porta a un ampliamento della gamma di possibilità all'interno delle quali si effettua una scelta, il secondo genera una trasformazione nell'ottica attraverso cui si guarda il mondo.

I contesti socioculturali presi finora in considerazione rimandano inoltre a ciò che Bauman (2006 [1995]) definisce «vita liquida», ovvero una società dominata dalla velocità, in cui Luigi Zoja (2009) parla di rinnovato nichilismo inteso non come morte di Dio, ma come morte del prossimo in quanto individuo da guardare negli occhi.

Proprio in questo contesto l'esperienza artistica sta mettendo in luce il bisogno di spazi di riflessione e di ascolto che consentano una sorta di parentesi dalla sovrabbondanza di stimoli tipica degli attuali contesti sociali (Bauman 2006 [1995]; Prada 2012; Leoncini 2023).

Una volta terminate l'interpretazione e l'analisi dei dati dello studio e rilevati i bisogni educativi e formativi cui i modelli emersi dall'esperienza artistica rimandano, si prevede di organizzare interventi pedagogici ad hoc che a tali bisogni possano rispondere.

Riferimenti bibliografici

Antonacci, F., e F. Cappa, a cura di. 2001. *Riccardo Massa: lezioni su la peste, il teatro, l'educazione*. Milano: Franco Angeli.

- Bassey, M. 1999. *Case Study Research in Educational Settings*. Buckingham: Open University Press.
- Bateson, G. 1990 (1972). *Verso un'ecologia della mente*, traduzione di G. Longo. Milano: Adelphi.
- Bauman, Z. 2006 (1995). *Vita liquida*, traduzione di M. Cupellaro. Roma-Bari: Laterza.
- Benenzon, R.O. 2005 (1981). *Manuale di musicoterapia*, traduzione di A. Castellotti, L. Huberman, e A. Zucconi. Roma: Borla.
- Bowlby, J. 1972. *Attaccamento e perdita*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Bruner, J.S. 1992 (1990). *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*, traduzione di E. Prodon. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cardano, M. 2011. *La ricerca qualitativa*. Bologna: Il Mulino.
- Clandinin, D.J., e F.M. Connelly. 2000. *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Dallari, M. 2017. "La bellezza può essere un obiettivo educativo?" *Encyclopaideia* 21 (48): 1-4. <https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/7414>.
- Dallari, M., e S. Moriggi. 2022 (2016). *Educare. Bellezza e verità*. Trento: Erickson.
- Heidegger, M. 1976 (1927). *Essere e tempo*, traduzione di P. Chiodi. Milano: Longanesi.
- Husserl, E. 1965 (1913). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, traduzione di V. Costa. Torino: Einaudi.
- Kant, I. 2023 (1781-87). *Critica della ragion pura*, traduzione di G. Gentile, e G. Lombardo-Radice. Roma: Laterza.
- Langer, S.K. 1965. *Sentimento e forma*, traduzione di L. Formigari. Milano: Feltrinelli.
- Leoncini, T. 2023. *La società liquida. Che cos'è e perché ci cambia la vita*. Milano: Il Sole 24 ore.
- Mancino, E. 2012. "La narrazione come dialogo." In *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, a cura di D. Demetrio, 221-31. Milano-Udine: Mimesis.
- Mancino, E. 2019. "Concepire l'inconcepibile." In *CON-dividuo. Cellule e genomi*, a cura di M. Monti, e C.A. Redi, 109-20. Como-Pavia: Ibis.
- Mancino, E. 2020. *Li, dove ci incontriamo. Appunti per una pedagogia dell'imprevisto*. Barletta: Cafagna.
- Mancino, E., e G.M. Zapelli. 2010. *Cambiamenti incantevoli. Bellezza e possibilità di apprendimento*. Milano: Raffaello Cortina.
- Mantovani, S., a cura di. 1998. *La ricerca sul campo in educazione. I metodi qualitativi*. Milano: Mondadori.
- Merriam, S.B. 2001 (1988). *Qualitative Research and Case Study Applications in Education*. San Francisco, CA: Jossey Bass.
- Mortari, L. 2011. *Cultura della ricerca e pedagogia: prospettive epistemologiche*. Roma: Carocci.
- Piaget, J. 1979 (1973). *Cos'è la psicologia*, a cura di R. Evans, traduzione di E. Grillo. Roma: Newton.
- Prada, G. 2012. "Disagio e relazione." In *Crisi sociale e disagio educativo. Spunti di ricerca pedagogica*, a cura di C. Palmieri, 129-51. Milano: Franco Angeli.
- Riva, M.G. 2004. *Il lavoro pedagogico come ricerca dei significati e ascolto delle emozioni*. Milano: Guerini studio.
- Scaramuzzo, G. 2013. *Educazione poetica. Dalla Poetica di Aristotele alla poetica dell'educare*. Roma: Anicia.
- Semi, G., e M. Bolzoni. 2022. *L'osservazione partecipante. Una guida pratica*. Bologna: Il Mulino.
- Spradley, J.P. 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

- Van Dijk, T.A. 2004 (2003). *Ideologie. Discorso e costruzione sociale del pregiudizio*, traduzione di P. Villano. Roma: Carocci.
- Vygotskij, L.S. 1987 (1934). *Il processo cognitivo*, traduzione di C. Ranchetti. Torino: Bollati Boringhieri.
- Zoja, L. 2009. *La morte del prossimo*. Torino: Einaudi.