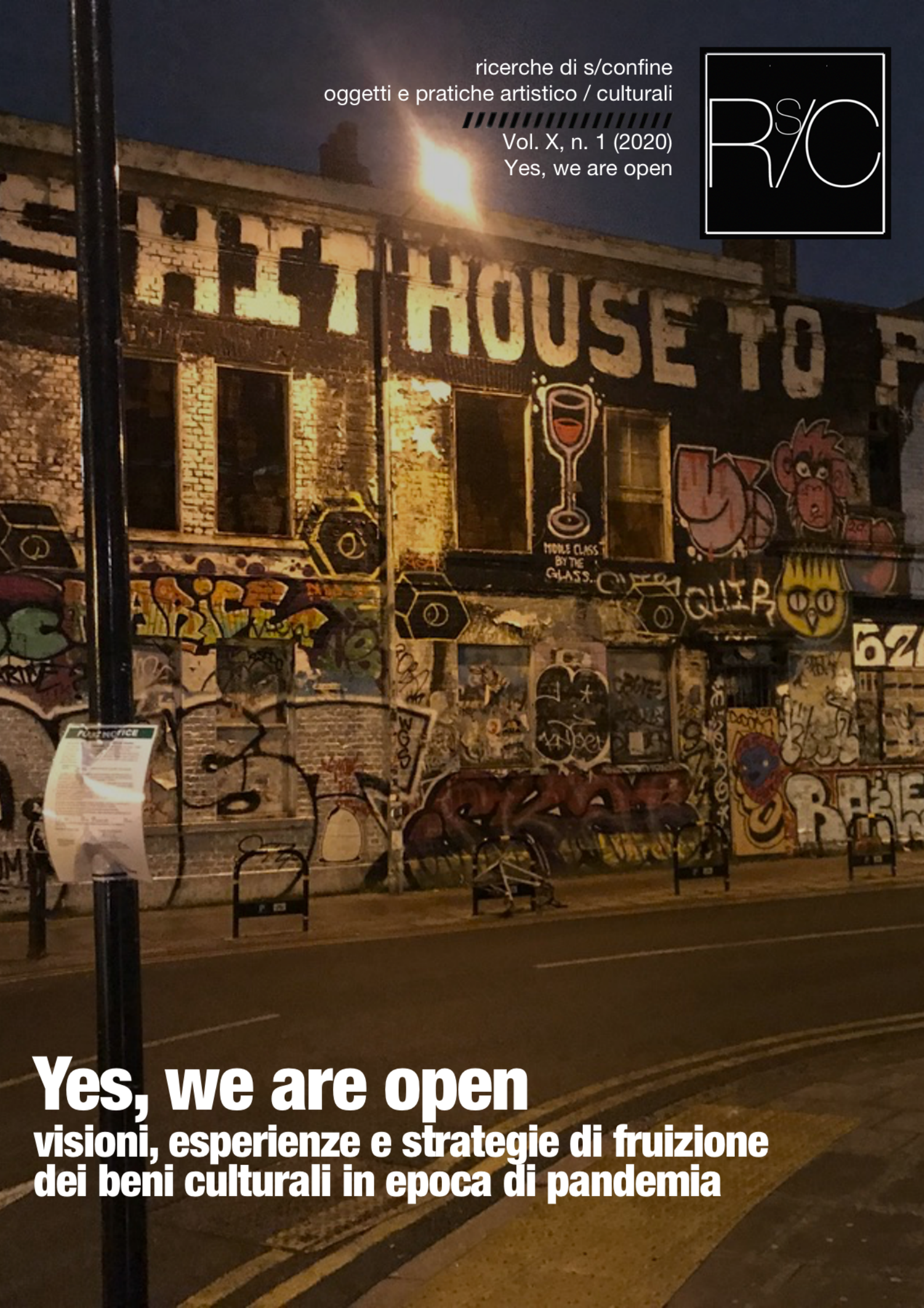


ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Vol. X, n. 1 (2020)

Yes, we are open



Yes, we are open
visioni, esperienze e strategie di fruizione
dei beni culturali in epoca di pandemia

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Salarelli

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Federica Veratelli, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Mart), Roberto Campari (già Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Frances Pinnock (Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

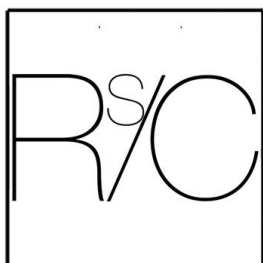
REDAZIONE

Marco Scotti

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2020 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali
(Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Vol. X, n. 1
(2020)

I	Editoriale
1 Matteo Paoletti	<i>Theatre on a Line</i> di Cuocolo/Bosetti. Il teatro al telefono al tempo della pandemia: una conversazione con Renato Cuocolo
16 Valentina Sonzini	MiBACT, AIB, AIE e ALI promotori degli interventi post Covid-19 a favore della filiera del libro
28 Steven Stergar	Preservare l'incontro con i beni culturali: una dialettica tra digitale e umanesimo in epoca Covid-19
37 Lorenzo Donghi – Filippo Ticozzi	I diari della quarantena. Il <i>lockdown</i> negli appunti visivi degli studenti dell'Università di Pavia
52 Lorenzo Manera	L'innovazione digitale tra didattica museale e didattica scolastica. Un'esperienza di riprogettazione a distanza di un percorso espositivo in risposta alla pandemia provocata dal Covid-19
65 Giulia Crippa	Cosa hanno fatto i musei durante la pandemia: uno studio delle attività di alcune istituzioni tra marzo e giugno 2020

www.ricerchedisconfine.info

Yes we are open:
visioni, esperienze e strategie di fruizione dei beni culturali in epoca di
pandemia



Alberto Salarelli

Editoriale



In questo numero di *Ricerche di S/Confine* abbiamo raccolto alcune esperienze nate a seguito della chiusura forzata delle strutture imposta per legge allo scopo di contrastare la pandemia da Covid-19, una pandemia che persiste anche ora, mentre scrivo queste righe, tenacemente, in tutta la sua forza, ed è per questo che ciò che i nostri autori raccontano è quasi una fotografia in presa diretta di un tempo presente aspro e travagliato. Non è ancora giunto il tempo del dopo (rubo questa efficace espressione a Jacques Rancière che così ha intitolato la sua monografia su Bela Tarr), il tempo nel quale ci si volge indietro per cercare di capire com'è andata. No, ancora no: siamo qui a vivere questa storia, queste storie che non hanno alcuna pretesa di mostrare come sarà la faccia del domani, quando tutto sarà passato, ma di testimoniare come si sta resistendo, adesso.

Resistere può sottintendere atteggiamenti molto distanti: può significare una stoica sopportazione del momento critico in attesa che al più presto si torni a intravedere la luce in fondo al tunnel (abusatissima metafora che ha il demerito di eliminare le mezze tinte: prima del Covid era tutto radioso, ora è tutto deprimente) ma può anche intendersi come una forma di resilienza che si percepisce come necessaria nel momento in cui le cose sembrano andare più alla lunga del previsto e, quindi, quando bisogna fare i conti non con la mera ricomposizione di una situazione temporaneamente compromessa dalla situazione emergenziale, bensì con un'insidia che albergherà tra noi ancora a lungo. Forse molto a lungo. A questo probabilmente si riferiscono coloro che affermano – con una frase che più fatta non si può – che «nulla sarà più come prima» alludendo a cambiamenti strutturali nei nostri modi di vita che però si è ben lungi dal capire quali saranno, che direzione essi prenderanno.

Gli autori che hanno contribuito a questo numero oscillano tra queste due forme di resistenza: hanno risposto a una *call for papers* quando ancora si pensava che forse, con l'estate, il peggio sarebbe passato e si sono ritrovati in autunno a rifinire i loro saggi nel momento in cui la faccenda aveva ripreso ad assumere una brutta piega. Leggendo si percepisce questa ambascia: una soluzione brillante, magari nata in fretta e furia per mettere una pezza a qualche settimana di chiusura forzata, potrà rivelarsi un esempio da imitare o, addirittura, un paradigma a cui ispirarsi per la fruizione futura di ciò che il mondo della cultura avrà da offrire? È una domanda che ad ogni voltata di pagina sentiamo affiorare e alla quale temo che potrebbero rispondere solo quegli uomini con i piedi fortemente appoggiati sulle nuvole, come Flaiano definiva i sognatori, i visionari.

Perché, al di là di resistenze brevi o medie o lunghe, di DaD, di tentativi di accorciare il distanziamento con telefoni e computer, di teatri fuori dai teatri, di biblioteche rimodulate sui servizi digitali, di musei trasferiti su piattaforme virtuali, di video autoprodotti e di blockbuster distribuiti in tutte le forme fuorché al cinema, rimane una questione che forse è “la” questione: come sarà posizionata l’offerta di cultura nell’era del post-Covid? Evidentemente un’offerta ci sarà ma chi ne sarà responsabile? Chi rappresenterà? Solo i sopravvissuti, quelli con le spalle molto larghe o si farà qualcosa – qualcuno farà qualcosa – per cercare di tutelare una diversità espressiva che, comunque, già prima della pandemia era non di rado fondata su sparute risorse, sul precariato, sull’episodicità? Temo che senza un massiccio intervento pubblico (che, perlomeno in Italia, fatico a intravedere all’orizzonte) molte realtà che oggi sì, malgrado tutto, sono aperte, potranno non esserlo più domani.



Matteo Paoletti

***Theatre on a Line* di Cuocolo/Bosetti. Il teatro al telefono al tempo della pandemia: una conversazione con Renato Cuocolo**



Abstract

L'articolo si concentra sulle modalità con cui alcune istituzioni teatrali italiane hanno fronteggiato la pandemia da coronavirus e la chiusura forzata delle sale nella prima fase dell'emergenza sanitaria. La prospettiva adottata è quella di *Theatre on a Line* di Cuocolo/Bosetti, spettacolo del 2011 ripreso nella primavera-estate del 2020 da una pluralità di soggetti produttori. Interamente costruito intorno a una telefonata tra l'attrice Roberta Bosetti e uno spettatore a casa, il lavoro indaga le paure attraverso l'intimità del mezzo telefonico. A quasi dieci anni dal debutto, una produzione tra le più estreme - e meno riprese - della compagnia italo-australiana acquista nuovi significati, diventando uno strumento disponibile per continuare a produrre teatro in un momento di crisi. L'articolo ricostruisce in prospettiva storica il rapporto tra telefono e teatro, sviluppandosi in una conversazione con il drammaturgo Renato Cuocolo e con il direttore del Teatro della Tosse Amedeo Romeo, tra i primi a riprendere lo spettacolo.

The article focuses on how several Italian theatrical institutions reacted to the covid-19 pandemic and the consequent lockdown in the early stage of the health crisis. The perspective is the production of *Theatre on a Line*, a 2011 performance by Cuocolo/Bosetti that was widely reprised in the spring-summer 2020. Entirely built on a conversation between the actress Roberta Bosetti and a single spectator, the performance delves into fears through the intimacy of the telephone. Ten years after its debut, one of the most extreme and less reprised productions of the Italo-Australian company takes on a new meaning and becomes a ready-to-use tool for facing a season of crisis. The article reconstructs the relationship between theatre and telephone from an historical perspective and then focuses on a conversation with the playwright Renato Cuocolo and the director of Teatro della Tosse, Amedeo Romeo.



Per contrastare il diffondersi dell'epidemia di coronavirus, l'attività di spettacolo in Italia è stata interrotta una prima volta dal 4 marzo al 15 giugno 2020¹. Tuttavia, anche nei mesi successivi molti teatri hanno scelto di rimanere chiusi o di limitare la

¹ In base al Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri (DPCM) del 4 marzo 2020, art. 1, comma 1, lett. b: «sono sospese le manifestazioni, gli eventi e gli spettacoli di qualsiasi natura, ivi inclusi quelli cinematografici e teatrali, svolti in ogni luogo, sia pubblico sia privato, che comportano affollamento di persone tale da non consentire il rispetto della distanza di sicurezza interpersonale di almeno un metro». L'attività è nuovamente autorizzata dal DPCM 11 giugno 2020, che conferma molte prescrizioni e demanda alla Conferenza delle Regioni la definizione tecnica delle misure di sicurezza e di prevenzione per la cosiddetta "Fase 2".

propria programmazione, a causa delle misure di prevenzione obbligatorie, che hanno messo a dura prova la già precaria sostenibilità economico-finanziaria delle imprese teatrali, spesso pregiudicando le reali possibilità produttive di una pluralità di soggetti legati alla filiera dello spettacolo dal vivo². Ciò nonostante, il periodo estivo è stato densamente popolato da rassegne e festival, che – seppur in misura talvolta ridotta rispetto agli anni passati – hanno affrontato importanti sforzi organizzativi per garantire a pubblico e artisti le condizioni di sicurezza necessarie, assicurando al contempo la presenza in cartellone di proposte culturali consolidate (a titolo di esempio: Kilowatt, Armunia, Drodeseira, Terreni Creativi) e la continuità occupazionale del settore in territori spesso ai margini delle grandi direttrici del finanziamento pubblico. Una seria ipoteca sul futuro delle imprese di spettacolo del nostro Paese è stata invece posta nell'autunno, quando una seconda ondata pandemica ha portato il Governo a imporre una nuova chiusura a tempo indeterminato dei teatri su tutto il territorio nazionale.

Il presente contributo si concentra sulla particolare scelta di programmazione artistica intrapresa nel primo periodo di chiusura forzata dalla Compagnia italo-australiana Cuocolo/Bosetti - IRAA Theatre, dalla Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse di Genova, dal Teatro Dioniso di Torino e dall'Associazione Marchigiana Attività Teatrali (AMAT): attraverso la produzione di *Theatre on a Line*, uno spettacolo basato sull'interazione telefonica tra l'attrice Roberta Bosetti e un singolo spettatore, queste realtà sono riuscite a mantenere un'attività dal vivo in pieno *lockdown*, garantendo una continuità lavorativa non soltanto agli artisti impegnati nella produzione, ma anche ad alcune delle professionalità – impiegati, tecnici, amministrativi – sui quali la crisi indotta dal coronavirus ha colpito in maniera altrettanto violenta, ma non sempre visibile. La fascinazione del teatro per il telefono, come vedremo, è antica quanto l'invenzione del *medium*, sebbene sia rimasta per lungo tempo ai margini della ricerca performativa: all'acme dell'emergenza sanitaria, la riscoperta del mezzo telefonico si è rivelata invece una soluzione immediatamente disponibile per fronteggiare l'impossibilità di un'interazione fisica tra attore e spettatore. *Theatre on a Line* è entrato così nei cartelloni di Teatro della Tosse e Teatro Dioniso dal 7 maggio al 7 giugno 2020 e in quello dell'AMAT dal 9 al 14 giugno. Successivamente, dal 26 giugno al 16 luglio, all'inizio della cosiddetta "Fase 2", lo spettacolo è stato ripreso dall'Olinda di Milano

² In particolare, le *Linee guida per la riapertura delle Attività Economiche, Produttive e Ricreative* approvate il 9 giugno 2020 dalla Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome prescrivono tutta una serie di misure che impattano direttamente sulla struttura dei ricavi di biglietteria e sulle stesse possibilità registiche e di allestimento: la capienza delle sale è sacrificata per garantire un metro di separazione tra gli spettatori, mentre i teatri possono ospitare al massimo 200 persone (se al chiuso) e 1000 all'aperto. Inoltre, è disposto «il distanziamento tra artisti e pubblico di almeno 2 metri», mentre «Gli oggetti eventualmente utilizzati per la scena devono essere manipolati dagli attori muniti di guanti» e «i costumi di scena dovranno essere individuali; non potranno essere condivisi dai singoli artisti prima di essere stati igienizzati».

(ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini), nell'ambito del festival *Da vicino nessuno è normale*.

Theatre on a Line è un lavoro nato in Australia nel 2011 quale settimo episodio di *Interior Sites Project*, un percorso artistico portato avanti dall'IRAA Theatre di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti a partire dal 2000³: uno spettacolo sull'intimità e sulle nostre paure, che corre lungo il filo della linea telefonica per il tempo che i due protagonisti della performance – attrice e spettatore – scelgono di dedicarsi. Generalmente, tra i 15 minuti e la mezzora. Il funzionamento è semplice: lo spettatore, da casa, acquista on line il biglietto, prenotando giorno e ora e indicando la lingua richiesta tra italiano, inglese o francese. Poco dopo, riceve una password e un numero di telefono, da chiamare alla data e all'orario stabiliti: verificata la password, viene messo in comunicazione con l'attrice. Lo spettacolo ha inizio. Ripreso nel settembre 2011 in Italia per il Teatro Metastasio di Prato in un'edizione che aggiungeva alla performance, come vedremo, alcuni elementi scenografici, a distanza di quasi dieci anni, all'acme della pandemia, lo spettacolo torna alla sua essenzialità, rinunciando a qualsivoglia referente visibile eppure caricandosi di ulteriori significati: in un momento in cui le relazioni umane sono compromesse e il contatto è vietato, un lavoro tra i più estremi di Cuocolo/Bosetti diventa un modello disponibile per continuare a fare teatro, portando pubblico, interprete ed enti produttori a interrogarsi su quei meccanismi teatrali minimi che fanno sì che la performance si confermi – anche in tempi tanto travagliati – come la risposta a un bisogno umano più forte del confinamento sociale. Un'esperienza qui ricostruita attraverso le testimonianze di Renato Cuocolo e del direttore della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Amedeo Romeo.

Un'attrazione antica. Il teatro al telefono e la presenza dello spettatore

L'idea di mettere in comunicazione performer e spettatore attraverso il telefono risale all'ultimo quarto di Ottocento, ed è quasi contemporanea all'invenzione di questo nuovo mezzo di comunicazione⁴. Si tratta di un'attrazione tanto precoce da segnare

³ Il Teatro dell'IRAA è fondato a Roma nel 1978 da Renato Cuocolo, Raffaella Rossellini e Massimo Ranieri. Nel 1988 la compagnia si trasferisce in Australia, a Melbourne. Nel 1996 l'incontro di Cuocolo e Roberta Bosetti segna l'inizio di un sodalizio artistico e umano che muta profondamente il percorso di ricerca della compagnia, che è nominata dall'Australia Council for the Arts la principale Flag Company australiana d'innovazione (ed. Bevione 2017).

⁴ La vicenda è complessa e molto dibattuta. Nel 1871, al termine di ricerche ultradecennali, Antonio Meucci fonda la «Teletrofono Company», ma la procedura per il brevetto negli Stati Uniti fallisce per difficoltà finanziarie. Nel 1876 Alexander Graham Bell registra un'invenzione simile e l'anno successivo fonda la Bell Telephone Company, avviando un impero economico. Meucci intenta una causa, ma la perde, e soltanto nel 2002 il Congresso degli Stati Uniti gli riconosce la paternità dell'invenzione. In precedenza, altri inventori avevano lavorato su strumenti di comunicazione simili (Del Re 2011).

«the beginning of the long, ambiguous and problematic relationship between live performance and electronic media» (Théberge, Devine & Everett 2015, p. 8). Già nel 1881 il *théâtrophone* di Clément Ader permette al pubblico da casa di ascoltare frammenti di spettacoli in diretta dai palcoscenici dell'Opéra e del Théâtre Français di Parigi (Laster 1983), mentre nel 1898, nella Londra di tarda età vittoriana, la curiosità della *upper class* per un sistema analogo aveva reso popolare la definizione di «pleasure telephone» (Curtin 2013). Il *théâtrophone* si diffuse in tutta Europa e nell'Italia giolittiana fu commercializzato da una concessionaria, l'Araldo telefonico, che prometteva ai teatri favolosi introiti: «Non correndo alcun rischio serio [la vostra società] incasserà una somma annua variabile da un minimo di Cinquemila Lire ad un massimo che in una Città come Roma si potrà aggirare, spero, intorno alle Lire Ventimila»⁵. Al di là del ritorno economico – probabilmente più favoleggiato che realizzato – ciò che qui conta rilevare è come tutti questi sistemi avessero in comune il rapporto del tutto subordinato tra palcoscenico e spettatore, soggetto passivo e indifferenziato di una comunicazione monodirezionale e spesso limitata a selezionati frammenti di rappresentazione, che ebbe però il pregio inconsapevole di enfatizzare quel «son du théâtre» su cui, molto più tardi, si concentrerà la riflessione estetica (Larrue & Mervant-Roux 2016).

Questa prospettiva cambierà soltanto a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando il telefono sarà riscoperto come strumento funzionale alla performance, pur rimanendo comunque un medium di nicchia nell'ambito dell'arte contemporanea. Se osserviamo la diffusione del mezzo telefonico in relazione al consumo teatrale, il suo utilizzo si è già interrotto negli anni Venti, quando le varie declinazioni del *théâtrophone* sono soppiantate dal successo sempre più dilagante della radiofonia, che consente una migliore qualità audio, un'ottimizzazione dei costi e un allargamento in senso popolare della platea di ascoltatori. Anche con i nuovi media, però, il rapporto tra performer e ascoltatore non cambia. In una società occidentale caratterizzata dalla progressiva dematerializzazione degli oggetti di consumo, anche culturale (ed. Dolgin 2009; Becker 2012; Beck 2013), la successiva evoluzione tecnologica dei mezzi di comunicazione di massa – cinema, radio, tv, live-streaming (Butsch 2000) – ha quasi sempre inteso lo spettatore come un consumatore passivo di una performance prodotta per un pubblico distante e indifferenziato. La tecnologia digitale è infatti generalmente intesa nella sua mera strumentalità, per la capacità di traghettare l'evento teatrale nell'alveo della riproducibilità tecnica, con il solo scopo di realizzare economie di scala mediante l'ampliamento potenzialmente infinito della platea e delle repliche, inseguendo strategie di abbattimento di tutti quei costi – umani

⁵ Archivio Storico Capitolino di Roma, *Società Teatrale Internazionale*, b. 9, fasc. 11, Lettera di Luigi Ranieri ad Alberto Marghieri, 4 dicembre 1910.

e di produzione – che si caratterizzano quale irrimediabile “sindrome” dello spettacolo dal vivo (eds. Andersson & Andersson 2006, p. 77)⁶.

Sebbene questa tendenza sia ancora oggi nettamente predominante, non mancano comunque eccezioni di segno opposto, come testimoniato dalla crescita di eventi partecipativi nell’ambito del consumo culturale: a partire dagli anni Novanta, infatti, «l’artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di *situazioni* [...]; il pubblico, precedentemente concepito come “spettatore” o “osservatore”, ora diventa coproduttore o *partecipante*» (Bishop 2015, pp. 14-15). Tale percorso si avvia negli anni Sessanta, quando la ricerca dell’arte contemporanea moltiplica le esperienze che – poste ai margini del *mainstream* – tentano di ridefinire il rapporto tra performer e spettatore attraverso un uso diverso dei mezzi di comunicazione di massa. Oltre a radio, cinema e tv, anche il telefono è oggetto di una riscoperta da parte dei performer. Nel 1960 John Cage e Nam June Paik utilizzano una telefonata quale elemento chiave di *Étude for Piano Forte*, performance realizzata allo Studio Bauermeister di Colonia alla quale è stato spesso attribuito il ruolo di primo utilizzo artistico del telefono (Berghaus 2005). Negli anni successivi, le potenzialità del mezzo sono esplorate nell’ambito dell’arte concettuale, come testimoniato nel 1969 dalla mostra *Art by Telephone* del MoCA di Chicago (Licht 2019, pp. 96-97) e nei decenni seguenti dai gruppi di area britannica della Disembodied Art, che attraverso la particolare modalità della *Telephone-Based Art* «emphasize the importance of broad participation and the use of everyday technology» (Wilson 2002, p. 490), arrivando oggi a riflettere su un progresso che ha imposto lo smartphone come un’autentica «estensione del nostro corpo» (Solimine & Zanchini 2020, p. 114).

Si tratta, in ogni caso, di esperienze limitate se le si confronta con il ben più diffuso successo di media come la radio, il video e le risorse digitali presso gli artisti contemporanei. In un contesto in cui l’utilizzo delle nuove tecnologie rende controversi e dibattuti i confini nell’ambito delle *performing arts*⁷, il telefono non sembra infatti aver goduto di una fortuna continuativa ed è stato spesso soppiantato da soluzioni crossmediali più efficaci dal punto di vista del coinvolgimento del pubblico e dell’eventuale commercializzazione del prodotto artistico in fasi successive alla sua realizzazione. Eppure, a dispetto della distanza fisica e dell’immaterialità propria del medium, il telefono offre per sua stessa natura la possibilità di instaurare una relazione performativa intima tra attore e spettatore, recuperando quella “presenza” che è da

⁶ L’efficacia di tale strategia è tuttavia da tempo oggetto di dibattito: «It is sometimes suggested that the mass media [...] can provide the cure for the cost disease, but recent analysis suggests that despite their sophisticated technology many of the mass media are in the long run vulnerable to essentially the same problem» (Baumol 1991, p. 546).

⁷ Per un inquadramento generale si rimanda a Valentini 2011.

tempo oggetto centrale della riflessione teatrologica⁸. Come ha osservato Gregory Chatonsky, infatti, «la presenza è ancora più intensa quando essa manca materialmente»: poiché «una persona che parla al telefono con un interlocutore invisibile ricrea la sua presenza a partire da ciò che è assente [...] questa presenza dell'assente si fa sentire più intensamente che se avesse luogo tra due persone fisicamente presenti. Da questa lontananza deriva il sentimento intensificato di presenza»⁹. Ed è proprio questo uno degli aspetti su cui lavora *Theatre on a Line* dell'IRAA Theatre di Cuocolo/Bosetti, che soltanto attraverso l'utilizzo della voce scava nell'intimità e nelle paure di chi è pronto ad alzare il telefono per partecipare alla performance.

Due sconosciuti s'incontrano al telefono. Theatre on a Line di Cuocolo/Bosetti

Renato Cuocolo e Roberta Bosetti utilizzano per la prima volta il telefono in *The Persistence of Dreams*, sesto capitolo di *Interior Sites Project*: come in tutte le performance che compongono questo articolato disegno artistico, un ambiente quotidiano diventa una «trappola per la realtà» nella quale lo spettatore interagisce con il «personaggio Roberta Bosetti»¹⁰. Nella prima parte dello spettacolo, *Love Me Tender*, lo spettatore chiama un numero fornitogli dal teatro. Dall'altra parte risponde Roberta: parlano per un po', poi l'attrice manda un'auto a prenderlo. Arriva Renato, che accompagna lo spettatore in un appartamento completamente oscurato, gli sistema un visore notturno e lo manda nella stanza buia dove lo attende Roberta. È l'inizio di «un sogno inquietante»¹¹, nel quale lo spettatore è l'unico ad avere una visione – per quanto sfumata – della realtà che lo circonda. L'utilizzo del telefono è in questo caso ancora del tutto strumentale, ma contiene già il germe dell'idea che verrà sviluppata in seguito: «da quel piccolo scambio si intuiva che c'erano delle possibilità drammaturgiche molto interessanti», conferma Renato Cuocolo nella nostra conversazione¹², della quale si riporta più avanti la trascrizione completa.

Il passo successivo per Cuocolo/Bosetti è la creazione di *Theatre on a Line*. Nella prima versione, realizzata in Australia nel 2011, lo spettacolo si svolgeva tutto al telefono. Nella ripresa al Teatro Metastasio di Prato, in occasione del Festival *Contemporanea*, nel settembre successivo, lo spettatore telefonava invece da una stanza appositamente predisposta, nella quale trovava degli oggetti significativi per lo

⁸ L'argomento è sterminato. Per i principali snodi, cfr. (De Marinis 1982 e 2017; Pustianaz 2011; Sofia 2013; Fischer-Lichte 2014; Rancière 2018).

⁹ Citato in (Féral & Perrot 2011, p. 132).

¹⁰ Intervista a Renato Cuocolo in (Bevione 2017, p. 32).

¹¹ Ivi, p. 76.

¹² La conversazione telefonica si è svolta il 30 luglio 2020.

sviluppo della drammaturgia. Tra questi, un tesserino dei Telefoni dello Stato, dal quale si apprendeva che la mamma di Roberta era stata una telefonista.

Lo spettacolo si sviluppa secondo una drammaturgia strutturata intorno a domande e frammenti di conversazione, attraverso i quali Roberta cala lo spettatore in un'atmosfera intima e lo guida nello scambio performativo: «Chi è? Ci conosciamo? Ci siamo già incontrati? Tutto quello che so è che sono qui con te», domanda l'attrice allo sconosciuto all'altro capo del telefono, prima di condurlo in una dimensione rarefatta e sospesa. Continua Roberta: «Ho fatto un sogno; un sogno che mi è capitato di sognare spesso in questi ultimi tempi. Forse ogni volta è un po' differente, ma che ritorna: i sogni hanno vita lunga, al contrario di quello che si crede. Sono le uniche cose che conosco». Il dialogo/conversazione si ramifica secondo percorsi inattesi nel momento in cui la performer chiede allo spettatore di raccontare qualcosa di personale, mentre lei ripercorre alcuni ricordi legati al mestiere della madre e al suo rapporto con il telefono. Il passo successivo è scavare nelle paure di chi è all'altro capo del ricevitore, sospesi su quella linea – non soltanto telefonica – che divide la realtà dalla finzione. «C'è, poi, l'idea della voce», spiega Roberta, «come ti immagini che io sia sentendo solo la mia voce? Perché mi hai telefonato? C'è qualcosa che vorresti raccontarmi? Oggi ti è successo qualcosa di significativo? Immaginiamo qualcuno che conduce la sua vita quotidiana e che, a un certo punto, decide di fare un numero al telefono per parlare con uno sconosciuto: perché lo fa?»¹³.

Theatre on a Line ha destato un certo interesse nella critica e nel pubblico, ma per lungo tempo non è stato più ripreso. Fino a che, con i teatri chiusi per l'emergenza sanitaria, non viene riscoperto come uno strumento disponibile per continuare a produrre spettacolo. «Dalla prospettiva produttiva, *Theatre on a Line* ci ha permesso di mantenere vivo il nostro rapporto con il pubblico, confermando la tradizione del Teatro della Tosse di operare su forme e spazi non convenzionali», spiega il direttore della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Amedeo Romeo¹⁴. Continua Romeo:

Nella particolare situazione di chiusura forzata, lo spettacolo di Cuocolo/Bosetti è stato uno dei tentativi sui quali abbiamo investito per mantenere viva la comunità che ruota intorno al teatro. Non è stato il nostro unico tentativo, ma è stato di certo il più efficace. Nei mesi di chiusura abbiamo sperimentato attraverso i social media: gli attori della compagnia hanno recitato in streaming su Facebook una versione de *I Tarocchi*, un nostro classico di Tonino Conte ed Emanuele Luzzati. In seguito, abbiamo trasmesso in diretta dalla terrazza del teatro *Stasera sono in vena* di Oscar De Summa. Però *Theatre on a Line* ha proposto un approccio

¹³ Intervista a Roberta Bosetti in (Bevione 2017, p. 87).

¹⁴ La conversazione telefonica si è svolta il 15 luglio 2020. Per un inquadramento generale del lavoro del Teatro della Tosse, unico Teatro di Rilevante Interesse Culturale della Liguria, cfr. (Paoletti 2017).

completamente diverso e più efficace, perché ha posto al centro la relazione con lo spettatore. Questo è stato possibile, tra l'altro, grazie all'utilizzo del telefono. Tutti gli altri media, al di là delle apparenze, eliminano le reali possibilità di interazione. Lo abbiamo visto con i commenti allo streaming, che ha portato quasi sempre a delle reazioni superficiali. E se è vero che il teatro senza la relazione fisica tra attore e spettatore non è più teatro, in questo caso la tecnologia ci ha permesso di mantenerci vivi, garantendo lavoro per gli artisti e le maestranze: si è trattato di un investimento legato non tanto a un ritorno economico difficilmente realizzabile con uno spettacolo con queste caratteristiche, quanto a un investimento sulla nostra presenza come comunità teatrale.

«Tra tante voci ne mancava una: quella del teatro». Conversazione con Renato Cuocolo

Nei tre mesi intercorsi tra la ripresa di *Theatre on a Line* da parte del Teatro della Tosse, del Teatro Dioniso e dell'AMAT e quella successiva all'ex Pini, Roberta Bosetti ha sostenuto circa 600 telefonate, portando a un'autentica riscoperta dello spettacolo e a una nuova attenzione per le sue potenzialità. Si tratta di un destino inaspettato per quello che, fino all'emergenza sanitaria, era stato il lavoro meno ripreso del percorso di *Interior Sites Project*. La conversazione con Renato Cuocolo parte proprio dalle ragioni che, negli ultimi dieci anni, avevano portato gli enti produttori a fare di *Theatre on a Line* un lavoro minore, quanto meno nella sua fortuna scenica.

M.P. Renato, che spiegazione vi siete dati?

R.C. Si è trattato, come sempre, di una serie di coincidenze. In realtà il debutto in Australia, ormai dieci anni fa, era andato molto bene: lo spettacolo era stato in cartellone un mese e avevamo ricevuto moltissime telefonate da tutto il Paese. Anche la ripresa al Metastasio di Prato aveva portato a delle ottime reazioni. Si trattava però, in un certo senso, di un progetto un po' estremo per essere programmato dai festival e dai teatri in tempi "normali". E forse, dieci anni fa, era un po' troppo oltre quella che era la sensibilità degli enti produttori. L'idea alla base di *Theatre on a Line* naturalmente a noi piaceva, però la presenza dell'attore – una presenza poi come quella di Roberta – era ancora considerata imprescindibile per molte organizzazioni teatrali, che preferivano richiedere spettacoli come *The Walk*: portare quaranta spettatori in una camminata attraverso la città ha indubbiamente una presa diversa sugli enti produttori. Dal nostro punto di vista personale, invece, non è che credessimo meno a uno

spettacolo come *Theatre on a Line* o che lo ritenessimo meno importante o meno forte per lo spettatore rispetto agli altri. Però aveva bisogno di una sua cura particolare.

M.P. La contingenza dell'emergenza sanitaria ha però portato un nuovo interesse da parte dei teatri.

R.C. Senza dubbio la situazione che si è creata ha inciso sulle necessità delle organizzazioni. E infatti *Theatre on a Line*, grazie all'iniziativa degli amici del Teatro della Tosse, è stato forse il primo spettacolo a essere ripreso durante la pandemia. E anche in seguito è stato invitato moltissimo. Però devo dire che non è che lo spettacolo sia cambiato. La cosa interessante è proprio che l'idea alla base è sempre la stessa: una donna chiusa in una casa che attraverso questo incontro con uno sconosciuto – un incontro telefonico – esprime il desiderio e la paura di uscire. Si tratta di una condizione umana che esisteva prima del covid, è esistita durante il covid ed esisterà anche dopo. Chiaramente, nel momento in cui abbiamo iniziato le riprese al Teatro della Tosse e al Teatro Dioniso, questa situazione era particolarmente evidente e sotto gli occhi di tutti: l'esperienza intima, personale, era diventata un'esperienza comune a moltissime persone e ha fatto sì che lo spettacolo avesse una risonanza molto forte. Durante il *lockdown*, *Theatre on a Line* era programmato a Genova e Torino e nelle Marche, ma hanno chiamato da Los Angeles, da Melbourne, da Sydney, da Berlino, da Londra. Lo spettacolo, infatti, è recitato da Roberta in tre lingue: italiano, inglese e francese. Questo apre in effetti a delle prospettive molto interessanti, se pensi che in quel momento noi eravamo nella nostra casa di Vercelli e stavamo realizzando uno spettacolo dall'altra parte del mondo.

M.P. La possibilità di azzerare la distanza attraverso la tecnologia è un aspetto che durante il *lockdown* è emerso nella quotidianità di tutti noi. Penso al successo di strumenti di comunicazione virtuale come Zoom, Skype, Teams, o più in generale ai social media. Eppure, voi avete scelto di riprendere lo spettacolo nella sua forma originaria, sfruttando solo la voce. Perché?

R.C. In effetti durante la quarantena vi è stato un grande ricorso da parte dei teatri ai media digitali, anche se molto spesso si sono limitati a riprodurre online delle registrazioni di spettacoli passati. La realtà evidente – ma che è bene ricordare – è invece che affinché si realizzi un'azione teatrale è essenziale che ci sia una interazione dal vivo tra attore e spettatore. Quindi, *Theatre on a Line* è uno spettacolo a tutti gli effetti. Abbiamo anche pensato alla possibilità di aggiungere l'immagine alla chiamata, però quello che ci ha affascinato era proprio il fatto che le due persone non potessero

vedersi, che tutto fosse affidato soltanto alla voce. Per noi era importante che ci fosse un lavoro di immaginazione, che è tutto sommato l'aspetto più interessante di questa performance.

M.P. Questo aspetto è molto presente nei vostri lavori. Penso ad esempio alla scena buia di *Love me tender*, nella quale Roberta e lo spettatore non si vedevano, ma entravano in relazione intuendo la reciproca presenza attraverso il visore notturno indossato dallo spettatore.

R.C. Esatto. Anche in quel caso lo spazio immaginativo era essenziale. Perché la tecnologia va utilizzata sempre nell'ambito di quello che è il teatro. Il teatro è uno spazio immaginario: puoi creare un mondo, puoi creare una situazione. E più spazio riesci a costruire in modo che uno spettatore lo occupi, meglio è. In *Theatre on a Line* l'idea di partenza è quella di avere una relazione tra due sconosciuti: il fatto di non vedersi scatena nello spettatore una reazione intima, che è poi un'idea forte e molto presente nel nostro teatro. La tecnologia però non è mai importante, è importante il modo in cui la usi per realizzare l'idea drammaturgica che c'è alla base. Noi non scegliamo mai le cose per un motivo esteriore o di effetto. Così come usiamo la casa se dobbiamo parlare di domesticità o usiamo l'hotel se dobbiamo parlare di transitorietà, usiamo anche il teatro quando ci serve il teatro. A seconda dell'idea drammaturgica che vogliamo sviluppare usiamo lo spazio scenico – e quindi lo strumento – che più può esaltare quel tipo di testo, quel tipo di situazione. Quando abbiamo scritto quello che sarebbe diventato *Theatre on a Line*, abbiamo visto che il modo in cui avrebbe potuto funzionare sarebbe stato proprio attraverso la distanza tra Roberta e lo spettatore. E quindi abbiamo scelto il telefono.

M.P. Telefono da cui si avviava l'azione dello spettacolo precedente, *The Persistence of Dreams*.

R.C. Come spesso accade nei nostri lavori, un piccolo particolare di uno spettacolo precedente si sviluppa in quello successivo. Perché ne intuisce le potenzialità e poi le sviluppi. Nel caso di *Love Me Tender*, che è la prima parte di *The Persistence of Dreams*, l'uso del telefono era strumentale e serviva essenzialmente a invitare lo spettatore a casa e a far sì che io lo andassi a prendere. Però da quel piccolo scambio tra Roberta e lo spettatore si intuiva che c'erano delle possibilità drammaturgiche molto interessanti. E anche le possibilità di comunicazione emozionale si prospettavano molto importanti.

M.P. Per la ripresa al Metastasio di Prato, però, avevate introdotto lo spettatore in un ambiente pensato appositamente per lui, una sorta di installazione. Perché questo cambiamento?

R.C. Come dimostrato durante il *lockdown*, l'aspetto migliore e veramente straordinario di *Theatre on a Line* è che potremmo farlo in tutto il mondo rimanendo a casa nostra. Dal punto di vista della produzione, quindi, lo spettacolo potrebbe essere venduto ovunque, contemporaneamente, con costi vicini allo zero. Si tratta di elementi estremi, ovviamente, che in tempi normali sono completamente al di fuori delle logiche di chi gli spettacoli li produce. Le organizzazioni teatrali e i grandi festival hanno bisogno di 'vedere' di persona le compagnie, di creare un luogo fisico nel quale agire la presenza. Allora, per la ripresa al Metastasio, abbiamo cercato una mediazione: avevamo allestito una stanza dove lo spettatore trovava un numero di telefono, lo chiamava e durante la telefonata scopriva che vi erano degli elementi di cui si parlava che poteva trovare all'interno della stanza stessa. Si creava così un referente visibile. Però lo spettacolo funzionava meglio senza.

M.P. Nel riprendere lo spettacolo siete quindi tornati alla sua forma originaria, che era poi quella che – giocoforza – era anche l'unica possibile nelle contingenze dell'emergenza sanitaria. Gli spettatori come hanno vissuto la performance in questo periodo così particolare?

R.C. Tra maggio e luglio di quest'anno abbiamo realizzato circa seicento telefonate. Telefonate che gli spettatori erano liberi di fare dove e come volevano. Uno degli aspetti interessanti è stato proprio ascoltare in quale modo chi ci chiamava si era preparato per partecipare all'esperienza teatrale. C'era lo spettatore che si preparava come se andasse a teatro, per cui si vestiva in una certa maniera, si pettinava, si truccava, si metteva una goccia di profumo. E poi attendeva nel silenzio prima di telefonare. C'era chi si sedeva in poltrona, guardando un paesaggio a lui caro fuori dalla finestra. C'era chi camminava per un bosco, chi sedeva sull'ansa di un fiume. Chi preferiva chiudersi in una stanza buia, isolato da tutto. Nel creare lo spettacolo, noi avevamo preventivato la creazione di uno spazio immaginativo per lo spettatore, ma constatare durante la telefonata come in realtà in molti si fossero creati una dimensione spaziale per la performance è stato un qualcosa di inaspettato. Ognuno ha scelto di vivere lo spettacolo in una sua scenografia, occupando lo spazio con quello che più gli stava a cuore.

M.P. All'interno di questo meccanismo teatrale minimo di interazione, quali bisogni avete percepito da parte degli spettatori?

R.C. Sicuramente il bisogno di affrontare paura e desiderio di uscire, che sono poi i temi dello spettacolo. Poi c'è stata la felicità del sentire finalmente una voce teatrale. Un aspetto che ha colpito me e Roberta è stato proprio come tanti spettatori si siano sentiti sollevati dal sentire la voce di un attore, in un periodo invece in cui – bloccati in casa – sentivamo soltanto voci di politici, medici, giornalisti. In tanto parlare mancava un altro tipo di voce: quella del teatro. Una voce che guardasse alle cose da un punto di vista più intimo, interiore, che portasse un altro tipo di linguaggio. E questo era proprio uno dei tipi di desideri che emergevano dall'incontro con lo spettatore.

M.P. Erano gli spettatori a confessarlo a Roberta?

R.C. Le nostre performance sono interattive, ma non costringiamo mai nessuno a parlare: è la realtà della situazione che permette allo spettatore di intervenire, se vuole. In questo caso, più di altre volte, la grande maggioranza degli spettatori aveva voglia di raccontarsi e di identificarsi con la situazione, forse perché appunto stavamo vivendo l'esperienza del *lockdown* che accentuava il bisogno di ricercare una lingua differente, come quella del teatro. Rispetto ai tempi "normali", ora la telefonata diventava una questione "seria" per lo spettatore, che si metteva molto più in gioco, partecipando alla drammaturgia con le proprie testimonianze.

M.P. Dal vostro punto di vista, invece, quali erano i bisogni di quel momento così particolare?

R.C. Quello di creare una situazione di empatia a partire da una situazione quotidiana, che è poi il punto di partenza di tutti i nostri lavori. Partiamo sempre da qualcosa che succede nella nostra vita, non perché sia qualcosa di speciale, ma perché è una parte comune della vita di tanti, che raccontiamo offrendo uno sguardo differente. Si tratta di un qualcosa che secondo me emerge molto bene in *Underground*, il nostro penultimo spettacolo, che porta gli spettatori a vivere un'esperienza banale e quotidiana come quella di prendere una metropolitana trasformandola in un'osservazione della città dal basso, facendola sentire nei suoi movimenti nello spazio e nelle relazioni delle persone che si muovono insieme a noi.

M.P. Una quotidianità che invece, nella ripresa di *Theatre on a Line* durante il *lockdown*, si era completamente perduta.

R.C. In questo senso posso dire che la situazione straordinaria in cui ci siamo nostro malgrado trovati ha sicuramente aiutato lo spettatore a diventare parte dell'interazione teatrale, anche se le corde da cui lo spettacolo partiva – la paura e il desiderio – facevano parte di una condizione umana dal valore universale, che esisteva già prima e che esisterà anche dopo.

M.P. Non trovi curioso che alcuni spettatori abbiano riscoperto il bisogno fisico di teatro attraverso una performance in cui invece manca del tutto la presenza fisica dell'attore?

R.C. Delle volte ci può essere la presenza fisica senza che si crei l'empatia, mentre invece in questo spettacolo Roberta crea l'empatia anche in assenza del corpo. Il teatro è un incontro che ha alla base l'aspetto empatico, una condivisione che devi costruire con i mezzi che hai a disposizione. Quello che cambia tra una performance che funziona e una che non funziona sono soprattutto le intenzioni.

M.P. In un futuro che pare all'insegna del distanziamento, come state orientando la vostra ricerca?

R.C. Molti dei nostri spettacoli già ora si prestano a essere ripresi rispettando il distanziamento sociale, perché a partire da *Secret Room* abbiamo sempre scelto di lavorare su piccoli gruppi di spettatori, proprio per privilegiare l'importanza dell'incontro tra attore e spettatore. Spettacoli come *Teatro*, che avevamo realizzato con 90 interpreti e per 1500/2000 spettatori a sera, appartengono a una dimensione ormai molto distante. Chiaramente da vicino, in piccoli numeri, tutto è scoperto e molto più complesso rispetto al palcoscenico: servono l'interprete, la drammaturgia e un lavoro molto profondo sull'attore. Oltre alla ripresa di alcuni spettacoli di grande successo, come *The Walk*, per il prossimo futuro stiamo lavorando a una nuova produzione che debutterà nella primavera del 2021. Si chiama *Exhibition* ed è pensata per le grandi pinacoteche: attraverseremo gli spazi museali a piccoli gruppi, dotati di audioguide. Lo spettacolo farà sì che ognuno possa vivere grazie al teatro la sua mostra personale, partendo da alcune domande come sempre comuni: che cosa ci rimane di un quadro? E perché una particolare opera ci è rimasta dentro? Attraverso la performance, il museo diventa quindi un'esperienza personale, una parte del vissuto che ciascuno spettatore può portarsi in tasca o avere in testa. Un modo per riscoprire il proprio rapporto con l'arte, anche in un futuro di possibile distanziamento.

L'autore

Matteo Paoletti è docente a contratto di *Antropologia e organizzazione teatrale* presso l'Università degli Studi di Genova e dal 2018 è abilitato alle funzioni di professore universitario di seconda fascia. Si occupa di regia lirica, di organizzazione ed economia dello spettacolo e di relazioni teatrali tra Italia e America del Sud. Ha vinto il Premio "Sipario" - Carlo Terron come miglior critico d'opera under 35 (2012) e il Premio Galileo Galilei dei Rotary italiani (2019, Distretto 2032). Ha pubblicato una monografia con Cambridge University Press.

e-mail: matteo.paoletti@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Andersson, D E & Andersson, Å E (eds.) 2006, *The Economics of Experiences, the Arts and Entertainment*, Edward Elgar, Cheltenham.
- Baumol, W J 1991, 'Performing Arts', in *The World of Economics*, eds. Eatwell, John, Milgate, Murray, Newman, Peter, Palgrave MacMillan, London e Basingstoke, pp. 544-548.
- Becker, B 2012, 'Proscenium and Screens. Audience Embodiment into the Digital Age', *Theatre Symposium*, 20, pp. 30-38.
- Belk, R 2013, 'Extended self in a digital world', *Journal of Consumer Research*, 40, n. 3, pp. 477-500
- Berghaus, G 2005, *Avant-garde Performance*, Palgrave MacMillan, Basingstoke-New York.
- Bevione, L (ed.) 2017, *Interior Sites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre*, Titivillus, Corazzano.
- Bishop, C 2015, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, ed. italiana cur. G Cecilia, Luca Sossella Editore, Bologna.
- Butsch, R 2000, *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Curtin, A 2013, 'Recalling the Theatre Phone', in *Theatre, Performance and Analogue Technology*, ed. Reilly, Kara, Palgrave MacMillan, London-New York, pp. 214-231.
- Del Re, E 2011, 'La nascita della telefonia: da Antonio Meucci al successo globale' in *Storia delle telecomunicazioni*, eds. C Virginio, Falciasecca Gabriele & Pelosi Giuseppe, Firenze University Press, Firenze, vol. I, pp. 101-110.
- De Marinis, M 1982, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- De Marinis, M 2017, 'Teoria della performance, performance studies e nuova teatrologia', *Culture Teatrali*, 26, pp. 166-175.
- Dolgin, A (ed.) 2009, *The Economics of Symbolic Exchange*, Springer, Berlin-Heidelberg.
- Féral, J & Perrot, E 2011, 'Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide', *Culture Teatrali*, 21, pp. 131-144.
- Fischer-Lichte, E 2014, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Larrue, J-M & Mervant-Roux, M-M 2016, *Le son du théâtre, xix^e-xx^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris.
- Laster, D 1983, 'Splendeurs et misères du théâtrophone', *Romantisme*, pp. 74-78.

Licht, A 2019, *Sound Art Revisited*, Bloomsbury, London-New York.

Paoletti, M 2017, *Manuale atipico di sopravvivenza teatrale. Emanuele Conte e il Teatro della Tosse*, Titivillus, Corazzano.

Pustianaz, M 2011, 'La presenza dello spettatore', *Culture Teatrali*, 21, pp. 191-206.

Rancière, J 2018, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.

Sofia, G 2013, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.

Solimine, G & Zanchini, G 2020, *La cultura orizzontale*, Laterza, Roma-Bari.

Théberge, P, Devine, K & Everett, T 2015, 'Introduction: Living Stereo' in eds. *Id.*, *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, Bloomsbury, London – New York, pp. 1-36.

Valentini, V 2011, 'Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie', *Culture Teatrali*, 21, pp. 71-87.

Wilson, S 2002, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA) & London.



Valentina Sonzini

MiBACT, AIB, AIE e ALI promotori degli interventi post Covid-19 a favore della filiera del libro



Abstract

L'emergenza Covid-19 ha interessato il comparto culturale italiano impattando sia sugli istituti culturali, sia sugli agenti privati che a vario titolo collaborano con questi.

Nel caso specifico della filiera del libro, oltre alle biblioteche, i soggetti coinvolti sono stati editori e librai che, già inseriti in una crisi di sistema, hanno visto vanificati i tentativi di ristrutturazione dei loro settori. Per sostenere i protagonisti della gestione del libro e la conseguente promozione della lettura in termini tradizionali, nell'estate 2020 il MiBACT ha pubblicato un bando con la finalità da una parte di sostenere editori e librai, e dall'altra di consentire alle biblioteche di acquisire materiali bibliografici per diverse migliaia di euro. Agenti promotori del bando, oltre al governo, le associazioni AIB, ALI e AIE.

Covid-19 emergency affected the cultural italian system composed by public institutions and private companies related with museum, archives and libraries.

In addition to libraries, in the italian book sector are involved many other subjects, such as booksellers and publishers. They are suffering by a structural crisis due to the impossibility to renovate their own sector.

To support the agents of italian book sector, the Ministero per i Beni e le attività culturali e il turismo has launched a governmental disposition that gives new economic resources to buy some books (about 5.000-10.000€ each institutions) from italian publishers and booksellers.

The emergency governmental disposition has been supported and advocated by associations like AIB, ALI and AIE.



L'emergenza Covid-19 ha portato alla ribalta le difficoltà strutturali degli istituti culturali italiani ad adattarsi ad una situazione di criticità che ha eroso pubblico e utenza di musei, archivi e biblioteche. Tuttavia, lo scenario non ha coinvolto gli enti solo dal punto di vista organizzativo, ma ha messo in luce la delicata struttura del "sistema cultura Italia" che, nel caso specifico delle biblioteche, non coinvolge solo soggetti pubblici, ma li integra con i comparti privati della filiera del libro.

Abbiamo quindi assistito - e, in questa fase di transizione, assistiamo ancora – ai tentativi di adeguamento posti in atto dalle istituzioni culturali, e alle necessità contingenti di ripartenza economica denunciate da editori e librai. La linea d'azione

politica governativa si è quindi sostanzialmente profilata su due orizzonti: quello strettamente pubblico legato al welfare culturale, e quello profit connesso con l'andamento economico del Paese. La questione è però solo falsamente non-profit per gli enti culturali e inevitabilmente, in un paradigma economico come quello che governa la finanza pubblica italiana, pubblico e privato si trovano a condividere gli estremi della contingenza.

In ambito bibliotecario la problematica più rilevante si è focalizzata sulla possibilità o meno di riaprire gli istituti e, in un secondo momento, di come riaprirli e quali servizi continuare ad erogare¹. Nel dibattito pubblico, una minore attenzione è stata al contempo riservata agli altri attori della filiera del libro: alle difficoltà oggettive riscontrate da case editrici e librerie nello svolgimento del proprio lavoro e nel mantenimento di una proposta editoriale erosa da una crisi di sistema e, quindi, dal *lockdown*².

Gli interventi posti in atto dal MiBACT a partire dall'estate 2020 sono stati sostanzialmente sollecitati ed appoggiati da tre associazioni (AIB (Associazione Italiana Biblioteche), ALI (Associazione Librai Italiani) e AIE (Associazione Italiana Editori)³ che insieme da anni perseguono attività di advocacy nei confronti del Ministero. L'emergenza Covid-19 ha accelerato i tentativi "dal basso" di valorizzazione di tutte le realtà che coinvolgono il libro (inteso come oggetto cartaceo), evidenziando anche la necessità che i comparti collaborino fra loro in particolare nella promozione della lettura come veicolo ineludibile di crescita culturale del Paese⁴.

Il bando MiBACT e le associazioni della filiera del libro

Nel luglio 2020 il MiBACT (Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo) pubblica il bando a sostegno di biblioteche, librai ed editori, con la finalità di sollecitare e sostenere l'acquisto di volumi cartacei da parte di biblioteche pubbliche e private⁵. L'obiettivo del decreto del 4 giugno 2020, come rilevato dal ministro Dario

¹ In misura minore si è intervenuti anche sulle potenzialità dello smart-working come nuova, ulteriore dinamica lavorativa in contesti dove si era ricorso solo sporadicamente a tale modalità (entrata invece prepotentemente e inevitabilmente nell'amministrazione pubblica a causa dell'impossibilità di recarsi sul posto di lavoro).

² Analogo discorso potrebbe essere esteso alle maestranze del comparto culturale teatrale, concertistico, etc. (caratterizzate da tipologie contrattuali particolari) quasi ignorate dalle misure poste in atto per il contenimento dell'emergenza.

³ AIB (www.aib.it), ALI (libraitaliani.it), AIE (www.aie.it).

⁴ Sarebbe ingenuo pensare che le iniziative poste in atto dal MiBACT siano destinate prevalentemente al sostegno e alla promozione della lettura. Più realisticamente, i fondi stanziati vanno a contenere una crisi di sistema che da anni sta attanagliando librerie ed editori, e, in seconda battuta, consentono alle biblioteche di aggiornare il proprio patrimonio librario generalmente poco aggiornato.

⁵ «Biblioteche dello Stato, delle Regioni, degli enti locali e degli istituti culturali» (MiBACT 2020_4).

Franceschini, è quella di articolare uno strumento «per sostenere direttamente e indirettamente tutta la filiera del libro in difficoltà, dalle biblioteche alle librerie, agli editori, ai distributori, agli autori» (MiBACT 2020_3).

Il bando viene pubblicato sul sito della Direzione generale biblioteche e diritto d'autore dapprima con scadenza alle ore 24 del 20 luglio 2020, poi prorogata al 22 luglio 2020⁶ (MiBACT_1). Per i compilatori dell'agile format vengono messe a disposizione FAQ e Linee guida, nonché una casella di posta dedicata (feibiblioteche@beniculturali.it). I tempi di presentazione della domanda e della conseguente spesa del contributo stanziato sono molto serrati: pubblicazione il 4 giugno con invio domanda entro il 20 (poi 22) di luglio, erogazione dei contributi entro e non oltre il 31 agosto, quindi impegno di spesa degli enti riceventi entro il 30 settembre (poi 30 novembre⁷ (MiBACT_5). È da subito evidente che si tratta di una misura volta a sostenere tempestivamente tutta la filiera⁸.

Va però rilevato che l'iniziativa ministeriale è prevalentemente rivolta al sostegno dell'editoria (un comparto privato), quindi ai librai (altro comparto privato), con susseguenti ricadute positive sugli istituti culturali. Infatti, l'avviso pubblico è, come dichiarato, volto a «sostenere le librerie e l'intera filiera dell'editoria» (MiBACT 2020_4) proponendo un investimento straordinario dello Stato di trenta milioni di euro⁹. Il bando prevede l'obbligo, da parte degli acquirenti, di acquistare «il 70% dei nuovi volumi in almeno 3 librerie presenti sul proprio territorio»¹⁰ (MiBACT 2020_4).

Agenti promotori del bando del Ministero sono sostanzialmente tre realtà associative italiane che, grazie ad una attenta ed efficace azione di lobbying, ottengono e sostengono l'iniziativa: Associazione Italiana Biblioteche, Associazione Librai Italiani, Associazione Italiana Editori. Il 7 luglio 2020 le tre sigle inviano al

⁶ Invero di Autori non si può che parlare indirettamente, poiché il bando non prevede misure specifiche ad essi mirate.

⁷ L'auspicio di una proroga alle serrate tempistiche imposte dal MiBACT era stato auspicato anche attraverso un comunicato di Rosa Maiello (Presidente AIB) del 7 settembre 2020 (AIB 2020_1).

⁸ I contributi assegnati - superiori ai massimali previsti dal Decreto Ministeriale del 4 giugno: più stanziamenti monetari quindi per le biblioteche partecipanti - vengono pubblicate il 20 agosto 2020 con DDG n°561 (MiBACT_1). Circa cinquemila le domande acquisite tramite l'applicativo del Ministero (MiBACT_2).

⁹ La cifra è una quota del Fondo emergenze imprese istituzioni culturali, ed è specificatamente «destinata al sostegno del libro e della filiera dell'editoria libraria tramite l'acquisto di libri» come riportato nel comma 1 dell'articolo 1 del Riparto di quota parte del Fondo emergenze imprese e istituzioni culturali di cui all'articolo 183, comma 2, del decreto-legge n. 34 del 19 maggio 2020, destinata al sostegno del libro e dell'intera filiera dell'editoria libraria, D.M. n. 267 del 04.06.2020 (MiBACT 2020_6).

¹⁰ In un testo esplicativo ministeriale del 30 luglio 2020 si sottolinea che «per il restante 30% si può prescindere dal codice Ateco principale 47.61 e dal vincolo territoriale, fermo restando che, nel rispetto delle finalità del decreto ministeriale disciplinante la materia, con il contributo assegnato non sono ammissibili acquisti effettuati fuori del territorio nazionale o tramite piattaforme online, mentre sono ammissibili acquisti effettuati presso editori locali che siano anche distributori delle proprie edizioni» (MiBACT 2020).

Presidente dell'ANCI (Associazione Nazionale Comuni Italiani) Antonio Decaro una lettera (AIB 2020_3) di sollecito affinché le amministrazioni comunali non disperdano il risultato ottenuto con il bando e sollecitino biblioteche ed istituti culturali di ente locale affinché inoltrino domanda per i fondi straordinari del MiBACT.

Le tre associazioni avevano iniziato un'opera comune di sensibilizzazione già dal 28 aprile 2020. In un comunicato stampa congiunto chiedevano «un aiuto straordinario e urgente per salvare il mondo del libro e ripartire» (AIB 2020). Nel documento vengono indicate due linee di azione:

risorse alle biblioteche di pubblica lettura per un piano straordinario di acquisti di libri, con particolare attenzione alle librerie del territorio, e un sostegno diretto che favorisca l'acquisto dei libri destinato ai consumatori, ai lettori, alle famiglie con uno strumento analogo al bonus cultura, la cosiddetta 18App¹¹ (Presidenza del consiglio dei Ministri 2020).

Una settimana prima, il 21 aprile 2020, nel pieno del *lockdown*, in una nota i tre soggetti analizzano la situazione culturale del Paese centrando l'attenzione sulla chiusura di quelle realtà (librerie, scuole e università, biblioteche) che sono a diretto contatto con la filiera del libro. L'accento viene posto sull'evidente crisi culturale che l'emergenza sanitaria ha ingenerato, ma con riferimento anche alle industrie tipografiche e alle cartiere, evidenziando infine la ricaduta su autori e traduttori e, più in generale, sulle maestranze che operano nel mondo editoriale. Più nello specifico, si evidenzia la necessità di non dimenticare la "legge di sistema"¹² sul libro in fase di discussione i cui contenuti, proprio alla luce della pandemia, potrebbero ulteriormente essere delineati:

(a) promuovere la lettura con risorse finalmente all'altezza, (b) stabilizzare il sostegno alla domanda anche oltre l'emergenza, (c) rafforzare il sistema bibliotecario del paese a partire da quelle di pubblica lettura, (d) prevedere una detrazione fiscale sull'acquisto dei libri, (e) promuovere l'innovazione lungo la filiera del libro, (f) completare la transizione verso un'editoria libraria interamente verde e inclusiva, (g) rafforzare la promozione del libro italiano all'estero (AIB 2020_4).

¹¹ Voucher di cinquecento euro erogato a chi ha compiuto diciotto anni «da spendere in cinema, musica e concerti, eventi culturali, libri, musei, monumenti e parchi, teatro e danza, prodotti dell'editoria audiovisiva, corsi di musica, di teatro o di lingua straniera».

¹² Da non confondersi con la legge 15/2020 promulgata il 13 febbraio 2020 (Repubblica italiana 2020) che è una legge prevalentemente sulla lettura, nella quale però sono state introdotte importanti novità a sostegno alle piccole librerie e case editrici e nella quale viene istituita la Capitale italiana del libro.

La riflessione di ampio respiro si colloca tuttavia in un contesto sociale poco propenso a recepire istanze culturali così definite. In un Paese nel quale gli adolescenti e i giovani leggono prevalentemente per finalità di studio e gli adulti sono quasi completamente disabituati alla lettura (senza contare l'analfabetismo di ritorno, l'abbandono scolastico e la bassa scolarizzazione generale¹³), parlare di filiera del libro (e, per giunta, di filiera del libro cartaceo) può apparire piuttosto anacronistico e non allineato alle priorità generali di un Paese in crisi economica da anni e con criticità valutate come più contingenti. Fra l'altro, i fondi stanziati con il bando del ministero non possono essere spesi per l'acquisto di ebook e di materiale non librario ormai tipicamente presente nelle biblioteche di pubblica lettura: audiolibri e dvd, per esempio. La decisione è presa in sostanziale controtendenza con quanto emerso durante il *lockdown*. Infatti, piattaforme come MLOL hanno registrato un aumento straordinario di accessi e di prestiti (sebbene in Italia l'ebook non abbia ancora inciso in maniera significativa sulle abitudini di lettura). La questione si sposta a questo punto su un altro versante: non più il possesso del bene librario, ma il pagamento per l'erogazione di un servizio, cioè il prestito digitale, di per sé effimero, non tangibile se non per un periodo limitato di tempo. Ciò significa che gli stanziamenti per le biblioteche d'ora in avanti dovrebbero prevedere che parte dei fondi destinati all'acquisto vengano allocati sull'erogazione del servizio di prestito e consultazione. Tale decisione porterebbe ad una riduzione del valore patrimoniale complessivo dei beni degli istituti, implicando probabilmente uno spostamento nei capitoli di bilancio e nella visione complessiva del valore dell'ente. In altre parole, si configurerebbe come necessaria una riformulazione dell'idea di 'patrimonio bibliotecario' in maniera tale da comprendere con tale locuzione non più solo ed esclusivamente il posseduto bibliografico ma anche l'accesso ai contenuti online messo a disposizione dalla biblioteca in favore dei propri utenti.

Malgrado lo scenario generale poco sensibile a recepire le istanze culturali come possibile motore di riscatto anche economico del Paese, il bando promulgato dal Ministero, negli attori associativi di cui si parla, ha innescato il desiderio di creare canali di azione congiunti, al fine di rafforzare la filiera produttiva e distributiva del libro. Se, da una parte, il bando favorisce le biblioteche che beneficiano di un'iniezione ulteriore di stanziamenti per l'acquisto dei volumi (stanziamenti che si dovrebbero sommare a quelli già di sistema e, si spera, a non sostituirli), dall'altro AIB e ALI precisano i parametri di utilizzo del "Fondo emergenze imprese e istituzioni culturali" destinato al sostegno delle librerie:

13 Per approfondire il tema si consigliano, fra gli altri: Solimine 2010; Solimine 2014, Solimine & Zanchini, 2020.

la ratio di tale decreto, scrivono le due associazioni, ha il chiaro obiettivo di offrire una misura di sostegno immediato al mercato del libro, salvaguardando la pluralità dei diversi attori che in esso operano, molti dei quali sono stati fortemente colpiti dalle conseguenze dell'epidemia, e al contempo di stimolare una più stretta collaborazione territoriale tra biblioteche, librerie e case editrici, come peraltro previsto anche dal piano nazionale per la lettura (AIB 2020_2).

Il comunicato fissa l'attenzione sull'agente fornitore dei volumi, auspicando che la scelta ricada su librerie di prossimità, possibilmente non controllate dalle holding editoriali, presidi culturali indipendenti. L'ALI evidenzia la necessità di non ricadere nella chimera della scontistica decisamente più facile da applicare per le realtà industriali anche produttrici del bene librario che possono proporre i volumi al costo industriale e non a quello commerciale come applicato dalle piccole librerie.

Oltre il bando

Sulla scia delle sinergie createsi in particolare fra AIB e ALI, il CSBNO (Culture Socialità Biblioteche Network Operativo)¹⁴ pubblica nel luglio 2020 un avviso per la manifestazione di interesse alla realizzazione di un progetto di cooperazione culturale fra biblioteche e librerie del territorio della rete (CSBNO 2020). L'intendimento dell'avviso è quello di promuovere un tavolo di lavoro tra le biblioteche e le librerie del milanese con l'obiettivo di avviare un progetto di cooperazione tra attori appartenenti al circuito della conoscenza, della circolazione di idee e della crescita del capitale culturale delle comunità. Il testo riporta che

la partecipazione al progetto presuppone la sottoscrizione di un accordo reciproco in base al quale: - le librerie si renderanno disponibili a divenire luoghi di distribuzione del servizio di prestito bibliotecario e di diffusione delle informazioni culturali relative agli eventi realizzati dalle biblioteche e dalle Amministrazioni; - Csbno, in accordo con i Comuni aderenti, si impegnerà alla diffusione gratuita nelle biblioteche, attraverso il proprio servizio logistico, di informazioni sulle attività culturali organizzate dalle librerie e sulle promozioni di carattere commerciale, rendendosi, inoltre disponibile alla stipula di convenzioni collegate alla campagna +TECA di supporto alle biblioteche, che attualmente raccoglie circa seimila sottoscrizioni annuali (CSBNO 2020).

¹⁴ CSBNO (ex Consorzio Sistema Bibliotecario Nord Ovest) è un'azienda speciale consortile partecipata da 32 Comuni della Città Metropolitana di Milano (CSBNO 2020_1).

La manifestazione di interesse da parte delle librerie non esclude di default nell'assegnazione di eventuali ordini derivanti dalla spesa del bando MiBACT i soggetti non partecipanti, ma senza dubbio fa sì che i sottoscrittori dell'accordo viaggino su un binario privilegiato rispetto agli altri agenti sul territorio. Il contenuto dell'avviso pone alcuni interrogativi: in che misura e con quale finalità «le librerie si renderanno disponibili a divenire luoghi di distribuzione del servizio di prestito bibliotecario e di diffusione delle informazioni culturali relativa agli eventi realizzati dalle biblioteche e dalle Amministrazioni»? Quale libreria avrà interesse a diventare mediatore di prestito librario invece che sportello di vendita? Le questioni che si pongono lasciano spazio perché si profili un rapporto fra istituti della filiera del libro completamente stravolto rispetto al presente, non scevro da dubbi relativi alla reale ricaduta positiva sul comparto bibliotecario.

Luglio 2020 è un mese di primi bilanci: si cominciano a tirare le somme sul *lockdown*, analizzando e disaggregando i dati raccolti.

In un comunicato del 28 luglio 2020 (AIE 2020), l'AIE sottolinea una ripresa delle vendite con una perdita che, dal -20% stimato, si assesta sull'11%. Gli acquisti si spostano inevitabilmente sugli store on-line (che perfezionano le loro prestazioni di vendita rispetto al 2019 e si mantengono su quote alte prefigurando un processo di rafforzamento che era già in corso negli anni precedenti), ma l'associazione registra anche un incremento delle vendite in libreria. Si può quindi sostenere che il trend ritorna ad essere parzialmente positivo.

Tuttavia, in un'indagine condotta da AIE e CEPELL (Centro per il Libro e la Lettura) e presentata il 16 luglio 2020 si rileva che il *lockdown* non ha favorito un ritorno al libro come strumento di svago e di occupazione del tempo libero (CEPELL 2020_1). Mentre crescono la fruizione di tv, social network e le comunicazioni telefoniche, il libro arretra sia dal punto di vista dell'intrattenimento sia dal punto di vista dell'acquisto: «la lettura di libri ha ceduto sempre più spazio ad altre attività, dalle videoconferenze ai social network, alla lettura delle notizie. Lo dice il primo rapporto dell'*Indagine Cepell-AIE. La lettura nei mesi dell'emergenza sanitaria*, con la collaborazione di Pepe Research» (CEPELL 2020). Il rapporto sottolinea che non solo è diminuito l'acquisto di libri (il lettore medio ha prediletto quelli a disposizione in casa, probabilmente quindi anche a discapito di quelli presi in prestito, per quanto possibile, in biblioteca), ma è crollato l'acquisto da libreria (dal 74% al 20%), malgrado queste, soprattutto le piccole e indipendenti, si siano attivate con consegne a casa e con attività on-line di fidelizzazione. Il dato preoccupante è che sembrano cedere i lettori forti e che

comunque si stia assistendo ad una maggiore informatizzazione dei clienti/utenti tale da riorientare gli acquisti.

Conclusioni

Valgono infine le parole del presidente dell'AIE Riccardo Franco Levi:

il quadro della lettura nel nostro Paese è allarmante. Sostegno alla domanda pubblica e privata di libri, contrasto alla povertà educativa, aiuti diretti a piccoli editori e librai e alle iniziative che più hanno subito i contraccolpi del distanziamento sociale, come Fiere, Festival e mostre, sono misure necessarie: chiediamo al Governo e al Parlamento, che con i primi provvedimenti adottati hanno dimostrato sensibilità sul tema, di proseguire in questa direzione” (CEPELL 2020_1).

Torniamo quindi alle due istanze che si incontrano: da un lato una meramente materiale rappresentata dalla necessità di vendita di editori e librai, dall'altro una più impalpabile rappresentata dal soddisfacimento culturale, anche attraverso la lettura. Due antipodi che si fondono nell'inestricabile ineluttabilità di un sistema che vede interesse economico e cultura strettamente legati. Si evidenzia cioè un paradigma che dimostra ancora una volta che il re è nudo quando si crede di poter fondare la crescita del PIL solo sulla base di indicatori economici¹⁵. Le richieste di AIB, ALI e AIE dimostrano che l'una non esclude l'altro e che anzi, proprio perché spesso e volentieri si compenetrano, ha senso agire in funzione di entrambi. Il sostegno alla filiera del libro non è solo una questione economica ma è anzi, e forse soprattutto, una questione culturale e di esercizio di democrazia attiva. La legge 15/2020 nel suo primo articolo recita:

la Repubblica promuove interventi volti a sostenere e a incentivare la produzione, la conservazione, la circolazione e la fruizione dei libri come strumenti preferenziali per l'accesso ai contenuti e per la loro diffusione, nonché per il miglioramento degli indicatori del benessere equo e sostenibile (BES) (Repubblica italiana 2020).

¹⁵ Per approfondire il tema segnalato, a titolo introduttivo: Viveret, P. (2005) *Ripensare la ricchezza: dalla tirannia del Pil alle nuove forme di economia sociale*, Milano, Terre di mezzo; Fioramonti, L. (2019) *Il mondo dopo il PIL: economia e politica nell'era della post-crescita*, Milano, Edizioni Ambiente; e Carra, A.E. (2010) *Oltre il PIL, un'altra economia. Nuovi indicatori per una società del ben-essere*, Roma, Ediesse.

Gli indicatori BES sono un set di centotrenta indicatori che illustrano i dodici domini rilevanti per la misura del benessere. Specificatamente, il dominio “9 Paesaggio e patrimonio culturale” ha forti implicazioni con la spesa pubblica dei comuni indirizzata al mantenimento e alla valorizzazione dei beni culturali, fra cui le biblioteche. Essendo entrati dal 2016 nella programmazione economica, i BES dovrebbero avere un peso nella definizione dell’agenda governativa, valorizzando investimenti economici e decisioni politiche che abbiano una ricaduta sul benessere generale.

Il rafforzamento della consapevolezza sulla filiera del libro, che vede soggetti pubblici e privati agenti propositivi di indirizzo ministeriale, non può che fare ben sperare rispetto alle prospettive future. Se non altro perché è evidente che solo la sinergia d’intenti può generare azioni di advocacy e lobbying tali da fruttare misure dapprima emergenziali, ma, in prospettiva, si spera anche strutturali.

Di certo il *lockdown* ha consentito a molti di acquisire *skills* informatiche prima inimmaginabili, e ha spostato, probabilmente in modo definitivo, l’indicatore di attenzione verso i prodotti digitali, ebook compresi, aprendo nuovi scenari e lasciando intravedere orizzonti inevitabili per gli istituti culturali. Questi, già in grave affanno di personale e quindi interessati da chiusure parziali e da orari compressi, hanno manifestato in modo conclamato e definitivo la fragilità di un sistema spesso inteso, in ambito bibliotecario e archivistico, come un monolite tardo ottocentesco non più in grado di far fronte alle istanze della modernità. Qui e ora si apre la grande sfida del ripensamento collettivo dei luoghi della cultura che da fisici si trasformano, almeno per una buona parte dei servizi erogati, in digitali e che compiono finalmente il balzo verso l’integrazione dei sistemi e il soddisfacimento di istanze *on-demand*. Il *lockdown* ci ha posti di fronte alle contingenti necessità di un cambio di paradigma anche culturale che deve riorientarsi alla sostenibilità e alla democraticità della fruizione dei nostri beni.

In un futuro prossimo i soggetti coinvolti nella filiera del libro saranno prevalentemente lettori interessati a documenti a fruizione digitale, sempre più e non necessariamente a discapito dell’oggetto libro, che allora bisognerà davvero intendere come tale, che abiterà gli spazi di conservazione delle nostre biblioteche valorizzati anche in senso museale. Quale ruolo in tale scenario avranno editori e librai è ancora presto per dirlo e comunque entrambe le categorie si troveranno ad abitare contesti virtuali per ora quasi inimmaginabili¹⁶, orientandosi, si spera, verso la progettazione di prodotti editoriali innovativi.

Tutto lascia intendere che si arriverà ad una compenetrazione reale fra gli agenti della filiera del libro, ma questa, probabilmente, è un’altra storia, si spera da non dover raccontare dopo un nuovo *lockdown*.

¹⁶ Per intravedere possibili scenari futuri in ambito editoriale rimando all’ultimo articolo di Giovanni Solimine (2020). Il contributo entra anche nel merito della situazione della lettura in Italia fornendo interessanti spunti di riflessione sul tema.

Il presente contributo fa riferimento ai comunicati stampa e agli interventi statali a favore della filiera del libro pubblicati e posti in atto fino al 18 settembre 2020; fotografa pertanto uno stato della questione che potrebbe in parte essere mutato in fase di pubblicazione della rivista.

L'autrice

Valentina Sonzini è PhD in Scienze bibliografiche. Funzionaria bibliotecaria del MiBACT, è docente a contratto di Storia del libro e dell'editoria e di Bibliografia e Biblioteconomia presso l'Università di Genova. È Presidente della sezione Liguria dell'Associazione Italiana Biblioteche. Il suo ultimo libro è *Cominus et eminus: la Tipografia alla Campana. Annali di Vittorio Baldini e delle eredi (Ferrara, 1575-1621)* (Biblion, 2019).

e-mail: valentina.sonzini@unige.it

Riferimenti bibliografici

Solimine, G 2010, *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza.

Solimine, G 2014, *Senza sapere: il costo dell'ignoranza in Italia*, Roma-Bari, Laterza.

Solimine, G. 2020, 'Lo stargate della lettura, ovvero il passaggio che stiamo attraversando', *AIB Studi*, vol. 60, no. 2, pp. 1-20. Available from: <[dx.doi.org/10.2426/aibstudi-12179](https://doi.org/10.2426/aibstudi-12179)>.

Solimine G & Zanchini G, 2020, *La cultura orizzontale*, Roma-Bari, Laterza.

Sitografia (tutti i siti sono stati consultati per l'ultima volta l'11 ottobre 2020)

AIB 2020

Un aiuto straordinario per salvare il mondo del libro: un appello che non può essere disatteso
<www.aib.it/attivita/2020/81241-appello-salvare-mondo-libro/>.

AIB 2020_1

Comunicato in merito al contributo MiBACT per acquisto libri – D.M. 267/2020
<www.aib.it/attivita/comunicati/2020/84589-contributo-mibact-acquisto-libri/>.

AIB 2020_2

Lettera AIB-ALI alle biblioteche sul fondo per l'acquisto straordinario di libri
<www.aib.it/attivita/comunicati/2020/84032-lettera-aib-ali-fondo-acquisto-libri/>.

AIB 2020_3

Lettera congiunta AIB-AIE-ALI al Presidente dell'ANCI in merito ai Fondi straordinari MiBACT per l'acquisto di libri nelle biblioteche di ente locale
<www.aib.it/attivita/comunicati/2020/83630-lettera-congiunta-anci-fondi-mibact/>.

AIB 2020_4

Ripartire dai libri. Appello congiunto al governo di bibliotecari, editori e librai
<www.aib.it/attivita/2020/80716-ripartire-dai-libri/>.

AIE 2020

Il mercato del libro in Italia in ripresa: la perdita di fatturato anno su anno si dimezza dal -20% di aprile al -11% di luglio

www.aie.it/Cosafacciamo/AIEtiinforma/News/Leggilanotizia.aspx?IDUNI=joc2m3why50l12f50v5v4hie8533&MDId=10597&RAE=10635;1;102-71-2007.3.16;102-2896-2020.7.27;-1;102;&Skeda=MODIF102-2896-2020.7.27.

CEPELL 2020

Indagine Cepell-AIE. La lettura nei mesi dell'emergenza sanitaria. La sintesi

www.cepell.it/it/documenti/documenti-istituzionali/699-sintesi-indagine-cepell-aie/file.html.

CEPELL 2020_1

L'Indagine Cepell-AIE sui consumi culturali: durante la quarantena sono diminuiti i lettori e gli acquisti di libri

www.cepell.it/it/il-centro-left/notizie/notizia/552-l%E2%80%99indagine-cepell-aie-sui-consumi-culturali-durante-la-quarantena-sono-diminuiti-i-lettori-e-gli-acquisti-di-libri.html

CSBNO 2020

Avviso per la manifestazione di interesse per la realizzazione di un progetto di cooperazione culturale fra biblioteche e librerie del territorio

webopac.csbno.net/azienda-speciale-csbno/notizie/avviso-per-progetto-di-cooperazione-tra-biblioteche-e-librerie/

CSBNO 2020_1

Il nostro patrimonio: non i libri, ma le persone

webopac.csbno.net/azienda-speciale-csbno/chi-siamo.

MiBACT 2020

Avviso e chiarimenti sulla procedura di sostegno del libro e della filiera dell'editoria libraria attraverso il contributo alle biblioteche per l'acquisto di libri

librari.beniculturali.it/export/sites/dgbid/it/documenti/2020-Maggio-Agosto/Chiarimenti_utilizzo_contributo.pdf.

MiBACT 2020_1

Contributo alle biblioteche per acquisto libri. Sostegno all'editoria libraria

www.librari.beniculturali.it/it/contributi/FEIB.

MiBACT 2020_2

Decreto di approvazione dell'elenco dei beneficiari ...

www.librari.beniculturali.it/export/sites/dgbid/it/documenti/2020-Maggio-Agosto/DDG_20agosto2020_rep561.pdf.

MiBACT 2020_3

Editoria, Franceschini: 40 milioni per filiera del libro triplicato Tax credit librerie e acquisto straordinario di libri da parte delle biblioteche

www.beniculturali.it/comunicato/editoria-franceschini-40-milioni-per-filiera-del-libro-triplicato-tax-credit-librerie-e-acquisto-straordinario-di-libri-da-parte-delle-biblioteche.

MiBACT 2020_4

Editoria, Mibact: online bando da 30 milioni di euro per acquisto straordinario di libri

www.beniculturali.it/comunicato/editoria-mibact-online-bando-da-30-milioni-di-euro-per-acquisto-straordinario-di-libri.

MiBACT 2020_5

Precisazioni sull'erogazione e sull'utilizzo del contributo. Proroga dei termini di rendicontazione

www.librari.beniculturali.it/it/notizie/notizia/Contributo-alle-biblioteche-per-acquisto-libri-00002.-Sostegno-alleditoria-libraria.

MiBACT 2020_6

Riparto di quota parte del Fondo emergenze imprese e istituzioni culturali ...

www.librari.beniculturali.it/export/sites/dgbid/it/documenti/2020-Maggio-Agosto/DM-4-giugno-2020-RIPARTO-FONDO-art183DL34-20.pdf.

Presidenza del Consiglio dei ministri
Domande frequenti. Hai ancora qualche dubbio?
www.18app.italia.it/BeneficiarioWeb/#!/faq.

Repubblica italiana 2020
Legge 13 febbraio 2020, n. 15. Disposizioni per la promozione e il sostegno della lettura
www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/10/20G00023/sq.



Steven Stergar

Preservare l'incontro con i beni culturali: una dialettica tra digitale e umanesimo in epoca Covid-19



Abstract

Proviamo a sforzarci per un istante immaginando il mondo come lo conosciamo sino a privarlo, però, delle sue bellezze custodite e preservate dal settore culturale. Immaginiamo un mondo spoglio d'arte figurativa, di versi in prosa e poesia, d'immagini in movimento e di musica. La pandemia provocata dal Covid-19 pare poter mettere – parzialmente – in atto uno scenario di questo genere. I mesi di confinamento hanno infatti messo alla prova il settore culturale, costringendo operatori e operatrici a reinventare, laddove possibile, forme di coinvolgimento che consentissero l'incontro con i beni culturali. D'altro canto, questi sono stati anche mesi nei quali molte persone hanno potuto godere di opere e prodotti pur restando debitamente chiuse in casa. Odierni strumenti mediali permettono infatti di reinventare nuove forme di coinvolgimento (siano esse in presenza o in remoto), favorendo quelle folgorazioni che nascono da incontri tra soggetto e opere d'arte, e che le neuroscienze cognitive riconoscono oggi come eventi nei quali mente e corpo sono tra loro fortemente connessi (Damasio, 2008; Gallese & Guerra, 2015). Eppure, come fare oggi a garantire questi incontri e fenomeni corporei tra soggetto e bene culturale in un periodo nel quale il distanziamento è norma sociale? Il settore culturale risponde proponendo una serie di strategie che chiamano in causa sempre più una dialettica tra tradizione umanista e cultura digitale, imbastendo progetti capaci di stimolare le persone ad avvicinarsi alle opere d'arte, rispettando le regole necessarie alla salvaguardia di tutti. Tra questi progetti, l'ampliamento delle potenzialità fruibili ed esperienziali proposte dall'associazione *DRAMSAM – Centro Giuliano per la Musica Antica* diviene uno dei tanti esempi originali di interesse significativo.

Let's try to force ourselves for a moment imagining the world as we know it but deprived of its beauties guarded and preserved by the cultural sector. Let's imagine now a world devoid of figurative arts, verses in prose and poetry, moving images and music. The current pandemic caused by Covid-19 seems to be able to – partially – represents a scenario of this kind. The months of lockdown have in fact put the cultural sector to the test, forcing operators to reinvent, where possible of course, forms of involvement that would allow the encounter with cultural heritage. But nevertheless, these were also months in which many people were able to enjoy arts and products while remaining duly closed at home. Today's media tools allow us to reinvent new forms of involvement (whether in presence or remotely), favoring those "shocks" (Bellour, 2009) that arise from encounters between the subject and the artworks; today, cognitive neurosciences recognizes these encounters as events in which both mind and body are strongly connected each other (Damasio, 2008; Gallese & Guerra, 2015). And yet, how can we guarantee these encounters and bodily phenomena between the subject and the artworks in a period in which distancing has become a social norm? The cultural sector responds to the challenge by proposing a series of strategies that increasingly bring into play a dialectic between humanist tradition and digital culture, creating projects capable of stimulating people to get closer to artworks, respecting at the same time the rules necessary today to safeguard everyone. Among these, the expansion of the perceptual and experiential potentialities proposed by the *DRAMSAM – Giuliano Center for Ancient Music* becomes one of the many original examples of significant interest for us.



Comprendere l'importanza dei beni culturali e garantirne l'accesso nello scenario pandemico

Qualche anno fa venni invitato a parlare di audiovisivi, digitale e immagini a una classe di studenti e studentesse delle scuole medie. Un incontro che, alla stregua di molti altri, fece emergere molteplici spunti di riflessione e stimolo che tutt'oggi porto con me. Nella sua durata complessiva di quasi tre ore, studenti e studentesse misero in mostra le rispettive conoscenze – spesso superficiali seppur fondamentali, sia chiaro – in fatto di rete, immagini in movimento e apparecchi digitali, ma la domanda di un ragazzo a seguito di un mio breve intervento destò subito la mia curiosità: “che cos'è un *bene culturale*?” Poco prima adoperai il termine proprio nell'intento di spiegare l'importanza del cinema all'interno delle diverse culture. Mi colpì come da un lato la pressoché totalità della classe fosse in grado, con certa tranquillità, di mostrare determinate conoscenze (tecniche, soprattutto) in fatto di utilizzo del digitale e dei media, e di come, d'altro canto, solo una manciata di questi riuscì a rispondere al quesito esposto in maniera accettabile e da tutti comprensibile. Puntellando e fornendo alle loro definizioni ulteriori concetti, arrivammo tutti a comprendere che cosa effettivamente siano i beni culturali, e quanto per noi si rivelino essere importanti.

Come viene recitato agli articoli 2 (comma 2), 10 e 11 del decreto legislativo n.42 del 2004, sono intesi come *beni culturali* le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge, o in base alla legge, quali testimonianze aventi valore di civiltà. A interessarmi in questa definizione sono anzitutto due concetti e il loro consequenziale impiego: in primo luogo l'utilizzo generico che si fa del termine “cose”, capace quindi di chiamare e racchiudere a sé molteplici oggetti ascrivibili da un lato all'astrazione e dall'altro a una maggior concretezza di tipo materiale; in secondo luogo, l'importanza che viene conferita ai valori di testimonianza e civiltà. Seguendo ciò un bene culturale è dunque quel qualcosa che custodisce in sé una memoria avente valore civico (ma non per sempre e non per forza) per l'essere umano. Ed è perciò anche grazie a questo qualcosa che ci viene fornita la possibilità di ricordare chi siamo stati e come eravamo, offrendoci al tempo stesso il dovere di lasciare alle generazioni successive questi beni nel miglior e fedele stato possibile. Memoria e testimonianza sono dunque fattori estremamente correlati al bene culturale, e che in quanto tali necessitano di particolari attenzioni conservative in ottica di tempo, spazio e fruizione. A tal proposito, la lezione di Cesare Brandi sull'importanza di salvaguardare l'incontro tra soggetto e opera d'arte è tutt'oggi lungimirante. Lo storico dell'arte ci insegna infatti come la preservazione del bene culturale passi anche

attraverso il garantire quell'*attimo* nel quale lo spettatore viene letteralmente folgorato nella coscienza dall'incontro con l'opera (Brandi 1963). Una folgorazione improvvisa che noi tutti abbiamo più volte sperimentato attraverso i sensi, suscitando risposte cognitive ed emotive traducibili in comunicazioni interpersonali. Negli ultimi anni, grazie all'apertura delle neuroscienze cognitive verso i Cultural Studies, siamo ancor più in grado di fornire precise spiegazioni in merito a risposte fisiche e mentali conseguenti dall'incontro con le opere d'arte, riscontrando in particolar modo la potenza emotiva che tale relazione suscita in noi. Ne conseguono le più recenti osservazioni secondo le quali quando noi ci disponiamo in un atteggiamento aperto verso l'esperienza estetica artistica, intesa come percezione sinestesica nella quale avviene una sospensione temporanea della nostra presa sul mondo, stiamo di fatto vivendo un vero e proprio coinvolgimento corporeo non riducibile alla sola dimensione mentale (Gallese & Guerra 2015). L'emozione che proviamo grazie all'incontro con queste "cose" è allora paragonabile a uno shock, a una piega percettiva e discontinua che scivola continuamente dall'esterno all'interno del corpo (Bellour 2009), abbracciando prospettive multisensoriali. Sappiamo che provare un'emozione significa «percepire ciò che accade mentre questa si produce, tanto nel corpo [...] quanto nella mente.» (Damasio 2017, p. 163). L'incontro con il bene culturale deve allora essere preservato e garantito anzitutto per il nostro bene fisico e mentale. Ma sforziamoci per un istante a immaginare il mondo come lo conosciamo, privato di queste bellezze date oggi – forse – sin troppo per scontate. Pensiamo a un mondo spoglio di arte figurativa, di versi trasmessi di soggetto in soggetto, di immagini in movimento estirpate da supporti fisici ora obsoleti, e finanche delle fibrillazioni suscitate dalla musica. Sforziamoci nell'immaginare un mondo privato di queste "cose" così fondamentali per le nostre vite.

Uno scenario assai attuale. Il 2020 verrà infatti ricordato dai posteri come l'anno nel quale l'umanità intera ha dovuto affrontare – e sta tuttora affrontando – uno stato d'emergenza pandemico che ha scosso equilibri fisici e mentali, oltre ad aver messo in ginocchio l'economia capitalista di stampo consumistico e finanziario. La globalizzazione ha dato gli ulteriori segni di un possibile fallimento. Molti paesi hanno risposto con obbligatorie misure cautelari, tradotte in confinamenti domestici e isolamenti in strutture di prima emergenza, costringendo diverse persone a vivere lunghi periodi di allontanamento dai propri cari. I più fortunati membri della popolazione mondiale hanno però potuto alleviare i tormenti da confinamento servendosi di media, capaci sia di connettere e far sentire più vicine le persone, sia di permettere la fruizione a distanza di opere d'arte. Grazie all'utilizzo di questi strumenti è indubbio notare come molti di noi abbiano potuto resistere a una situazione coercitiva mai provata sino ad ora. È però sfortunatamente noto come la pandemia da Covid-19 non abbia colpito soltanto gli animi e gli stati fisici e mentali delle persone, bensì anche interi sistemi

economici, sanitari e scolastici di molteplici paesi, alterandone le rispettive omeostasi e obbligando la politica e i cittadini a dover ripensare le proprie abitudini. Uno scenario di questo tipo non ha risparmiato neppure il mondo dell'arte e della cultura *tout court*, provocando ingenti danni economici ad un settore spesso poco considerato. La chiusura forzata di strutture pensate per la salvaguardia e la fruizione di quelle stesse "cose" – che abbiamo poco fa provato per gioco a estromettere dalla nostra realtà – ha scosso in maniera altrettanto radicale la vita non solo di operatori e operatrici culturali che ogni giorno dedicano tempo a preservare bellezze e testimonianze, bensì anche di fruitori e spettatori comuni che cercano non di rado sollievo tra i tesori della cultura. I mesi di *lockdown* – italiano e non – hanno visto un incremento dei servizi streaming (indispensabili per godere in quel momento di cinema e prodotti audiovisivi), mentre la televisione e la rete sono state pervase da video amatoriali i cui soggetti hanno intonato e ballato canzoni affacciandosi a terrazze, cercando in questo modo di allentare tensione e lontananza fisica. Sono stati mesi difficili, senza dubbio, ma anche mesi nei quali le persone non hanno perso totalmente il contatto con la cultura nelle sue diverse declinazioni.

Ad oggi, il sistema culturale italiano ha però bisogno di ripartire. C'è bisogno di promuovere nuovi momenti di incontro con i beni artistici e con il mondo della cultura più in generale. Ma come preservare lo straordinario rapporto tra beni culturali e utenti? E quali altre possibilità fruibili siamo oggi in grado di garantire al fine di sopperire una distanza difficilmente tollerabile? Per cercare di rispondere urge anzitutto ricordare come non sia affatto necessario trovare forme sostitutive e nettamente contrapposte all'esperienza di recarsi di persona in un cinema, in una galleria, in un museo o in un teatro. Non si vuole perciò sopprimere questa abitudine sociale, sostituendola con qualcosa di per così dire innovativo, bensì c'è bisogno di integrare meglio questi due aspetti, proponendone una dialettica. Diviene allora indispensabile pensare a modalità fruibili parallele e non sostitutive, individuando possibili soluzioni nel settore della sperimentazione tecnologica offerta dall'era digitale. Mai come oggi abbiamo assistito – e contribuito – all'incontro decisivo tra lo sguardo umanista e lo sguardo tecnologico, che conferma moniti trascorsi e lezioni di teorici che hanno posto l'attenzione sull'esigenza di affrontare la questione da punti di vista etici ed estetici (Rodowick 2014). Nel testo *Software Takes Command*, Lev Manovich (2013) suggerisce come la contemporaneità sia fortemente pervasa e condizionata dal linguaggio dei software, ivi inclusa la cultura in senso largo. Nell'enunciarne le ragioni, Manovich pone l'attenzione sulla necessità di riconsiderare il mondo odierno come una realtà definita e modificata continuamente dai software e dal loro essere in perenne movimento

(Manovich 2013)¹. Ciò comporta di conseguenza un cambio di rotta che deve interessare anche i beni culturali. In un mondo nel quale i software sono divenuti l'interfaccia della realtà, il digitale si presenta come (forse unica) risposta ai quesiti poc'anzi posti. È il digitale a poter (oggi) mantenere vivo il rapporto tra beni culturali e persone, o quantomeno a garantirne una qualche continuità. Al di là di importanti questioni relative all'ambito dei media studies, qui solo accennate e riguardanti aspetti di natura etica, estetica ed educativa soprattutto, pensare a modalità differenziate e parallele richiede ingenti, quanto necessari investimenti di creatività. Sforzi, dunque, che in questi mesi sono stati richiesti a operatori e operatrici culturali, associazioni, fondazioni, enti pubblici e privati di vario genere, impegnati nell'individuare le migliori soluzioni che possano collegare la cultura al suo pubblico. Ecco allora come, tra le fasi (sociali) della pandemia, abbiamo visto emergere sperimentazioni e strategie capaci di rispondere a queste richieste. Tra queste molteplici attività ho individuato un esempio proveniente da una realtà medio-piccola del settore, ma che per storia, intraprendenza e coraggio merita attenzione.

Una Mostra per poter ripensare a nuove forme di coinvolgimento

La *Mostra Theatrum Instrumentorum*, composta interamente da ricostruzioni di strumenti musicali storici ascrivibili al Medioevo e al Primo Barocco, è un'esposizione permanente curata dall'associazione *DRAMSAM – Centro Giuliano per la Musica Antica* e allestita all'interno del Castello di Gorizia, nel Friuli Venezia-Giulia. In tutto vi si possono trovare 130 ricostruzioni perfettamente funzionanti, suddivise in famiglie comprendenti strumenti a pizzico, ad arco, a tastiera, a fiato e a percussione, offrendo quella che può dirsi una completa panoramica della pratica musicale tra i due periodi menzionati. L'associazione, volta a promuovere e valorizzare il patrimonio culturale e musicale presente in Europa tra Medioevo e Rinascimento, vanta un'esperienza professionale pluritrentennale maturata con passione. La Mostra è quindi il frutto di queste ricerche e studi filologici cominciati al termine degli anni Ottanta. Un vero e proprio vanto per l'associazione e un elemento di risonanza per gli appassionati di musica antica, che trovano nell'esposizione un luogo di riferimento unico nel suo genere, apprezzato e rinomato a livello internazionale. Ne è esempio l'esperienza del 2013 a Cartagena de Indias, in Colombia, dove ogni anno si tiene il *Festival*

¹ Per un'introduzione alla cultura e allo studio dei software vedi Fuller M., *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software*, Autonomedia, New York 2003; per chi invece intenda approfondire l'impatto che i nuovi media hanno avuto nei diversi sistemi della società, si consigliano le letture pertinenti al progetto *Software Studies Initiative* (2007), promosso dallo stesso Manovich. Nel dibattito mantiene tutt'oggi una certa importanza il testo fondamentale *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002 (ed. or. 2001), scritto sempre da Manovich.

Internacional de Musica de Cartagena; in tale occasione la mostra venne temporaneamente trasferita nella città colombiana, offrendo quindi ai visitatori del luogo la possibilità di ammirarla lontana dal suo spazio d'origine. Un'operazione impressionante che ha ottenuto il meritato riscontro atteso. Altra cosa è però la sfida lanciata dalla situazione pandemica che rischia oggi di far crollare drasticamente il numero mensile/annuale di visite. Per far dunque fronte a questa minaccia, l'associazione ha deciso anch'essa di affidarsi alle potenzialità offerte dal digitale e dai nuovi media, sviluppando con alcuni collaboratori informatici esterni un progetto in divenire che prevede una soluzione tecnologica originale applicata alla conservazione e – soprattutto – fruizione di questi preziosi oggetti di interesse culturale. Coinvolgendo nel progetto altre istanze regionali, musei su tutti, il *DRAMSAM* è così riuscito a intessere una rete di solidarietà unita dal fine di salvaguardare e promuovere un'ingente parte del patrimonio musico-iconografico presente in Friuli Venezia-Giulia; tra i diversi luoghi coinvolti si segnalano ad esempio la *Cattedrale* di Gorizia, la biblioteca *Guarneriana* di San Daniele, il *Museo Archeologico Nazionale* di Cividale, e altri spazi entro i quali è possibile rinvenire iconografie medievali e organologiche raffiguranti strumenti musicali da tempo ricostruiti e collezionati da liutai interni ed esterni all'associazione. A una tradizione fortemente di stampo umanista, per usi e costumi, si è così scelto di accostare le contemporanee tecnologie offerte dal digitale, pensando d'offrire ai visitatori – siano essi in presenza o da remoto – due parallele modalità percettive predisposte al collegamento di un'applicazione web dedicata.

Il progetto prevede allora una serie di specifiche che potremmo qui riassumere in due grandi sezioni: 1) un insieme di elementi fisici distribuiti nei diversi luoghi della rete, percepibili unicamente in presenza e 2) una piattaforma accessibile da un qualunque browser. Nel primo punto è prevista la realizzazione, e annessa distribuzione tra i luoghi coinvolti, di pannelli sopra i quali è possibile leggere brevi cenni storici di riferimento agli strumenti raffigurati nelle immagini, in prevalenza affreschi, che si trovano nei diversi luoghi; a questi vi si aggiungono dei rispettivi QR Codes che rimandano a contenuti digitali quali: la storia di uno specifico strumento, la sua scansione in 3D unita al suono emesso, l'ascolto delle musiche per questo composte nella relativa epoca di realizzazione dell'iconografia di riferimento, ecc. È possibile accedere ai contenuti tramite qualunque smartphone, ma vi è anche la possibilità di utilizzare i tablet posti a disposizione dei visitatori. Allo spettatore si offre dunque un'esperienza di movimento e fruizione tra elementi fisici e multimediali diffusi nei diversi luoghi coinvolti, invitandolo a divenire parte di articolati *dispositiv*² dove tutto

² Indipendentemente dalle forme di determinismo (sociologico o tecnologico) alle quali si va incontro parlando di media e umanità, il confronto a proposito del "dispositivo" è un topos che riguarda molti studi ascrivibili a poli spesso contrastanti tra loro. Su questi temi è l'odierna archeologia dei media a poter fornire interessanti spunti capaci di riordinare – o creare nuovi ordini rispetto a – una complessa

ciò è in costante relazione. In secondo luogo, va però ricordato come tale fruizione dei contenuti proposti venga parzialmente resa possibile anche nella sola modalità remota, poiché archiviati all'interno della piattaforma menzionata. In tal senso, garantendone questo accesso capillare, la piattaforma diviene l'ulteriore punto di incontro per una fitta rete virtuale dei luoghi storico-artistici di interesse musicale della regione, offrendo al pubblico possibilità di fruire complessivamente – e contemporaneamente – dei numerosi contenuti generati e distribuiti tra i diversi siti. Un progetto che osservato nel suo insieme segue e rappresenta perfettamente la linea contemporanea discussa all'interno dei media studies, ove i media odierni vengono riconosciuti come sempre più immersivi e meno astantivi³, amplificando di conseguenza il concetto di presenza e di incontro tra soggetti e oggetti. L'oramai constatata rilocazione (Casetti 2015) dell'immagine audiovisiva non fa che compiere e rendere pienamente possibile la complessità di questi paesaggi mediali, che sembrano sempre più essere passaggio evolutivo di molti luoghi di fruizione di beni culturali. Avendo finalità di archivio, catalogazione e presentazione multimediale, sia i dispositivi sia la piattaforma predisposta divengono precise esemplificazioni di questa ibridazione mediale e sensoriale. È vero infatti come in queste intenzioni è possibile non solo censire documenti e opere pittoriche che sono testimonianze e rappresentazioni del florilegio strumentale di beni ricostruiti e facenti parte della Mostra, bensì di estenderne le potenzialità sensoriali e interattive con i soggetti visitatori e fruitori, ampliandone le possibilità di coinvolgimento sino ad “animare” le iconografie raffiguranti santi, personaggi biblici e profani intenti nell'imbracciare medesimi strumenti. Un tentativo, dunque, di rendere la fruizione dello spettatore un'esperienza che può dirsi radicalmente incarnata (Sobchack 2004) e non ridotta a una mera, quanto differenziata questione di visione o di ascolto. Ma oltremodo una connessione sensoriale che viene resa possibile da una propensione verso la fluidità dello spazio e del tempo, che ne consente allora l'accesso in molteplici modalità distinte e (quasi) in qualunque momento; garantendo una connessione continua tra spazi, corpi e oggetti (Bruno 2016) oggi sempre più in diffusione tra le pratiche museali, allo spettatore

questione che sta impegnando studiosi di diversi campi, non per forza unicamente afferenti ai media studies. Tuttavia, per un recente approfondimento in materia qui inerente allo studio discusso, si consigliano le letture di Albera F. & Tortajada M., *Il dispositivo non esiste!*, in D'Aloia A. ed Eugeni R. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 327-350 [or. edn. Albera F. & Tortajada M., “The dispositive does not exist!”, in *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015]; Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015; Eugeni R., *Che cosa sarà un dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di Eugeni R & Avezù G. La Scuola, Brescia 2017.

³ Per approfondire i legami tra nuovi media e regimi d'immersione, consulta Eugeni R., *Les medias immersifs, une question de presence*, in “The Conversation”, April 18, 2018 <https://theconversation.com/les-medias-immersifs-une-question-de-presence-94933>

vengono quindi rimossi quei confini rigidi entro i quali poter muoversi, pensare, interagire ed emozionarsi – non per forza in quest’ordine.

In questo modo vengono resi possibili nuovi e ulteriori punti di incontro tra persone e beni culturali. Il caso qui analizzato rappresenta solo una tra le tante efficaci strategie alternative che il settore della cultura ha dovuto, deve e dovrà sostenere probabilmente anche nell’epoca “post-Covid”. Una necessità di reinventarsi, senza stravolgere tradizionali modalità fruibili, quanto più mettendole in comunicazione e relazione con soluzioni tecnologiche particolarmente significative nel loro permettere ai soggetti di incontrare queste “cose”. Osservando l’attuale realtà che ci si presenta e prospetta, e riscontrando in questa le molteplici strategie messe in atto dal settore culturale, potremmo forse dire che il fenomeno pandemico abbia per forza di cose favorito la cooperazione tra umanesimo e digitale, dimostrando ulteriormente come grazie a quest’ultimo vi siano efficaci soluzioni capaci di garantire forme di coinvolgimento con le opere d’arte. Un coinvolgimento che oggi può, e deve ambire a divenire il più partecipativo possibile, garantendo allora una certa continuità dell’offerta capace di sopportare l’impatto che eventi straordinari come questi hanno nelle nostre vite. La sfida è tutt’altro che semplice, ma è probabile che sia proprio grazie a questa dialettica tra tradizioni e discipline che il settore culturale – e non solo questo – riuscirà a venire fuori in maniera più solida di prima, potendo dunque affermare con maggior sicurezza che, a dispetto di tutto quanto accaduto, non ci siamo affatto privati delle bellezze del mondo.

L’autore

Steven Stergar è laureato in Scienze del patrimonio audiovisivo e dei nuovi media presso l’Università degli studi di Udine. Dal 2018 collabora con l’Associazione Palazzo del Cinema – Hiša Filma, come consulente per la sezione didattica nella Mediateca.GO “Ugo Casiraghi”. È membro del comitato scientifico dell’Associazione Premio Sergio Amidei, dove è anche curatore di una sezione impegnata nel promuovere autori e autrici meno noti/e del contemporaneo cinema italiano. Dal 2019 collabora con il Dipartimento di studi umanistici e del patrimonio culturale dell’Università di Udine, dov’è anche cultore della materia per il s.s.d. L-ART06, membro del tavolo di Media education, e parte attiva all’interno delle attività organizzate dalla struttura Digital Storytelling Lab. È dottorando dal 2020 presso il medesimo dipartimento.

e-mail: stergarsteven@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Albera, F & Tortajada, M 2017, “Il dispositivo non esiste!” in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, eds A D’alio & R Eugeni, Raffaello Cortina, Milano, pp. 327-350 [or. edn. Albera, F & Tortajada, M 2015, “The dispositive does not exist!”, in *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 21-44].

- Baudry, J.L. 2017, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Brescia.
- Bellour, R 2009, "Le spectateur pensif", in *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris.
- Brandi, C 2000, *Teorie del restauro*, Einaudi editore, Torino; ed. or. 1963.
- Bruno, G 2017, "L'architettura dello schermo. Arte e atmosfere della proiezione" in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, eds A D'aloia & R Eugeni, Raffaello Cortina, Milano, pp. 351-372.
- Casetti, F 2015, *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- Damasio, A 2017, "Cinema, mente ed emozione. La prospettiva del cervello" in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, eds A D'aloia & R Eugeni, Raffaello Cortina, Milano, pp. 153-164 [or. edn. Damasio, A 2008, "Cinéma, esprit et émotion: la perspective du cerveau", in *Trafic*, 67, pp. 94-101].
- Fuller, M 2003, *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software*, Autonomedia, New York.
- Gallese, V & Guerra, M 2015, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano.
- Manovich, L 2002, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano [or. edn. Manovich, L 2001, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge]
- Manovich, L 2013, *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York.
- Rodowick, D.N. 2014, *Elegy for the Theory*, Harvard University Press, Cambridge.
- Sobchack, V 2017, "Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestesico, o della visione incarnata", in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, eds A D'aloia & R Eugeni, Raffaello Cortina, Milano, pp. 31-74 [or. edn. Sobchack, V 2004, "What my fingers knew: The cinesthetic subject, or vision in the flesh", in *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, pp. 53-84].



Lorenzo Donghi - Filippo Ticozzi

I diari della quarantena. Il *lockdown* negli appunti visivi degli studenti dell'Università di Pavia



Abstract

In relazione al confinamento domestico a lungo imposto dalla pandemia, il contributo propone una riflessione intorno al tema della formazione a distanza condotta dall'istituzione universitaria, che ha cercato di reagire a una condizione di inedita e gravosa difficoltà nel tentativo di mantenere vivo il rapporto con i propri studenti, coinvolgendoli ben al di là della mera didattica a distanza. Lo spunto principale è dato da un cortometraggio documentario collettivo nato in seno alla Sezione Spettacolo dell'Università di Pavia, nel quale gli studenti raccontano il proprio atteggiamento alterato verso la nuova quotidianità, riflettono sul mutamento di significazione dei luoghi quotidiani percepito a causa della pandemia, sperimentano le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali per filmare la vita in quarantena. La prima parte dello scritto propone un approccio al tema dell'abitare e lo contestualizza nel sistema di coordinate imposto dal *lockdown*; la seconda entra più nel merito della retorica del film e del processo che ha portato alla sua realizzazione, desumendone le particolarità.

The paper proposes a reflection on the topic of distance learning carried out by the academic institution during the home confinement due to the Covid-19 pandemic. The attempt was to face serious and previously unknown difficulties, in order to keep the relationship with the students alive by captivating them far beyond online learning. The starting point is a collective documentary short film, born within the Sezione Spettacolo (University of Pavia): the students describe their different approach to the new everyday routine, reflecting on how the meaning of everyday places has been modified by the pandemic and experimenting the potential of digital technologies to shoot their lives in quarantine. The first part of the essay suggests a new approach to the idea of dwelling and contextualises it in the lockdown landscape. The second part mainly concerns the rhetoric of the film and focuses on the particularities of the process which led to its realisation.



I diari della quarantena¹ è il titolo di un'opera documentaria collettiva assemblata a partire dai filmati domestici realizzati dagli studenti dell'Università di Pavia durante il lockdown della primavera 2020. Ideata dalla Prof.ssa Federica Villa, ordinario di Cinema documentario e sperimentale e fondatrice di Officine Creative (centro di produzione per le arti visive e performative dell'Ateneo pavese, divenuto operativo appunto durante il confinamento), costituisce il primo esperimento di formazione laboratoriale proposto dal centro. La prima "proiezione" de I diari della quarantena è fissata per giovedì 18 settembre, come evento conclusivo dell'International Summer

¹ Qui il link al film: <<https://vimeo.com/428492964/72a47e3109>>.

School “La cura della memoria, IV ed. Senso del luogo e costruzione dell'identità”, e del parallelo programma di visioni “Spazio EX|ART, II ed” (online, 15-17 settembre), organizzati dai docenti della Sezione Spettacolo dell'Università di Pavia.

1.

Nelle settimane che hanno fatto registrare l'esplosione della pandemia di Covid-19 nel nostro Paese, e in modo decisivo durante la fase di *lockdown*, una delle certezze del quotidiano che forse con più fatica siamo stati forzati a ripensare è il nostro personale rapporto con i luoghi. Ad alcuni di essi ci univa del resto una relazione abituale, ordinaria e divenuta nel tempo familiare; altri, meno consueti e destinati a sporadiche incursioni, erano riservati a occasioni speciali; altri ancora costituivano solo la proiezione del nostro desiderio di recarvisi, prima o poi... Con tutti però, di colpo, si è bruscamente interrotta ogni frequentazione, sostituita da un legame frustrato e vissuto nel segno della perdita. Con un'unica eccezione: se la pandemia ha infatti determinato – e come sappiamo, così potrebbe ancora fare in futuro – una diffusa condizione di difetto, di mancanza di esperienza dei luoghi condivisi, il confinamento domestico che abbiamo attraversato ci ha obbligato a fare i conti con un imprevisto eccesso di esperienza del nostro luogo più intimo.

A seguito delle stringenti disposizioni sanitarie entrate in vigore in primavera, e la cui validità, prima di carattere locale, è stata poi estesa all'intero territorio nazionale, tutti siamo stati infatti chiamati a scegliere (e, spesso non senza difficoltà, a raggiungere) la locazione dove situare la nostra presenza fisica per un arco di tempo che, allora, non si dava come quantificabile. La pandemia, già avvertita come un'angosciosa incognita temporale, iniziava dunque a configurarsi come una “questione di luogo”; allo stesso modo la casa – l'appartamento in città, la villa in campagna, la dimora di famiglia, la propria stanza di Collegio – cominciava a profilare l'esclusivo scenario di attuazione entro cui riprogettare le nostre esistenze.

Si torni, per esempio, ai discorsi sociali dominanti nei mesi del *lockdown*: un costante martellamento impegnato a puntellare la retorica dell'isolamento domestico, ben sintetizzato in quell'onnipresente *hashtag* – #iorestoacasa – che non si è solo imposto come stella polare delle comunicazioni medialie (televisione, social, radio, ecc.), ma che ha fornito persino la denominazione ufficiale alla serie di decreti governativi che ha scandito il perdurare del confinamento. Mai così intensiva e rinserrata, la dimensione casalinga, scollata dalla consuetudine che la fonda e la caratterizza, ha dunque tracciato la cornice dello stato d'eccezione costituito dal *lockdown*, modellando una surreale condizione che ci ha improvvisamente forzati a

processare, con lo scopo di renderle sovrapponibili, due immagini discordanti della casa. Due rappresentazioni antitetiche, tanto opposte da sfiorare il limite della contraddizione.

Da una parte, con tutta evidenza, gli appelli a “restare a casa” hanno infatti svolto la funzione di un costante invito alla prudenza, promuovendo la casa a unico luogo opportuno dove ritirarsi al fine di mettersi al sicuro, di proteggere sé stessi e i propri affetti: tutelati all'interno di un recinto di sicurezza, appartati in quell'angolo di mondo che dà forma al nostro primo universo. Attualizzando la primitività del rifugio (Leroi-Gourhan 2018), così come l'animalità della tana (Cimatti 2016), questa prima rappresentazione restituisce infatti la casa come archetipo dell'ordine umano: immagine che immediatamente rimanda tanto alla difesa garantita da un perimetro chiuso e protettivo, quanto alla «presenza incontestabile di uno spazio scelto e non subito» (Tarpino 2008, p. 28). Uno spazio circoscritto, controllato o meglio addomesticato, che difatti non si limita solo a isolare, ma risponde anche «al bisogno primario di mettere ordine» (Tarpino 2008, p. 29) tra oggetti, ricordi, affetti, pensieri, agendo così «in contrapposizione al caos dell'esterno» (Tarpino 2008, p. 29).

Dall'altra, e a voler intendere la medesima formula nella sua pienezza – non più allora mero sollecito alla prudenza, ma vero e proprio obbligo di legge, di cui va comprovata ogni esenzione – la casa non viene più percepita solo come luogo del ricovero, ma si va a delineare secondo la forma sinistra del luogo di contenimento: “restare a casa” per proteggersi, certo, ma anche per proteggere gli altri, salvaguardandoli dalla propria presenza. Ne deriva un regime di domesticità coatta inscritto in un orizzonte di equilibrio precario, in cui l'immagine del rifugio si accavalla a quella del confino, la dimensione del riparo convive con quella dell'isolamento, mentre la sede dell'accoglienza e dell'ospitalità si vede costretta ad adottare pratiche di chiusura e di esclusione. Implicando così una correzione, un aggiustamento, delle coordinate che regolano il nostro *ménage* domestico – il nostro *abitare*.

Durante il *lockdown*, l'abitare ha infatti svestito i panni della consuetudine, assumendo per converso i tratti della sfida. Identificabile nel tratto fondamentale dell'essere dell'uomo (Heidegger 1991), «nel radicamento della vita nella realtà quotidiana» (Vitta 2008, p. 8), l'abitare è un fenomeno primordiale che si concretizza ogni volta in un diverso stato di cose, traducendosi da attitudine radicata e universale a “situ-azione” sempre determinata e contingente: una predisposizione naturale e condivisa, quindi, che si manifesta tuttavia come pratica culturale e soggettiva. In fin dei conti, l'abitare si configura ogni volta come il risultato dell'incontro tra un ambiente fisico (la *house*, con le sue caratteristiche che riflettono inclinazioni personali, ma anche status sociali e modelli storici) e l'esperienza emotiva, sentimentale, dei suoi abitanti (che proiettano sullo spazio simbolico della *home*, e da esso a loro volta

introiettano, memorie e speranze, paure e desideri). È proprio allora il carattere archetipico e insieme situato dell'abitare ad aver reso altamente suscettibile di attenzione un'esperienza-limite come quella del *lockdown*, durante la quale abbiamo a vario grado corso il rischio, se non talvolta ceduto allo sconforto, di sentirci in qualche modo attoniti: quasi disorientati nel nostro stesso *habitat*, spaesati nella nostra più battuta *comfort zone*.

2.

Mosso dall'intento di tenere testa a questa sfida, il progetto de *I diari della quarantena* ha voluto allora raccontare l'esperienza collettiva di questo anomalo abitare, in cui spazi familiari e tempi estranei si compenetrano alla scoperta di una laboriosa sostenibilità. Spazi non solo geometrici e architettonici, ma spazi percepiti, vissuti (Vitta 2008, pp. 112-117). Spazi che quindi si accordano inevitabilmente anche ai differenti tempi dettati dall'isolamento domestico. Un regime in cui l'ordinario, ancor più inesorabile, si ripete *cotidie*, in cui i ritmi biologici, dapprima intorpiditi, via via si standardizzano nella *routine* dei comportamenti, e in cui la ripetitività dei gesti echeggia nei riti canonici dell'emergenza, che disciplinano le giornate in giri di pista dagli intertempi pressoché obbligati (il momento dei pasti, *meeting* e *call* in remoto, le sessioni di *binge watching* sul divano, l'appuntamento fisso con il bollettino delle 18, la spesa due volte la settimana, se possibile prenotata online...).

Immersa in questo sistema di coordinate sovvertito dal *lockdown*, la permanenza domestica si traduce quindi in un novero di manovre di riadattamento, di esercizi di riappropriazione dello spazio e del tempo, che, sulla scorta della lezione di Gaston Bachelard, concorre a definire l'abitare come un'attività dell'immaginazione, basata sull'integrazione, sempre provvisoria e rivedibile, di ricordi del passato, pensiero del presente e aspettative sul tempo a venire. «Per dirla in breve», scrive appunto Bachelard, «l'essere che ha trovato rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; [...] vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni» (Bachelard 2006, p. 33). Come dimostra in modo esemplare una figura dell'abitare assai cara al filosofo francese, che ne *I diari* si presenta in modo ricorsivo: la soglia.

Nel “chiudere”, del resto, a esaltarsi è il valore di tutto ciò che può costituire un'apertura, e il fatto che la casa concorra a delimitare «una superficie artificiale che isol[a] l'uomo come in un cerchio magico» non esclude certo «che gli elementi dell'universo esterno vi penetrino, materialmente e simbolicamente» (Tarpino 2008, p. 29). Il gioco delle aperture e delle chiusure che la soglia presiede, quasi a disvelare «il continuo andirivieni tra il “fuori” e il “dentro” che caratterizza l'abitare» (Vitta 2008, pp.

125-126), ha dunque sollevato durante il *lockdown* l'interrogativo di come tornare ad abi(li)tare il *limen*: il confine, lo spazio della relazione che si istituisce tra un “al di qua” che crediamo sicuro, dove stiamo noi, e un “al di là” interdetto, dove si diffonde il virus. Non solo due realtà fisiche, due estensioni spaziali, ma altrettanti luoghi dell'immaginazione, separati e tuttavia comunicanti, stretti in un rapporto di interdipendenza. E arruolati «nella più interminabile delle dialettiche» (Bachelard 2006, p. 33), che trasforma la soglia in un trafficato punto d'incontro e di scambio: l'epicentro di tutte quelle *rêveries* di cui ogni abitare si nutre famelico. Soglie che – rimarcano gli appunti visivi che compongono *I diari* – possono essere ricondotte a due principali tipologie.

La prima include soglie fisiche, concrete, materiali, come porte e finestre. Le porte, nelle quali a detta di Bachelard si incarna «un piccolo dio della soglia» (2006, p. 258), non solo costituiscono il più ovvio e immediato rimando alla dialettica del dentro/fuori, ma non raramente suddividono anche lo spazio abitativo interno, operando in esso dolorose partizioni (come nei casi di isolamento individuale: da un lato della porta la famiglia riunita, dall'altro la stanza del parente malato, separato dal nucleo dei suoi affetti). Le finestre invece – aperte, serrate, socchiuse, schermate da zanzariere, oppure da inferriate – vengono interpellate come sedi primarie dell'elucubrazione, della proiezione, della fantasticheria, mentre affacciate su strade vuote e piazze deserte sono attraversate da sguardi centrifughi che scandagliano assorti un imprecisato altrove.

La seconda tipologia è invece di altra natura, permette diverse modalità di “apertura” e accomuna soglie che si sono rivelate a dir poco cruciali durante il *lockdown*: si tratta delle soglie mediali. Per coglierne l'importanza, è sufficiente ricordare come l'esperienza totalizzante delle nostre case durante il confinamento abbia agito quasi da catalizzatore, come ad accelerare una dinamica già in corso prima della pandemia. Da tempo infatti siamo portati a concepire le nostre case nei termini di “ambienti”, di sistemi complessi, di intrecci di relazioni (tra luogo, corpi, tecnologie, pratiche) al cui interno è però la presenza di uno o più media a predisporre, organizzare e orientare le forme di interattività che quegli stessi ambienti consentono. E il fatto che, durante il *lockdown*, il nostro *habitat* abbia sempre più assunto la fisionomia di un “ambiente mediale” (eds. Montani, Cecchi & Feyles 2018) non può certo essere ricondotto a una mera questione di domotica. Ciò che quell'esperienza ci ha portato infatti a realizzare delle nostre case è piuttosto il loro delinarsi come ambienti mediali divenuti, davvero nel giro di poche settimane, sedi uniche della “rilocazione obbligata” (Zucconi 2020) di tutte (o quasi) le nostre usuali esperienze. Comprese quelle che avevano tipicamente luogo al di fuori delle mura domestiche.

Un dato ancor più significativo emerge peraltro nel febbrile rapporto che in quegli strani giorni abbiamo intrattenuto con i media: quando a giocare un ruolo preminente sono state soglie mediali molto peculiari, che abbondano nelle nostre abitazioni, e che chiamiamo *schermi*. Soglie che permettono escursioni al di là del perimetro domestico, realizzando il miracolo di farci uscire dalla casa senza lasciarla, e che in aggiunta garantiscono esperienze sociali prive di contatto – *schermate* – dunque vissute in sicurezza anche in epoca di contagio (Carbone 2020).

Soglie che pertanto non vanno intese solo come superfici (*surfaces*), ma più precisamente come interfacce (*interfaces*) della nostra comunicazione con gli altri e con il mondo (Carbone 2016). Dispositivi che detengono il potere di mettere in relazione immagini, testi, sguardi e voci, imponendosi come insostituibili strumenti di conoscenza (fondamentali, a esempio, per lo studio e lo *smart working*), di relazione mediata (si pensi al fenomeno, piuttosto effimero, degli aperitivi rilocati sulle piattaforme online), persino di creatività digitale (le numerosissime iniziative che hanno accompagnato il *lockdown*, testimoniando una strenua volontà di reagire alle logiche del contenimento). E la cui proliferazione nei nostri spazi domestici sembra voler attualizzare le riflessioni che, quasi un secolo fa, Walter Benjamin (2000) avanzava sull'*intérieur* abitato dall'uomo del XIX secolo: il borghese metropolitano moderno che, conformemente alle trasformazioni indotte dal capitalismo, separa il luogo di lavoro da quello che diventa l'"interno domestico". Laddove accumula e custodisce, negli spazi del salotto o del *boudoir*, tutta una serie di dispositivi che gli permettono di estendere la propria esperienza nel tempo e nello spazio, rilanciandola oltre i limiti fisici della propria locazione.

Ebbene, se a quel tempo i promotori di queste intensificazioni esperienziali erano libri, dagherrotipi e fotografie, oggi a farla da padrone sono invece PC, laptop, monitor aggiuntivi, videocamere, tablet e televisori (a cui andrebbero aggiunti visori e *wearable device* che, si presume, diverranno con frequenza crescente prime portate nelle nostre diete mediali). E su tutti gli smartphone, che sono apparecchi di ripresa e al contempo interfacce *touch*, con cui *I diari* sono realizzati. Le protesi forse più comuni con cui – dentro e fuori l'emergenza – fare del nostro salotto una sorta di *transluogo*: il nodo di una rete interconnessa, o come scriveva Benjamin, «un palco nel teatro universale» (2000, p. 11).

3.

Le nostre case stanno diventando il nostro mondo e abitarle è diventata la nostra condizione esistenziale. Le immagini si fanno largo nelle nostre giornate, cercando

di metterci in contatto, di trovare soluzioni alternative alla quotidianità perduta. Immagini di luoghi, di oggetti, di volti familiari diventano ora il set della nostra vita, nel tempo del Coronavirus.

Così iniziava la *call* del progetto filmico che la sezione spettacolo dell'Università di Pavia lanciava agli studenti. L'idea di fare un film collettivo sembrò la via più immediata per rallentare quella distanza, inesorabile, che il virus stava creando tra studenti e Università. Non una gran novità si obietterà: il proliferare di video, collettivi e non, sulla quarantena è stato (ed è) enorme e non sempre qualitativamente felice. Ma in questo caso ci sono alcune particolarità interessanti. La prima e sicuramente il bacino a cui è indirizzato il bando. Gli studenti universitari rappresentano una importante fascia d'età. Non più l'incoscienza totale della gioventù, non ancora la maturità e la via segnata dell'età adulta. Il giovane «Non può che sentirsi vulnerabile se non individua limiti di senso proposti in maniera comprensibile» (Le Breton 2016, p. 74). Appena uscito dall'adolescenza ne subisce ancora le pungolature, mentre cerca di guardare a un futuro non troppo lontano ma ancora molto incerto. Un perfetto disequilibrio dal quale elaborare la lettura del reale pandemico e rielaborare il proprio fluttuante punto di vista, ancora aperto e spregiudicato, alla ricerca dei suddetti limiti di senso che sembrano coincidere, in uno stato d'eccezione come la quarantena, con i limiti di spazio. E veniamo al secondo punto, già suggerito dall'incipit della *call*: il rapporto con il luogo. Come è già stato scritto in questo articolo, la quarantena costringe a rivedere l'idea stessa di luogo obbligandoci a leggerlo metonimicamente e, paradossalmente, guidandoci verso l'essenza del rapporto dell'uomo con gli spazi, consustanziale alla natura umana, e, come dice Heidegger (1991), cura della Quadratura-terra cielo divini mortali.

Da queste premesse giungiamo alla terza e più importante particolarità di questo video collettivo, ossia la parte didattica, dedicata non tanto a dare nozioni tecniche ma a lanciare suggestioni – audiovisive, letterarie, diaristiche – che potessero invogliare i giovani a trovare nello smartphone le potenzialità, non solo filmiche, per leggere il reale in modo inedito.

4.

«Ho provato per giorni a filmare me stessa recitare le mie considerazioni ma non c'è stato verso».

Così una studentessa scrive sulla pagina Facebook dedicata al progetto. Nonostante la solitudine, di fronte al proprio smartphone è impossibile essere naturali.

Perché? Ormai cinematograficamente sdoganato (basta pensare al pluripremiato *Selfie*, 2019, di A. Ferrente), non deve essere considerato solo come una videocamera più agile e semplice da usare. Lo smartphone è ormai immanente: vera e propria propaggine del corpo dei nativi digitali, diviene potente strumento di ispezione visiva dello spazio ove il corpo abita, grazie alla maneggevolezza e alla possibilità selfie; un prolungamento, puramente ottico, che “aumenta” il rapporto del corpo con il mondo e la loro reciprocità, e perciò influisce sulle posture fisiche e sull’autopercezione.

Da questo schema ottico e senso-motorio possiamo dunque aspettarci un’intuizione dello spazio dominata dalla figura tecnico-estetica della *reversibilità*. La quale, a sua volta, ci fa guardare al fenomeno della condivisione [...] come a un modo di corrispondere al gioco della reversibilità impegnandovi un investimento propriocettivo intimamente assimilato da una tecnologia. Si tratta dunque di una potente figura tecno-estetica che rientra di diritto, e ne fornisce un singolare *embodiment* spaziale, nella categoria fenomenologica della carne (Montani 2020, p. 21).

Senza voler entrare in un discorso approfondito intorno alle nuove estetiche e al sensorio digitale – questione difficoltosa e ancora totalmente aperta – si vuole qui dare però un’idea del rapporto tra utente e smartphone che va ben oltre il semplice utilizzo tecnico, essendo immediata e intima apertura al mondo: l’immanenza del mezzo incontra il distanziamento che filmare chiede (*hic et nunc*), che si mescola al valore affettivo verso la contemporanea creazione di un archivio audiovisivo, che può divenire poi processo elaborativo, ossia cura di sé.

Quindi filmare con questo mezzo non è solo utilizzare un linguaggio, ma contribuire a creare un pezzo di vita, in un certo senso. Un passo in più, non si sa verso quale sentiero. Per ora. «Resta il fatto che [...] il cinema si è fin qui confermato come la forma espressiva da collocare in via di principio all’origine di qualsiasi indagine genealogica sulle trasformazioni che le tecnologie digitali hanno al nostro rapporto con le immagini» (Montani 2020, p. 92).

Quindi la didattica per la realizzazione del filmato non poteva che essere cinematografica, ma, come la testimonianza della studentessa dimostra, il potenziale occulto dello smartphone è sempre al lavoro, e, con fatica, si può trarne vantaggio. Partendo da queste premesse, dunque, si è deciso di intraprendere un cammino lastricato più di suggestioni che di nozioni linguistiche basiche e pure, lasciando la libertà agli studenti di sperimentare con questo “nuovo braccio ottico”.

Il primo passo, il più importante, è stato trovare dei riferimenti audiovisivi adatti. La scelta è caduta ovviamente su un certo tipo di cinema legato al filmmaking, ossia

al fare film in solitudine, o quasi, con pochi mezzi; e in particolare su autori che cercano nel rapporto diretto tra filmante e filmato una rivelazione, una breccia almeno, nel reale. In questo senso la scelta di Stan Brakhage come riferimento principale è stata immediata. Benché non fruibilissimo da un pubblico digiuno di cinema sperimentale, ha in sé molte qualità cristalline che potevano essere d'aiuto. In filigrana, questo cineasta è stato l'anima di tutto il corso. Innanzitutto si voleva dimostrare che il grande cinema non è solo narrazione, ma può rivelarsi in molte altre forme visivo-sensoriali. Quindi un linguaggio destrutturato, che riformula spesso la quotidianità in qualcosa di inedito che vive di corrispondenze e non di *consecutio*. Rubando (e un poco denaturando) le parole di Gilles Deleuze su Samuel Beckett possiamo dire che c'è qui un tentativo – tentativo perenne per chi vuol fare certo cinema – di creare una nuova lingua

che non riconduce più il linguaggio a oggetti numerabili e combinabili, né a voci emittenti, ma a limiti immanenti che non finiscono mai di spostarsi, lacune, buchi o lacerazioni di cui non ci si accorgerebbe nemmeno [...] se non si allargassero all'improvviso per accogliere qualcosa che viene da fuori o da altrove (Deleuze 2015, p. 29).

«I have worked without title, in no collaboration with others [...] at home with a medium I love, making films I care for as surely as I have as a father cared for my children» (Brakhage 2001b, p. 142). Un cinema che torna alla sua origine (l'uomo e la macchina) per una visione nuova senza filtri, o meglio, che fa del reale un filtro tra noi e ciò che ci è sconosciuto. Un filmmaker che si tuffa nel quotidiano armato solo di se stesso e del suo occhio meccanico e ne trae nuovi geroglifici da interpretare. «This sensitive instrument must respond to all the gods who will deign to play upon it» (Brakhage 2001a, p. 25).

Inoltre si voleva far comprendere agli studenti che il cinema non ha bisogno di strutture produttive folli per poter parlare e che può essere una sorta di penna che attraverso pezzi di realtà dà vita a vere e proprie opere d'arte: «an amateur is one who really lives his life- not one who simply performs his duty – and as such he experiences his work while he's working» (Brakhage 2001b, p. 145). Ci si è concentrati su due film in particolare, legati all'ambiente domestico: *Window Water Baby Morning* (1959) e *I...Dreaming* (1988), due film ambientati interamente in un interno familiare. Il primo ritrae un evento unico, il parto, il secondo il rapporto tra la luce e il quotidiano domestico.

Molte altre suggestioni hanno riguardato il modo di porsi verso il ristretto reale che si stava vivendo. La volontà era di stimolare i partecipanti a leggere in modo nuovo

quel poco che avevano davanti. Ad esempio citazioni tratte da Giorgio Agamben sullo stato d'eccezione o da Deleuze sul dispositivo. Spesso questi scritti erano scelti per i riferimenti connotativi al reale, perciò estrapolati dal contesto si ponevano in modo ambiguo, tra il fare e il pensare. Ecco un esempio:

Lo specchio è un tipo di essere e perciò non può rispecchiare davvero le cose stesse, lo specchio rispecchia deformando le cose, lo specchio è ancora un agente. Più ciò che alberga in sé le immagini delle altre cose è essere, più ciò che viene rispecchiato non è un ritratto dell'altro, ma semplicemente un simbolo, un segno (Nishida 2012, pp. 46-47).

Questo brano estrapolato si riferisce chiaramente a una riflessione sullo specchio applicabile a un contesto artistico. Però nel volume da cui è tratto è legato a una ricerca gnoseologica sul rapporto tra essere e nulla (sulla traccia di Heidegger): un pensiero profondo e astratto convive con un possibile fare pratico, ossia filmare lo specchio e scorgerne gli incantesimi.

Riprendendo alcuni particolari di casa, ho cercato di trovare un correlativo oggettivo alle emozioni e sensazioni di questo periodo... D'altronde essendo pensieri (plurale) filmati raccolti in giorni differenti, non posso e non voglio trovare un filo conduttore, soprattutto in un momento in cui io stesso mi sento un po' aggrovigliato (studente universitario).

Così uno studente ai primi esperimenti video durante il corso. Queste riflessioni paiono ancorarsi perfettamente all'enigmatico percorso che gli si costruiva davanti, fitto di buche ma anche di radure da cui osservare il cielo. Il correlativo oggettivo, sintagma forse usato con troppa facilità, rimanda certamente a un'idea di cinema come strumento entomologico che può rivelare l'essenza delle cose; i "pensieri filmati", ossia cercare un'altra lingua attraverso la quale formulare il pensiero; la continuità tra la persona e il mezzo, elogio della frammentarietà e dell'imprevedibilità dello stato d'animo.

Le suggestioni hanno lavorato bene, il materiale video raccolto per il montaggio finale non è mai improvvisato. C'è un tentativo invece, magari a volte goffo o poco leggibile come è giusto che sia per neofiti filmmaker, di oggettivare il proprio stato d'animo attraverso le immagini, cercando nei confini della forma la posizione del sé nello spazio. Chi si mette in scena recitando, chi si concentra sul "piccolo" come se fosse un universo (oggetti, formiche, il cane, ecc.), chi decide di parlare allo smartphone in formato selfie, chi lo usa in soggettiva. Ed è incredibile come

difficilmente si racconti la pandemia. Si cerca invece di verbalizzare il presente nuovo, di descriverne l'essenza, in un *hic et nunc* perenne.

Il tentativo di rivedere il reale totalmente stravolto e ridotto alla propria abitazione avviene attraverso un perpetuo autoritratto, poiché lo smartphone è stato sicuramente una videocamera con cui espletare un linguaggio cercato e in parte acquisito, ma anche uno strumento tecnologico con cui questi 20-25enni hanno una confidenza inedita e inaudita, un legame fortissimo: riprendendo Montani si può davvero parlare di legame carnale. Questa dialettica ha stimolato il tentativo di "dirsi" attraverso quel mezzo, di aprirsi al mondo quando il mondo si chiude drasticamente. Non rimane quindi che raccontare se stessi e il rapporto con il luogo metonimicamente, riferendosi sempre a un fuori che è pandemia, ma anche ciò che è, ed è sempre stato, sconosciuto *in toto*. D'altronde lo smartphone è quello strumento che quotidianamente porta dall'altra parte dello specchio, nei social e nel web tutto, in cui

il gioco diventa allora quello di provare quanti più modi possibili esistono per autoritrarsi, alimentando una vorticoso produzione di immagini-*souvenir* di soggetti fortemente alla deriva verso, come si dirà, la condizione dell'impersonale. Frammenti in serie, *détails*, che dell'evento autoritrattistico restituiscono, quale esercizio metonimico, pezzi simili e diversi, sosia denaturalizzati, immagini-oggetto che reificano e puntualizzano un'esperienza viva e durevole (ed. Villa 2012, pp. 33-34).

Si è trattato di dare un ordine stilistico a questa tendenza già attuata in modo inconsapevole. «Non dimentichiamo che in questa zona di superficie sensibilizzata, prima di essere occorre dire, dire se non agli altri, almeno a se stessi» (Bachelard 2006, p. 257).

5.

Il risultato è un intenso film di 13'. Il montaggio del materiale, effettuato dal docente del corso, ha privilegiato un approccio lirico, basato sull'analogia e sulla forma piuttosto che sulla narrazione, che potremmo iscrivere nel cosiddetto "montaggio per corrispondenze" (Amiel 2006). Sarebbe stato bello coinvolgere nell'editing gli studenti che hanno dato un contributo, ma il tempo della pandemia non lo permetteva (impossibile anche in remoto, con 70 partecipanti).

Il film è una lunga cavalcata tra frammenti visivi e sonori intervallati da musiche d'atmosfera (realizzate dagli stessi studenti senza che sia stato richiesto. Questo

dimostra ancora una volta il trasporto che questa iniziativa ha avuto). La prima considerazione è sicuramente la presenza di una sorta di *koiné* audiovisiva. Il materiale si assomiglia molto. La tendenza stilistica è freddezza analitica verso luoghi, oggetti e se stessi. A quasi nessuno, ad esempio, è passato per la mente di riprendersi mentre dialoga in remoto con altri o discute con i genitori o il compagno. Lo sguardo è sempre rivolto verso l'inanimato o verso le proprie tracce, lasciate nel quotidiano: il taglio dei capelli, la sigaretta e la cenere che cade, il proprio autoritratto in silenzio. Quest'ultima scelta è particolarmente interessante, poiché pare voler esorcizzare l'autoritratto eterogeneo e inconsapevole della quotidiana vita multimediale (ed. Villa 2012). Il silenzio, lo sguardo in camera, il tempo che passa. Quasi una testimonianza del proprio esserci, del proprio essere gettato in quel nuovo atteggiamento verso l'abitare che rimanda all'innata disposizione della vita umana sulla terra (Heidegger 1991).

La narrazione non c'è o è minima. Le immagini sono molto pensate, spesso molto belle, ma estremamente frammentarie. Difficilmente c'è un rapporto causale tra loro, spesso nemmeno di reciprocità. L'aspetto temporale, fondamento del cinema, sembra esistere solo all'interno dell'inquadratura. Le inquadrature tra loro hanno un rapporto sempre lasco e intercambiabile.

Quando il racconto c'è, è sfilacciato e quasi statico. Ad esempio il caso del padre medico di una studentessa che ha contratto la Covid-19. Lo vediamo relegato nella sua stanza a leggere, immobile. La figlia lo riprende dalla finestra esterna chiusa. Poi gli viene portato il cibo, filmato in lontananza e in dettaglio. Nell'inquadratura successiva la stanza vuota e la moglie, in tenuta anti-Covid, che sanifica. Un racconto laconico, fitto di assenze e di buchi, che rende meravigliosamente lo stato d'animo del momento, senza alcun bisogno di verbalizzarlo.

Il virus pare aver stanato l'occhio di questi giovani portandolo a riappropriarsi di ciò che è oltre lo schermo e pareva non avere più peso, quel qualcosa sconosciuto all'occhio sullo smartphone e viceversa, condizione di eterna corsa tra il sé da rappresentare e il sé di rimando dei social, in una sorta di eterno tempo circolare, tra soggetto che riflettendosi crea e creatura che nel riflesso ridefinisce. «L'intero gioco perverso della pornografia con l'immaginario sessuale infranto [...] dal film in cui l'immaginario è, appunto, realizzato e simultaneamente vanificato dal *passage à l'acte* del "vero"» (Scarpellini 2020, p. 20), quel che sta al di là dello schermo, bandito dai propri occhi, ora diventa ombra impossibile da padroneggiare, sfuggente senso da acchiappare, mondo da riabitare. Oltre lo schermo, così come oltre la finestra, ora, c'è l'ignoto. Addirittura interdetto per legge, ci accorgiamo del "fuori" perché "manca", e poco importa che sia il fuori campo o il fuori casa. Non è più chiaro nulla perché finalmente si può scorgere l'assenza, che spesso ha il colore della tenebra. «L'incubo

è semplice perché è radicale [...] consiste nel dubbio improvviso sulla certezza del dentro e sulla evidenza del fuori» (Bachelard 2006, p. 253).

Il collante di tutto il film è costituito da due punti. Il primo è il discorso analogico. Non succede praticamente nulla, perciò non è difficile orientarsi e allo stesso tempo disorientare. Un po' come succede nel deserto: sappiamo dove siamo ma non sappiamo dove andare. Le immagini permettono di esplorare gli spazi filmati e le posture delle persone che vi appaiono alla stessa stregua. Ciò che sta intorno ai ragazzi, ciò che abitano e condividono, diviene uno specchio convesso attraverso il quale avvicinarsi alla misteriosa vita biologica.

Difficilmente appaiono membri della famiglia, e quando appaiono non sono trattati diversamente dagli oggetti: osservati nella loro enigmatica banalità di esseri viventi, quasi sempre nel momento dell'abbandono in cui i ruoli familiari non sembrano più gli stessi. Lo schema familiare da "fortino" rimane uguale a prima, ma in uno stato impazzito, poiché il virus è invisibile e apolitico:

la famiglia esiste dunque come isola di autonomia relativa in un mare di prigionia oggettiva, [...] Essa fornisce un rifugio in cui gli individui possono ripararsi dalle difficoltà e dai pericoli della vita urbana e in cui possono trovare e scegliere piaceri e opportunità. Ma è un rifugio sempre minacciato da forze esterne [...]. La coscienza creata dietro porte chiuse e sprangate tende naturalmente a guardare solo all'interno e spesso è indifferente al mondo che c'è fuori (Harvey 1998, pp. 275-276).

Ora il mondo fuori non c'è più e viene meno anche, temporaneamente, la gerarchia familiare, ma non il suo ruolo di nucleo. Tutto è fluido ma controllato, come l'acqua in un lavandino. Ma il lavandino è in mezzo al deserto, come in una pittura surrealista.

Il secondo collante ha un carattere molto più prosaico e cosciente. È composto dalle autointerviste in selfie che alcuni studenti hanno deciso di fare, seguendo il suggerimento del docente. Ovviamente il motivo primo era avere un filo logico costruito verbalmente che potesse, in caso di emergenza narrativa, riportare il film alla fruibilità. La sorpresa è stata che queste parole, spontanee o scritte precedentemente e poi lette, poco avevano a che fare con la paura del virus. Si concentravano invece sulle sensazioni nuove, a volte addirittura positive, che la nuova vita, forse eterna, stava insinuando nel quotidiano.

Il ritratto di sé, qui esplicitato al massimo, può sembrare più semplice e meno mediato, ma il carattere ambiguo dello smartphone – soglia verso un aldilà e contemporaneamente specchio – costringe chi parla a uno strano atteggiamento

remissivo, governato dal perturbante. Propaggine del corpo e involontario scandaglio autoritrattistico come dicevamo, diviene una finestra verso se stessi sghemba, nonostante l'apparente semplicità. Ci si guarda come in uno specchio deformante. «Se l'occhio si pone al centro dello specchio sferico concavo, esso si vedrà solo e tu ti vedrai come un ciclope» (Baltrušaitis 1981, p. 258).

Da qui la difficoltà di raccontarsi. Occorre prima parlare a sé, come diceva Bachelard, che essere in questo luogo. Ma è complesso quando c'è un eterno autoritrarsi *in fieri*. Il cortocircuito è sottile ma resistente. È qui che il perturbante entra in scena, impedendo il racconto e lasciando invece fluire le parole, come se, sempre ricordando Bachelard, un incubo ci avvolgesse. Forse.

Gli autori

Lorenzo Donghi è assegnista di ricerca presso l'Università di Pavia e svolge attività didattica presso la IULM di Milano. Si occupa prevalentemente di studi cinematografici e visuali, è membro del Centro Studi Self Media Lab (Università di Pavia) e del comitato di redazione della rivista *La Valle dell'Eden*. Ha scritto la monografia *Scenari della guerra al terrore* (Bulzoni 2016) e co-curato i volumi *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria* (Pavia University Press, 2017) e *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo* (Mimesis, 2019).

Filippo Ticozzi è autore di documentari. I suoi film hanno partecipato a molti festival (Visions du Réel, Torino Film Festival, Full Frame, Doker Moscow, Filmmaker Festival, ecc.) e hanno vinto diversi premi (*Premio Speciale della Giuria* al Torino Film Festival, *Best Documentary* a Cinéma Verité Iran, ecc.). Insegna Scrittura e Regia Documentaria presso la Laurea Magistrale in Scritture e Progetti per le Arti Visive e Performative dell'Università di Pavia.

e-mail: lorenzo.donghi@unipv.it filippo.ticozzi@unipv.it

Lorenzo Donghi è autore dei paragrafi 1 e 2; Filippo Ticozzi è autore dei paragrafi 3, 4 e 5. Il breve testo introduttivo è stato steso a quattro mani.

Riferimenti bibliografici

Amiel, V 2006, *Estetica del montaggio*, Lindau, Torino [2001].

Bachelard, G 2006, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari [1957].

Baltrušaitis, J 1981, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Adelphi, Milano [1978].

Benjamin, W 2000, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino [1935].

Brakhage, S 2001a, 'My eye' in *Essential Brakhage. Selected Writing on filmmaking by Stan Brakhage*, Bruce McPherson (ed.), McPherson&Company, New York, pp. 25-36.

Brakhage, S 2001b, 'In defence of amateur', in *Essential Brakhage. Selected Writing on filmmaking by Stan Brakhage*, Bruce McPherson (ed.), McPherson&Company, New York, pp. 142-145.

Carbone, M 2016, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano.

Carbone, M 2020, 'Vi facciamo vedere noi (chi siamo)', *Fata Morgana Web*, 10 aprile 2020. Available from: <<https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2020/04/10/schermi-nella-pandemia-coronavirus/>> [23 Novembre 2020].

Cimatti, F 2016, 'Case e tane. Luoghi animali', in Augé, M, Boffito, S, Cimatti, F, Civitarese, G, Favole, A, Mendini, A, Miller, D, Remotti, F, Renato Sesana, R, *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, UTET, Milano [ebook acquistabile: <<https://www.utetlibri.it/ebooks/le-case-dell-uomo/>>].

Deleuze, G 2015, *L'esausto*, Nottetempo, Roma [1992].

Harvey, D 1998, *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, il Saggiatore, Milano [1989].

Heidegger, M 1991, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano [1957].

Leroi-Gourhan, A 2018, *Il gesto e la parola*, Mimesis, Milano, vol. II [1965].

Le Breton, D 2016, *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*, Raffaello Cortina, Milano [2015].

Montani, P 2020, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.

Montani, P, Cecchi, D & Feyles, M (eds.) 2018, *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano.

Nishida, K 2012, *Luogo*, Mimesis, Milano [1926].

Scarpellini, A 2020, *Il tempo sospeso delle immagini*, Mimesis, Milano.

Tarpino, A 2008, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino.

Villa, F (ed.) 2012, *Vite Impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini, Cosenza.

Vitta, M 2014, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.

Zucconi, F 2020, 'Rilocalazione obbligata', *Il lavoro culturale*, 10 marzo 2020. Available from: <<https://www.lavoroculturale.org/rilocalazione-obbligata/francesco-zucconi/>>. [23 Novembre 2020].



Lorenzo Manera

L'innovazione digitale tra didattica museale e didattica scolastica. Un'esperienza di riprogettazione a distanza di un percorso espositivo in risposta alla pandemia provocata dal Covid-19



Abstract

In seguito alla pandemia provocata dal Covid-19, nel contesto italiano e internazionale le realtà museali hanno affrontato l'impossibilità di ospitare fisicamente i visitatori sviluppando percorsi di visita digitali. Il passaggio da modelli didattici di tipo direttivo-trasmissivo a modalità centrate sul carattere costruttivo e collaborativo dei processi di apprendimento ha contribuito allo sviluppo di riflessioni relative a possibili forme di intreccio tra utilizzo di tecnologie digitali nella didattica museale e scolastica. Una sperimentazione che va in questa direzione è stata realizzata in occasione dell'allestimento della mostra *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, a cui hanno preso parte due classi terze di una scuola secondaria di primo grado. La sperimentazione prevedeva che la visita venisse affiancata da esperienze laboratoriali *hands-on*. In seguito alla sospensione delle attività didattiche in presenza, la visita è stata riprogettata dal gruppo di lavoro in forma virtuale.

As a result of the pandemic caused by Covid-19, in the Italian and international context, museums have faced the impossibility of physically accommodating visitors by developing digital museum's visits. The transition from transmissive forms of education to models centered on the constructive and collaborative nature of learning processes has contributed to the development of reflections on possible forms of interweaving between the use of digital technologies in school and museum's education. An experimentation that goes in this direction has been realized for the exhibition *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, at the Fondazione Palazzo Magnani. Two classes of a middle school in Reggio Emilia took part to an experience designed by a group of experts. The experience included a visit to the exhibition and tow hands-on laboratories. After the suspension of teaching activities due to the Covid-19 pandemic, the visit was redesigned in virtual form by the research group.



Le conseguenze del Covid-19 sul contesto museale italiano e internazionale

Le modalità di fruizione degli spazi espositivi e museali hanno subito profonde modifiche dovute al diffondersi della pandemia Covid-19. In riferimento al panorama internazionale, secondo i dati recentemente pubblicati dall'UNESCO, la pandemia ha comportato la chiusura di oltre 85.000 musei, corrispondenti al 90% delle istituzioni

museali a livello globale (UNESCO 2020). Oltre alla disamina dei dati raccolti, l'analisi dell'UNESCO delinea alcune indicazioni utili a rafforzare la resilienza delle istituzioni museali. Tali indicazioni riguardano, in particolare, la digitalizzazione delle collezioni, la realizzazione e pubblicazione online di un inventario aggiornato delle collezioni, il rafforzamento delle infrastrutture informatiche e lo sviluppo di competenze digitali da parte del personale museale.

Un'ulteriore analisi del contesto internazionale è stata elaborata dall'ICOM (International Council of Museums, 2020) in un documento che, prendendo in disamina l'impatto del Covid-19 sulle realtà museali, mira ad offrire alcune indicazioni relative a possibili modalità di risposta alla pandemia. Tali modalità riguardano lo sviluppo di attività online che mantengano e sviluppino l'interesse e la partecipazione attiva sia dalla comunità locale che del più ampio gruppo di visitatori che mantengono un contatto con le istituzioni museali tramite l'utilizzo di social media.

In ambito europeo, secondo i dati pubblicati dal Network of European Museum Organisations (NEMO 2020¹), il 37% dei 650 musei coinvolti nella ricerca ha risposto alle conseguenze della crisi sanitaria migliorando la qualità delle proposte online, mentre il 23% ha progettato e sviluppato nuove attività a distanza, che comprendono la realizzazione di tour virtuali e video dedicati alla collezione, l'organizzazione di eventi online e la pubblicazione di podcast.

Nel contesto italiano, secondo i dati recentemente pubblicati dall'Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT 2020), la chiusura al pubblico resasi necessaria per contenere il contagio da Covid-19 ha causato, nei soli mesi di marzo, aprile e maggio 2020, un numero di mancati ingressi alle strutture museali statali pari a circa 19 milioni, mettendo in luce la necessità di sviluppare nuove modalità di valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale, «ripensando al contributo che le tecnologie digitali possono fornire» (ISTAT 2020, p. 4). Rispetto a questo punto, come è stato sottolineato dalla letteratura scientifica (Agostino, Arnaboldi & Lampis 2020), nel contesto italiano le realtà museali hanno affrontato l'impossibilità di ospitare fisicamente i visitatori sviluppando percorsi di visita digitali che permettessero forme di interazione online, rafforzando così il processo di digitalizzazione teso a porre rimedio al fatto che, sempre secondo i dati Istat più recenti, ancora nel 2018 soltanto il 9,8% dei musei statali aveva reso sui propri siti la possibilità di svolgere visite virtuali dei luoghi e delle collezioni possedute, mentre solo 6,1% dei musei statali che dispongono di cataloghi digitalizzati li ha resi accessibili online (ISTAT 2020, p. 5).

Tale processo di transizione ha costituito un ulteriore sviluppo del Piano Triennale per la Digitalizzazione e l'Innovazione dei Musei promosso a partire dal 2018 dal

¹ I dati raccolti riguardano i 27 Stati membri dell'Unione Europea e 9 stati membri del *Council of Europe*.

Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo (MIBAC, 2018), permettendo un rilevante processo di innovazione digitale che ha comportato un migliore adattamento alle condizioni imposte dalla pandemia Covid-19 (Agostino, Arnaboldi & Lema 2020).

Il *participatory turn* e media digitali nella didattica museale

L'insieme delle iniziative sviluppate tanto nel contesto internazionale quanto in quello nazionale, anzitutto per far fronte all'emergenza sanitaria e sviluppare modelli adottabili anche nello scenario post-pandemia al fine mantenere e incrementare la relazione e l'interazione tra l'istituzione museale e il pubblico, può essere interpretato come parte di mutamento di paradigma denominato *participatory turn* (Pruulmann-Vengerfeldt & Runnel 2011), caratterizzato in ambito museale dalla centralità assunta dal visitatore (*visitor-centred*) rispetto a quella tradizionalmente attribuita alla collezione (*collection-centered*).

Il *participatory turn* si caratterizza come un processo di democratizzazione della fruizione del patrimonio museale, elemento che implica il parziale superamento della tradizionale funzione mediatrice operata dai musei a favore dello sviluppo di forme di co-creazione (Holdgaard and Klasttrup 2014), possibili grazie a modelli di integrazione tra ambiente fisico e digitale (Nofal, Reffat & Vande Moere 2017).

Colombo, in una recente pubblicazione dedicata al rapporto tra museo e cultura digitale, ha sottolineato che l'utilizzo di device digitali in relazione a contesti espositivi risulta una modalità sempre più presente nei musei, in quanto rappresenta una forma «di supporto alla visita prima, durante e dopo» (Colombo 2020, p. 104). Inoltre, come è stato recentemente messo in luce dalla letteratura scientifica (Díaz & Ioannou 2019), l'utilizzo di media interattivi risulta particolarmente utile alla promozione delle competenze del XXI secolo in contesti che intrecciano elementi educativi propri dei setting formali, non-formali e informali.

In una disamina della relazione sempre più stretta che va configurandosi tra musei e media digitali, Mandarano (2019) ha sottolineato che sia nel caso di tecnologie *on site* (tavoli multimediali, applicazioni, realtà aumentata, videomapping e chatbot), sia qualora si prendano in considerazione tecnologie digitali online (siti web museali e piattaforme social), l'elemento centrale su cui concentrarsi per definire il grado di innovatività ottenuto non è tanto il tipo di tecnologia adottato, quanto la politica culturale complessiva e la strategia comunicativa a cui si fa riferimento nel progettare il processo di cambiamento verso un'idea di un museo partecipato, accessibile, interattivo e inclusivo. Secondo l'autrice, inoltre, al fine di ottenere gli obiettivi sopraelencati, è

necessario tenere in considerazione la realtà di un pubblico differenziato per età, cultura e competenze, il cui coinvolgimento è ottenibile tramite la progettazione di modelli comunicativi multimediali *ad hoc*.

Verso un'integrazione della didattica scolastica e museale

Nello sviluppo della riflessione teorica imperniata sul tema della progettazione di percorsi specifici di esperienza museale, un ruolo di particolare rilevanza è stato svolto dall'emergere di istanze relative processi di innovazione della didattica museale (Coppola & Zanazzi 2020), centrata su modelli costruttivisti sviluppati a partire dagli Anni '90 (Hein 1995). Tali modelli sono basati anzitutto sulla centralità della figura del visitatore e sulla sua partecipazione attiva, da progettare in modo che risulti possibile creare connessioni tra l'esperienza museale e quanto il visitatore già conosce. Risulta inoltre necessario che l'ambiente espositivo sia provvisto di spazi didatticamente attrezzati per l'interazione e la manipolazione, contesti laboratoriali che possano venire utilizzate per un tempo prolungato da studenti e visitatori al fine di approfondire aspetti o temi particolare di una mostra, così da attivare «processi cognitivi, affettivi, estetici direttamente collegati con lo sviluppo personale di competenze del visitatore, direttamente impegnato e coinvolto» (Minello 2018, p. 98).

L'evoluzione avvenuta anche in ambito scolastico verso una didattica maggiormente improntata ai principi del costruttivismo, dunque al passaggio da un approccio direttivo e trasmissivo a uno maggiormente centrato sul carattere costruttivo e collaborativo dei processi di apprendimento, basato sulla formulazione di ipotesi, la costruzione di significati e l'adozione di strategie euristiche (Frabboni & Pinto Minerva 2013), ha contribuito allo sviluppo di riflessioni relative a possibili forme di intreccio tra la didattica museale e quella scolastica. Nel prendere in analisi la relazione tra quest'ultime, Franca Zucconi (2015) ha elaborato argomentazioni a sostegno di forme di progettazione che possono emergere da un'armonizzazione tra i programmi scolastici e forme di didattica museale, che prevedano idealmente forme di intreccio tra modalità di apprendimento proprie dei contesti formali, non formali e informali. Secondo l'autrice, prevedere esperienze laboratoriali *hands on* direttamente connesse all'esperienza di fruizione di contesti espositivi dà origine a possibili forme di continuità tra l'attitudine alla formalizzazione dei saperi, propria della realtà scolastica, e le modalità didattiche tipiche di contesti informali, che prevedono modalità di apprendimento caratterizzate da una forte dimensione relazionale. La dimensione partecipativa si situa infatti in una concezione della conoscenza che fa riferimento a un'epistemologia relazionale, in cui il conoscere diventa un processo che coinvolge

l'intera persona, implicando il saper gestire le relazioni interpersonali in modo costruttivo, negoziando la condivisione della conoscenza, rispettando il punto di vista degli altri e imparando a gestire efficacemente i conflitti (Rivoltella, Rossi 2012).

Al fine di garantire una reale continuità tra il percorso scolastico e quello museale, secondo Hooper Green-Hill (2007) è necessario che prima di recarsi al museo venga svolto un approfondimento preparatorio in classe e, una volta terminata la visita, venga svolta una riflessione su quanto è stato visto e fatto. Tale processo può concorrere a evitare il rischio, segnalato dalla letteratura scientifica (Branchesi 2019), che l'esperienza museale si traduca per gli studenti in una proposta slegata sia da forme di interesse che dall'intenzione di cogliere gli stimoli offerti durante la visita, in quanto fruitori non spontanei dell'esperienza museale². Secondo Nicolini (2020), l'emergenza legata alla pandemia Covid-19 rappresenta un'occasione per contribuire all'integrazione tra i modelli didattici scolastici e quelli museali, che può realizzarsi anche tramite lo sviluppo di modelli di didattica a distanza.

Un esempio di buona pratica relativa all'integrazione tra modelli didattici scolastici e museali può essere individuato nel progetto *Scuola in Museo*, frutto della collaborazione tra i Musei Civici di Reggio Emilia e gli istituti comprensivi Leonardo Da Vinci e Manzoni della medesima città. Al fine di far fronte alla scarsità di spazi dovuta all'emergenza sanitaria, gli studenti di due classi primarie e di due classi secondarie di primo grado hanno preso parte al progetto sopracitato, promosso dal Comune di Reggio Emilia, che prevedeva che alcuni spazi espositivi dei Musei Civici di Reggio Emilia venissero ripensati per accogliere l'attività didattica quotidiana delle classi coinvolte, dando vita a un percorso di riprogettazione caratterizzato dalla collaborazione tra gli insegnanti e gli educatori museali³.

Un esempio di buona pratica relativo invece alla possibilità di creare percorsi che coinvolgano a distanza sia realtà museali che contesti scolastici può essere individuato in un progetto in corso di realizzazione presso il Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, consistente nell'organizzazione di 20 laboratori online condotti da educatori museali, dedicati a classi di scuola primaria e secondaria di primo grado. Il progetto, realizzato in occasione della mostra *Senzamargine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, prevede un primo incontro di presentazione di alcuni degli artisti protagonisti della mostra, ed è seguito da un secondo incontro di natura laboratoriale⁴. Il percorso prevede la partecipazione attiva degli insegnanti e degli

² Si fa riferimento alla distinzione proposta da Nardi (1999, p. 13) tra fruitori spontanei e non spontanei in riferimento al pubblico museale.

³ Per maggiori informazioni sul progetto si rimanda a <<https://www.musei.re.it/il-museo-per-la-scuola/per-la-scuola/a-reggio-emilia-la-scuola-e-al-museo-e-il-museo-la-accoglie-cosi/>>.

⁴ Per approfondire il progetto si rimanda al link <<https://www.maxxi.art/en/programmi-educativi/laboratori-gratuiti-online-per-le-scuole>>.

studenti, a cui vengono inviati materiali da stampare e utilizzare durante il secondo incontro laboratoriale.

L'intreccio tra didattica scolastica e museale nel progetto di ricerca legato alla mostra *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*

Una sperimentazione che va nella direzione di un intreccio tra didattica scolastica e museale è stata realizzata in occasione dell'allestimento della mostra *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, inaugurata nel novembre del 2019 presso gli spazi espositivi di Fondazione Palazzo Magnani, una realtà museale situata a Reggio Emilia, la cui mission è la promozione delle arti visive attraverso attività espositive e culturali⁵. Il percorso espositivo della mostra era incentrato sullo sviluppo del concetto di ornamento, indagato quale fenomeno che influenza il nostro rapporto con la dimensione estetica, con particolare attenzione alle tradizioni artistiche e agli aspetti sociali e culturali.

Grazie alla collaborazione tra il Dipartimento di Educazione e Scienze dell'Università di Modena e Reggio Emilia Fondazione Palazzo Magnani, Officina Educativa (servizio del Comune di Reggio Emilia) e dell'Istituto comprensivo Aosta, sono state organizzate alcune attività di ricerca legate al tema dell'ornamento e della decorazione, che hanno coinvolto in particolare due classi terze della scuola secondaria di primo grado Aosta.

Il gruppo di lavoro, che comprendeva docenti e ricercatori universitari, insegnanti, educatori museali e atelieristi⁶, in seguito alla sospensione delle attività didattiche in presenza dovuta alla diffusione della pandemia Covid-19, ha riprogettato la visita guidata alla mostra, sfruttando le opportunità offerte dalle tecnologie digitali.

Nello specifico, il percorso progettato per le classi terze prevedeva due modalità di interazione differenti. Il disegno sperimentale iniziale prevedeva infatti che la classe di controllo visitasse la mostra senza aver svolto un precedente lavoro di approfondimento, per poi partecipare a due successive esperienze laboratoriali relative ai temi della mostra. Il percorso progettuale della classe sperimentale prevedeva invece che venisse anzitutto svolto un lavoro di approfondimento, consistente in due esperienze laboratoriali, seguito infine dalla visita guidata alla

⁵ Per ulteriori informazioni si rimanda al link <<https://www.palazzomagnani.it/la-fondazione/mission-e-storia/>>.

⁶ Alla progettazione del percorso hanno partecipato Rosa di Lecce e Ilaria Gentilini per Fondazione Palazzo Magnani, Simona Valcavi e Mariaelena Fontani dell'Istituto comprensivo Aosta, Annamaria Contini e Lorenzo Manera per il Dipartimento di Educazione e Scienze Umane, le laureande Eleonora De Crescenzo e Susanna Stagnini, e infine Iride Sassi, Sofia Acerbi e Catia Manzini per Officina Educativa, servizio del Comune di Reggio Emilia.

mostra. Per entrambe le classi l'esperienza laboratoriale, progettata dal gruppo di ricerca, è stata condotta dal personale educativo di Fondazione Palazzo Magnani.

La riprogettazione a distanza della visita alla mostra

Il disegno sperimentale descritto nel paragrafo precedente aveva la finalità di verificare, tramite l'analisi qualitativa di due questionari somministrati *ex-post* agli studenti delle due classi coinvolte, in che misura la fase di approfondimento precedente la visita avesse influenzato la comprensione dei temi e dei contenuti oggetto della mostra.

Nella fase di progettazione della visita e dell'attività laboratoriale, il gruppo di ricerca si è soffermato in particolare sul tema dell'ornamento in relazione ai concetti di cambiamento, trasformazione e bellezza, ritenuti in grado di suscitare la curiosità e l'interesse di studenti della scuola secondaria di primo grado. L'esperienza laboratoriale prevedeva, per entrambe le classi, un primo incontro dedicato a una fase di brainstorming e di riflessione su tematiche legate al concetto di ornamento, svolto in piccoli gruppi tramite la realizzazione di mappe concettuali, seguita da un secondo incontro in cui è stato proposto agli studenti di realizzare un progetto di rielaborazione grafica di un selfie scattato attraverso l'utilizzo di un'applicazione che permettesse di aggiungere dei filtri all'immagine, esplorando così modalità di utilizzo dell'ornamento nell'era digitale.

Nel mese di gennaio 2020 gli studenti della classe di controllo hanno visitato in presenza la mostra, accompagnati da un'educatrice museale di Fondazione Palazzo Magnani, partecipando solo in seguito alle due esperienze laboratoriali progettate dal gruppo di ricerca. La classe sperimentale, come previsto dal disegno di ricerca, ha invece preso parte alle esperienze laboratoriali prima della visita guidata, che si sarebbe dovuta svolgere in presenza presso Palazzo Magnani nei primi giorni di marzo 2020. Tuttavia, la sospensione delle attività scolastiche in presenza, dovuta all'emergenza sanitaria Covid-19, ha portato il gruppo di lavoro a riprogettare la visita guidata alla mostra, elaborando un percorso a distanza condotto dalle educatrici museali.

Nello specifico, per consentire agli studenti di visitare la mostra a distanza, il gruppo di ricerca ha progettato sulla piattaforma digitale *google meet* un tour virtuale, condotto utilizzando una presentazione che comprendeva immagini del percorso espositivo, la trascrizione di alcune didascalie predisposte per la mostra e fotografie delle singole opere.

I questionari di valutazione dell'esperienza didattica e del percorso di visita

Al fine di far emergere eventuali differenze di gradimento, approfondimento e rielaborazione dei principali temi approfonditi durante il percorso di visita, a seconda che questo fosse stato preceduto o succeduto da un'esperienza laboratoriale, il gruppo di ricerca ha predisposto due questionari, il primo sottoposto agli studenti delle classi terze al termine dei rispettivi percorsi didattici, mentre il secondo proposto al termine della visita guidata alla mostra. Il primo questionario era composto anzitutto da alcune domande riguardanti il concetto di ornamento.

- Prova a proporre una definizione di ornamento. Fai un esempio.

- A cosa associ il concetto di ornamento? Pensando in particolar modo alla mostra, dove pensi sia possibile trovare l'ornamento?

- Cosa ti ha colpito di più della mostra? Puoi citare le opere che ti sono rimaste particolarmente impresse (se non ricordi il titolo, prova a descriverle)?

Fig. 1: Prima parte del questionario proposto agli studenti una volta terminato il percorso didattico.

La seconda parte prevedeva invece che gli studenti svolgessero l'analisi di due immagini riportate nel questionario. Nello specifico, gli studenti erano invitati a individuare nelle immagini proposte elementi classificabili come ornamenti, delineandone la funzione e argomentando la scelta fatta.

Fai un'analisi delle seguenti immagini, provando a spiegare:



Quali sono gli elementi che si possono classificare come ornamenti?

che funzioni svolgono tali elementi ?



ci sono elementi che si possono classificare come ornamenti? che funzioni svolgono tali elementi? Motiva la tua risposta

- Secondo te l'ornamento è sempre una forma d'arte? Sì No Perché? _____

Fig. 2: Seconda parte del questionario proposto al termine del percorso didattico.

Al termine della visita guidata alla mostra è stato proposto agli studenti un questionario di valutazione del percorso di visita, composto da tre domande.

Nome:.....classe.....data.....

- Cosa ti è piaciuto di più della mostra?

.....
.....
.....

- Oggi, cosa ti fa venire in mente la parola *ornamento*?

.....
.....
.....

- Fra le opere d'arte che hai visto, scegline una in particolare (se non ricordi il titolo, puoi descriverla): secondo te, quali ornamenti ci sono e che funzione svolgono?

.....
.....
.....

Fig. 3: Terza parte del questionario proposto al termine del percorso didattico.

Da una prima analisi dei questionari raccolti emergono alcuni elementi di interesse, tuttavia occorre delineare alcuni limiti individuabili nel fatto che, per quanto riguarda la classe sperimentale, i questionari non sono stati sottoposti in presenza, bensì inviati in formato digitale agli studenti, in quanto il percorso è stato terminato in una fase in cui la didattica in presenza era già stata sospesa. Inoltre, sempre nel caso della classe sperimentale, al fine di sostenere la partecipazione attiva degli studenti, la visita guidata a distanza è stata svolta in due occasioni differenti, ciascuna dedicata a un gruppo di dodici studenti.

Le differenze individuabili nelle modalità di visita, nonché quelle relative al modo in cui sono stati sottoposti e raccolti i questionari impongono alcuni limiti riguardanti la comparabilità dei percorsi svolti dalla classe sperimentale e da quella di controllo. Ciononostante, dall'analisi dei questionari emergono alcuni elementi di interesse legati, in particolare, all'esperienza della visita virtuale alla mostra. Infatti, nel rispondere alla prima domanda del secondo questionario, gli studenti della classe sperimentale hanno elaborato alcune considerazioni centrate non tanto sul contenuto della mostra, quanto invece alla particolare modalità di visita di cui sono stati protagonisti. In particolare, uno studente ha riportato che «la cosa che mi è piaciuta di più di questa esperienza, rispetto a una visita tradizionale, grazie al modo in cui è stata organizzata la visita, è stato il poter interagire di più e meglio con la guida». Nessun questionario raccolto riportava invece esperienze negative rispetto alla visita virtuale. In uno dei questionari raccolti, uno studente ha riportato che un aspetto positivo di tale

modalità è individuabile nell'esser stati interpellati più volte durante il percorso di visita, seppur a distanza.

Conclusioni

Il diffondersi della pandemia Covid-19 ha comportato, nel caso delle attività legate al progetto di ricerca realizzato in concomitanza alla mostra *What a Wonderful World. La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura*, un ripensamento delle modalità di svolgimento della visita. La riprogettazione dell'esperienza ha offerto la possibilità di sfruttare, almeno in parte, le potenzialità dalle tecnologie digitali, portando alla realizzazione di un percorso di visita virtuale rivolto studenti delle classi che hanno preso parte al progetto di ricerca. Nonostante l'impossibilità di realizzare un vero e proprio percorso di visita virtuale che sfruttasse a pieno le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali, il riscontro positivo ricevuto dagli studenti della classe sperimentale è probabilmente riferibile, oltre che all'attenta progettazione dell'esperienza, al percorso di preparazione alla visita, che li ha visti protagonisti di esperienze laboratoriali realizzate mettendo in relazione modelli di didattica museale e di didattica scolastica. I primi risultati di ricerca, seppur parziali, confermano quanto indicato dalla recente letteratura scientifica rispetto all'utilizzo di media interattivi in contesti educativi (Díaz & Ioannou 2019), che risulta particolarmente utile in contesti che intrecciano elementi educativi propri dei setting formali e non-formali. I primi risultati emersi confermano infine quanto indicato da Mandarano (2019) rispetto alla relazione tra media digitali e realtà museali o espositive, che offre risultati significativi laddove i modelli comunicativi multimediali vengono progettati *ad hoc*, tenendo in considerazione l'età, la cultura e le competenze del pubblico a cui sono rivolti.

L'autore

Lorenzo Manera è assegnista di ricerca in estetica filosofica presso il Dipartimento di Educazione e Scienze Umane dell'Università di Modena e Reggio Emilia, sotto il tutoraggio della professoressa Annamaria Contini. Durante il corso di dottorato in Scienze Umanistiche ha approfondito lo studio di tematiche legate all'estetica digitale e all'educazione estetica, discusse nella tesi dottorale "Educazione estetica e digital storytelling nella scuola dell'infanzia. Nuove prospettive educative in ambienti di apprendimento supportati dalle tecnologie digitali". Nel 2019 ha curato, assieme ad Annamaria Contini, il numero della rivista "Studi di Estetica" dedicato al tema dell'educazione estetica, il cui numero ospita l'articolo "The Aesthetic experience in the Reggio Emilia Approach", dedicato all'analisi degli stretti legami esistenti tra la filosofia educativa reggiana e ad elementi legati sia alla poetica della neoavanguardia sia all'estetica fenomenologica.

e-mail: lorenzo.manera@unimore.it

Riferimenti bibliografici

Agostino, D, Arnaboldi, M & Lampis, A, 2020, 'Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness', *Museum Management and Curatorship*, 35 (4), pp. 362-372.

Agostino, D, Arnaboldi, M. & Lema, MD, 2020, 'New development: COVID-19 as an accelerator of digital transformation in public service delivery. *Public Money & Management*, published online doi 10.1080/09540962.201764206.

Branchesi, L, Curzi, V & Mandarano, N, 2016, *Comunicare il museo oggi: dalle scelte museologiche al digitale*, Skira, Milano.

Colombo, ME, 2020, *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*, Editrice Bibliografica, Milano.

Coppola, S & Zanazzi, S, 2020, 'L'esperienza dell'arte. Il ruolo delle tecnologie immersive nella didattica museale', *Rivista internazionale di Scienze dell'educazione e della formazione*, 18 (2), pp.36-49.

Díaz, P & Ioannou, A, 2019, 'Learning in a Digital World: An Introduction', in *Learning in a Digital World*, Springer, Singapore, pp. 1-12.

Frabboni, F & Pinto Minerva, F, 2018. *Manuale di pedagogia e didattica*, Laterza, Roma-Bari.

Hein, G, (1995), 'The constructivist museum'. *Journal of Education in Museums*, 16, pp. 21-23.

Holdgaard, N & Klastруп, L, 2014, 'Between control and creativity: challenging co-creation and social media use in a museum context', *Digital Creativity*, 25 (3), pp. 190-202.

Hooper-Greenhill, E, 2007, *Museums and education: Purpose, pedagogy, performance*, Routledge, London.

ICOM, 2020, *Museums, museum professionals and COVID-19*. Available from: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Report-Museums-and-COVID-19.pdf>.

ISTAT, 2020, *I musei statali al tempo del Covid-19*. Available from: <https://www.istat.it/it/files//2020/05/I-musei-statali-al-tempo-del-Covid-19.pdf>.

Mandarano, N, 2019, *Musei e media digitali*. Carocci, Roma.

MIBAC, 2018, *Piano Triennale per la Digitalizzazione e l'Innovazione dei Musei*. Available from: <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/08/Piano-Triennale-per-la-Digitalizzazione-e-l%E2%80%99Innovazione-dei-Musei.pdf>.

Minello, R, 2018, 'Museo costruttivista: tra teorie della conoscenza e teorie dell'apprendimento non-formali e informali', *Formazione & Insegnamento, Rivista internazionale di Scienze dell'educazione e della formazione*, 16 (1), pp. 93-108.

Nardi, E, 1999, *Un laboratorio per la didattica museale*. Seam, Roma.

NEMO, (2020), *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe*. Available from: https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_Corona_Survey_Results_6_4_20.pdf.

Nicolin, P, 2020, Educazione e istituzioni culturali. Cosa va migliorato? *Art Tribune*, retrievable at <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/didattica/2020/04/educazione-istituzioni-culturali/>.

Nofal, E, Reffat, M, & Vande Moere, A, 2017, 'Phygital heritage: An approach for heritage communication', in *Immersive Learning Research Network Conference*, Verlag der Technischen Universität Graz; Graz, pp. 220-229.

Pruulmann-Vengerfeldt, P, & Runnel, P, 2011, 'When the museum becomes the message for participating audiences', *Communication Management Quarterly*, 6 (21), pp.159-179.

Rivoltella, C, & Rossi, P, 2012, *L'agire didattico*, Editrice La Scuola, Brescia.

UNESCO, 2020, *Museums around the world in the face of covid-19*. Available from: <https://en.unesco.org/news/launch-unesco-report-museums-around-world-face-covid-19>.

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



Giulia Crippa

Cosa hanno fatto i musei durante la pandemia: uno studio delle attività di alcune istituzioni tra marzo e giugno 2020



Abstract

L'articolo analizza alcuni siti e pagine *facebook* di istituzioni culturali – ritirate da un universo più ampio di studio – per comprendere come sono state svolte iniziative e eventi durante la fase di *lockdown*, da marzo a giugno 2020. Gli esempi sono relativi a musei d'arte (Pinacoteca Nazionale di Bologna), musei archeologici (Muse Nazionale Etrusco di Marzabotto), di arte contemporanea (MAXXI), archivi-museo (CSAC) e gallerie (GAMEC). Riflette sul ruolo dei musei nello spazio pubblico quando confrontati con situazioni traumatiche. Evidenzia i limiti e le potenzialità di un museo inserito nel contesto degli accadimenti quotidiani e quelli di scelte legate alla "normalità" che non si preoccupa con gli eventi che possono essere agenti di trasformazione strutturale.

The article analyzes some sites and facebook pages of cultural institutions - withdrawn from a wider universe of study - to understand how initiatives and events were carried out during the lockdown phase, from March to June 2020. The examples are related to museums of art (National Art Gallery of Bologna), archaeological museums (National Etruscan Museum of Marzabotto), contemporary art (MAXXI), museum archives (CSAC) and galleries (GAMEC). It reflects on the role of museums in the public space when confronted with traumatic situations. It highlights the limits and potential of a museum inserted in the context of everyday events and those of choices linked to "normality" that does not bother with events that can be agents of structural transformation.



Introduzione

In questo entrare in trance della terra, quando all'improvviso la nostra vita si è vista limitata, rinchiusa, in cui ciò che sapevamo era prodotto giorno per giorno, la presentazione/manifestazione dell'assenza della gente dai suoi spazi quotidiani è stato ciò che più ha richiamato la nostra attenzione, nelle immagini dello spettacolo spettrale non solo delle nostre città, ma delle metropoli del mondo intero, in una vera crisi della cultura. Crisi che ha reso visibile l'impreparazione dei musei di fronte a eventi di questo genere, che può essere spiegata solo dalla sua natura essenzialmente rappresentativa, individualizzante e sottrattiva, centrata proprio sull'artificiosità di un

particolare “spettacolo”: il cosiddetto “fatto museale”, quello che è forgiato all'interno del museo dal rapporto instaurato tra Uomo e Oggetto.

Date queste immagini, eravamo certi che la comunicazione museologica non disponesse di meccanismi pratici e / o teorico-concettuali adeguati ad affrontare un evento del genere, perché questo dipende dalla sua trasformazione in una rappresentazione materializzata in qualche tipo di supporto che rende possibile catturarlo.

Nonostante l'euforia che circonda il ruolo dell'arte come generatrice di ricchezza e la capacità di riqualificazione urbana da parte dei musei, non dobbiamo dimenticare che il mondo reso oggetto, al centro del progetto di modernità, obiettivo della musealizzazione, e il mercato, si sono rivelati solo una parte dell'equazione. Non per niente, nella descrizione dei loro principi e obiettivi, i musei puntano (anche o addirittura principalmente) sull'intangibile di simboli, identità e immaginario, qualcosa che va ben oltre l'oggetto e che viene attualmente mobilitato per l'esposizione nei musei. Qualcosa di presumibilmente non deperibile e identitario. Qualcosa che richiami la memoria, apparentemente perduta o dimenticata.

L'idea di museo sembra spesso essere un progetto per (ri)vitalizzare le città ma, di fatto, ci riporta ai cimiteri e ai loro morti:

questo modello ha le sue origini nel lutto e di conseguenza un richiamo: l'apologia del "non deperibile" ha come valori i morti più dei vivi, i materiali resistenti più degli altri, e i mezzi abbastanza attrezzati per garantire la conservazione delle sue reliquie. Ma è proprio l'opposto. La creazione è deperibile. Passa, perché è un atto. (...) è essenzialmente relativo a una collettività. La sua linea può sopravvivere al gruppo, sotto forma di un oggetto che la vita ha lasciato cadere, raccolto, abbandonato di nuovo e riutilizzato in pratiche successive [prima di finire in un museo, potremmo aggiungere]: testi, ceramiche, utensili o statue. Ma non appartengono più a ciò che fa la storia; sono i suoi dati. [Cultura] non si limita ai record e ai resti che lascia. Per quanto siano interessanti, questi oggetti (...) sono solo i residui di ciò che non esiste più (...) (De Certeau, 1998, pp. 243-244).

Con Certeau si capisce che l'unico modo per avere qualcosa di vivo nei musei è nel rinnovamento di atti di creazione fuori dai musei, in quell'esterno che i musei mummificano.

E se i musei e la museologia non fossero più solo rappresentazione, ma anche presentazione? Non più uno spazio contenente il contenuto ma con il contenuto comunicativo nello spazio? Un prodotto comunicativo da (e produttore di) una

moltitudine/assenza e che è semplicemente un'azione da mettere in comune? A quali musei e a quale museologia corrisponderebbe?

Sebbene questa "mappatura" iniziale sia stata determinata da eventi reali - dai cambiamenti urbani e sociali che abbiamo attraversato durante il *lockdown*, questo lavoro non è una ricerca partecipativa, né vuole essere un caso di studio. Al contrario, è eminentemente teorico (o essenzialmente speculativo, per essere ancora più precisi), e ha come macro tema lo stretto rapporto che si instaura tra società, cultura e territorio durante la crisi globale che stiamo attraversando. All'interno di questo macro taglio, come già sottolineato, il nostro interesse specifico è il ruolo del museo: musei reali, esistenti, nel tentativo di comprendere se e come la centralità assunta dalle dinamiche sociali che hanno attraversato le nostre vite si sono incontrate o sono state incorporate e riflesse da questi musei che, nelle città, sono spesso radicati da lungo tempo e in esse operano.

A nostro avviso, tali dinamiche socio-culturali sono, prima di tutto, comunicative. E poiché nella nostra società la cultura e la comunicazione sono strutturazioni della produzione, di per sé informative, sono destinatarie (e agenti) di processi legati agli sforzi permanenti di una società capitalista in materia di generazione ed estrazione di valore. Ma sono anche, d'altra parte, e di conseguenza, arene aperte al conflitto e alla resistenza.

Speculare su tutto questo, quindi, è ciò che intendiamo con questo studio. Per questo, abbiamo fatto alcune domande preliminari (tra innumerevoli altre possibili da porre) che ci hanno guidato nelle nostre letture e analisi, ma a cui non sarà necessariamente data una risposta durante questo lavoro, vale a dire:

- 1) Qual è stato il ruolo effettivo del museo – di piccoli e grandi musei – durante il *lockdown*?
- 2) Qual è il rapporto di questi musei con la condizione globale che abbiamo attraversato, in generale, e con le dinamiche infocomunicative dei pubblici che gli danno vita?
- 4) Se consideriamo i musei in generale, e quelli qui considerati in particolare, come una "tecnologia" dell'informazione e della comunicazione - ICT, e se comprendiamo che le ICTs non possono funzionare indipendentemente dal contenuto che trasmettono, qual è lo stato dell'opera/informazione del museo attualmente?
- 5) D'altra parte, perché (ancora) la necessità/venerazione per l'opera unica del genio singolare musealizzata o patrimonializzata? Qual è il significato di

“originale” (sia in relazione all'opera, sia in relazione a un luogo) in un mondo sempre più digitale, virtuale, in rete, basato su spettacolo e intrattenimento?

6) Se una delle caratteristiche del mondo globalizzato è il crescente nomadismo e se la tecnologia può catturare, all'interno di un dispositivo elettronico portatile, le informazioni disponibili nei musei, e anche l'esperienza delle loro collezioni, in che modo i musei si sono mobilitati per mettere in gioco, effettivamente, la potenzialità delle reti a cui dicono di appartenere?

7) Cosa può fare dunque il museo con la produzione dell'evento pandemico?

I musei che, negli ultimi secoli, hanno costituito una parte significativa e attiva di dispositivi di potere, conoscenza e soggettività, sono diventati anche parte di un dispositivo di apprezzamento del capitale strutturato nello stretto rapporto che si instaura tra il territorio, il dinamismo creativo e innovativo di pubblici in presenza e in digitale (con le sue dinamiche informative e comunicative) e il “comune” da essi prodotto, cioè basato sulla cultura nella sua accezione più ampia (compresa dalla sua dimensione antropologica di arte, design, moda, turismo, spettacolo, affettività, soggettività, memoria, patrimonio, ecc.).

In un tempo di ICTs, dovrebbe suonare quantomeno strana la sorpresa sulle iniziative dei musei durante la fase di isolamento in Italia, tra marzo e giugno 2020. Senza dubbio, rivoluzionarie del concetto stesso di conoscenza, le ICTs hanno capitalizzato, negli anni del loro sviluppo di massa, ossia con l'avvento dei personal computer e delle reti accessibili, un rinnovato interesse per forme di organizzazione e accesso all'informazione e per i modelli di comunicazione interattiva. La proposta della tecnologia come “accesso remoto” a luoghi e a conoscenze è stata crescente in tutti i servizi e, dal pagamento delle bollette all'*home banking* si giunge al loro uso per i siti di musei e biblioteche (Hjarvard, 2015).

La tecnologia permette un'organizzazione delle informazioni che interagisce in maniera diversa con pubblici e utenti, ora identificati come navigatori (Canclini 2008), e ha preso la strada di uno sviluppo centrato sull'*infotainment*, una tipologia di informazione rivolta all'intrattenimento, dove si mescolano notizie, letture, film, video e musiche, il tutto ancor più mescolato e accorpato nelle Reti Sociali, accessibili da qualsiasi apparecchio connesso a una rete che ci permette di recuperare informazioni con contenuti comparabili a quelli della TV, dei giornali o dei best-sellers senza la necessità di uscire di casa (Yudice 2007).

Compito delle scienze sociali è quello di osservare i fenomeni, descriverli e indicare i loro punti deboli, perché possano essere rivisti e rafforzati. Quello che, quindi, proponiamo come oggetto della nostra analisi, è lo sviluppo di alcuni spunti critici in

relazione agli interventi con pubblici/utenti da parte, degli operatori culturali principalmente di musei.

La proposta qui presentata prevede una discussione sul ruolo svolto dagli operatori culturali nell'ambito di istituzioni legate alla memoria – con particolare attenzione ai musei – durante la fase di *lockdown*. Per tentare di rispondere – almeno in parte - alle domande che ci siamo posti, abbiamo osservato:

- 1) Che tipo di attività/risposte sono state sviluppate dalle istituzioni per raggiungere i pubblici/utenti. Per questo, abbiamo svolto alcune ricerche a partire dalla documentazione disponibile online, per indagare come si sono mobilitati i musei e che ruolo si sono attribuiti durante la fase più acuta della crisi sanitaria.
- 2) Che relazione è stata stabilita tra queste proposte e la riflessione sulla pandemia da parte delle istituzioni. In questo senso, osserveremo la relazione che si stabilisce tra un'istituzione legata alla memoria come il museo e la catastrofe (l'idea di "fine")

La cultura del museo e la costituzione dei suoi pubblici

Come i dipinti e le sculture, anche i musei possono essere interpretati. E devono esserlo, perché per capire gli oggetti che ospitano bisogna analizzarne il posizionamento. Contenitore di oggetti di varia natura, il museo stesso è un'opera d'arte integrale.

Allestimenti museali suppongono interpretazioni implicite. Come gli autori d'arte, i curatori creano quindi gli involucri in cui gli oggetti comunicano le loro storie. Vediamo una scelta espositiva, mentre ne ricordiamo o immaginiamo altre. Osserviamo, ad esempio, un dipinto in relazione agli altri e ricordiamo quello che abbiamo appena visto o che troveremo.

Apprendiamo chi possedeva quell'opera prima che entrasse nel museo e dove fosse collocata in passato. E diventiamo consapevoli della storia del museo e della sua sistemazione in modi che contribuiscono alla nostra esperienza delle singole opere.

Tutti i macchinari del museo d'arte sono stati inventati nel Rinascimento. C'erano artisti, collezionisti e intenditori. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, di Vasari, ha fornito un percorso storico per organizzare le collezioni d'arte. Perché, allora, la nascita di questa istituzione si è manifestata solo nel secolo. XVIII? L'origine del museo d'arte, in termini sociologici, può essere spiegata osservando l'apparizione di una nuova filosofia e di una nuova iconografia, plasmata nell'idea di classificazione

ereditata dal secolo precedente, per unirla alle caratteristiche razionali e intellettuali applicate della classe media europea in crescita, che voleva vedere un chiaro aumento della conoscenza e della comprensione dei propri sforzi.

La nascita del museo d'arte è strettamente legata all'emergere della storia dell'arte, alle nuove teorie estetiche e allo sviluppo della democrazia. Non appena l'arte è stata rimossa da chiese, templi e collezioni principesche nello spazio pubblico del museo, il pubblico dovrebbe essere istruito.

I musei d'arte che ammettevano qualsiasi visitatore compaiono quasi alla fine dell'antico regime, a Roma e nei paesi di lingua tedesca, anche se il grande modello è il Louvre, l'antico palazzo reale che aprì le sue porte al pubblico nell'agosto del 1793.

Il Museo d'Arte è quindi legato alla Rivoluzione francese e alle nuove teorie estetiche tedesche. Hegel è il grande teorico del Museo storico d'arte, perché la sua filosofia della storia è stata ricostruita come un museo immaginario. La sua storia dell'arte è fatta come un museo, poiché il presente è separato dal passato. In questo museo è ammesso solo ciò che ha l'aura della storia e che deve essere trasmesso per consenso sociale. (Clair 2008, p. 29)

Siamo consapevoli che le istituzioni possono essere interpretate. Gli studiosi del museo vengono coinvolti in questa interpretazione attraverso la descrizione, cambiando il modo in cui vedono l'edificio e la collezione. Ad esempio, vale la pena notare che molti musei hanno grandi scale, che metaforizzano l'elevazione a una sfera lontana dal quotidiano per il "mondo delle arti". Questa semplice osservazione cambia già la percezione di quella stessa scala.

Praticamente tutti i dipinti in mostra al Getty Museum potrebbero essere spostati al Louvre e viceversa. Ma le opere apparirebbero in modo molto diverso, in questo scambio di luoghi. Visto a Parigi, un dipinto di Manet porta a riflessioni sulla storia del collezionismo francese. A Los Angeles, lo stesso lavoro porterebbe a riflessioni sulla nuova ricchezza che ha reso possibile quello spostamento. Al Getty Museum, l'arte è antica, ma lo spazio espositivo è nuovissimo, chiedendo una nuova interpretazione del museo. Ma, come il Louvre, Getty si occupa di "bellezza e arte, storia e fama e potere" (Carrier 2006, p. 17). Tuttavia, a Parigi come a Los Angeles, l'arte esposta non può essere liberata dal suo contesto museologico.

Storicamente, è stata la borghesia in formazione a creare, nel corso del XVIII secolo, una richiesta destinata a promuovere la costituzione di biblioteche e musei pubblici o pubblici. L'apertura dei musei pubblici è fortemente legata all'attuazione e alla realizzazione dello Stato Moderno, che, per la sua propria configurazione, favorisce l'accesso per tutta la popolazione, gratuitamente o sulla base di singole offerte a biblioteche e musei. Ci sono però ragioni più "profonde" per rendere pubbliche

le collezioni, che semplicemente soddisfare la domanda delle nuove classi sociali in formazione, disposte a studiare o semplicemente “osservare” le collezioni.

La nascente borghesia è, infatti, determinante per la struttura e lo sviluppo degli Stati nazionali, attuato tra il XVIII e il XIX secolo; oggetti selezionati e inventariati, apparsi a partire dal Rinascimento, devono acquisire un significato unificante per tutti i pubblici presenti in questa nuova configurazione sociale.

Il significato degli oggetti deve in qualche modo essere riconosciuto come tale nel modo più ampio. La maggioranza della società, quindi, ha bisogno di riconoscere e ammettere l'“invisibile” che i pezzi rendono “visibile”. Questa invisibilità deve essere uguale per tutti: un oggetto non può, allo stesso tempo, avere un significato religioso e un valore per la sua antichità, poiché la negazione di un valore sacro agli oggetti di culto nega la posizione privilegiata del clero, generando tensione e conflitto Sociale.

D'altra parte, assegnare un significato a oggetti del passato, naturali o di altre società, significa giustificare i loro studi, che rendono necessaria la loro raccolta. In questo senso, i musei sostituiscono, nello spazio dello Stato moderno, il ruolo precedentemente ricoperto dalle chiese. L'idea di Nazione, di Origine, di un passato nazionale collettivo, sostiene le collezioni pubbliche, anche quando riuniscono oggetti di altri spazi, che possono segnare i "sacrifici" consumati per ottenerli, o le capacità di esplorazione e negoziazione da parte dello Stato stesso. In questo senso i musei diventano "depositi" di oggetti che stabiliscono i legami della storia nazionale che, nel loro atto di preservare un patrimonio comune, deve e può essere accessibile a tutti.

Il museo, considerato, negli anni '60 e '70, in termini di “campo di concentrazione della memoria” da cui era necessario evadere per riscoprire le opere all'interno del proprio contesto territoriale, è stato oggetto, in tempi più recenti, di nuove discussioni museologiche socialmente più inclusive, dopo alcuni decenni di “grandi mostre” dimenticate, durante i quali questi luoghi deputati alla memoria sono stati depredati da un vuoto sguardo all'insegna del “marketing”.

In altre parole, quello che era il “tempio della memoria” è diventato un luogo del ricordo, con l'eterna ricerca della novità. Oggi il museo è sempre più sradicato rispetto al suo mondo-ambiente, sempre più neutrale e indifferente ai suoi contenuti. L'idea di uno spazio espositivo, di un museo, sembra, a prima vista, contenere una forma di memoria “depositata”. Infatti, decontestualizza l'opera, sottraendola alla sua collocazione originaria.

Lo spazio espositivo diventa sempre più uno spazio vuoto, in un mero confezionamento privato di memoria, a volte senza raffinatezza, altre volte estremamente raffinato, ma lontano dal comune sentire dei suoi visitatori. Siamo davanti a musei demoralizzati o in stato di amnesia. Un'amnesia che si traduce in una profonda incapacità di rendere funzionali alla memoria condivisa, a lungo andare,

nuove informazioni non catalogabili secondo vecchi schemi. (Bezerra De Meneses, 2007)

I musei mostrano il potere delle culture di spostare oggetti preziosi a grandi distanze e organizzare la loro mostra in edifici maestosi. I musei moderni espongono il potere delle culture democratiche. Nei più piccoli dettagli della loro forma e organizzazione, i musei rivelano la loro vera funzione, che è quella di rafforzare il senso di appartenenza di alcuni e di esclusione di altri.

Mantenere viva una cultura significa molto di più della mera conservazione dei suoi edifici: richiede la continua esistenza del modo di vivere ad essa associato, poiché un oggetto d'arte muore quando le pratiche culturali associate a quell'oggetto materiale non esistono più.

Il museo nasce con lo scopo di preservare le testimonianze del passato collettivo, di studiarle ed esporle al pubblico. È nelle sale dei musei che, bambini, siamo sorpresi dalla prima mummia, ovvero un'armatura, un quadro. Infatti, sfogliando qualsiasi giornale o periodico, possiamo osservare come ci siano notizie e curiosità legate ai musei praticamente ogni giorno e renderci conto che nuovi musei sono continuamente aperti.

A questa immagine carica di autorevolezza e cultura, però, si affianca una seconda idea, quella del museo come luogo tedioso e polveroso, spazio immobile estraneo alla vita e alla quotidianità.

Le pratiche comunicative dei musei

In passato il museo era un luogo della meraviglia, l'unico luogo dove era possibile entrare in contatto con opere d'arte e oggetti di popoli lontani, capaci di sorprendere e suscitare curiosità. Al giorno d'oggi, però, nell'era digitale, la fantasia richiede uno sforzo molto minore per risvegliarsi: film, videogiochi iperrealistici e documentari consentono un approccio al passato molto più efficace. Il turismo di massa ci permette di raggiungere luoghi lontani e di trovare società diverse, mentre il resto del mondo può raggiungerci nelle nostre case sotto forma di cibo, oggetti, musica ... Mentre il museo, nella sua realtà statica, richiede tempo per osservare e capire, cioè contemplare, l'enorme massa di informazioni messe a disposizione dalle nuove tecnologie riduce i tempi di accesso alle notizie ed elimina le frontiere raggiunte. Anche così, il museo rimane una parte strutturale della nostra società, esprimendone i valori e le esigenze. Come tutte le altre componenti della società, tuttavia, cambia ed evolve. Infatti, non è necessariamente un luogo fermo e separato dal resto del mondo, quanto

piuttosto obbedisce a regole e leggi, essendo legato a idee e ideologie, a seconda degli investimenti e delle risorse.

In questi anni, praticamente tutti i musei hanno affrontato la necessità di cambiamento, per poter affrontare la nuova società globalizzata senza, allo stesso tempo, perdere i propri valori. L'invenzione del tempo libero ha permesso a un numero sempre maggiore di persone di cercare nuove attività come cinema, centri commerciali, parchi a tema, ma anche i musei hanno visto aumentare il numero dei visitatori. Si tratta di un pubblico differenziato rispetto a qualche decennio fa, educato sempre più alla velocità dell'informazione e rivolto, soprattutto, al predominio dell'immagine sulla parola scritta. Le sue aspettative erano diverse e, accanto all'istruzione e alla conoscenza, cerca anche il divertimento e lo sviluppo di un senso critico. (Lugli, Pinna & Vercelloni, 2005)

La comunicazione del museo riguarda temi complessi, poiché il museo, tutti i musei, sono istituzioni complesse. Se, come abbiamo detto sopra, i musei esistono non solo come spazi fisici, ma anche come incarnazioni di idee e ideologie, nelle loro sale coesistono piani di temporalità diverse: spazi e tempi originati dagli oggetti e dalla loro storia come pezzi da collezione, ma anche spazi e tempi delle loro narrazioni espositive, così come spazi e tempi di ogni visitatore, con le loro aspettative ed emozioni di noia e curiosità.

Questo è lo scenario in cui pensare come la comunicazione incontra i pubblici. Il suo compito non è necessariamente quello di condurre a un obiettivo, ma di fornire gli strumenti per un percorso. La comunicazione, nel museo, necessita di un aggiornamento costante. Occorre però molta cura affinché questo aggiornamento non sia eccessivo: infatti, mettere sempre e necessariamente in relazione gli oggetti con le esperienze quotidiane e l'esperienza dei visitatori, anche se può sembrare un approccio sicuro, non basta, in quanto esiste il rischio costante di proiettare le nostre concezioni, le nostre definizioni e le nostre attuali conoscenze sugli oggetti stessi, cadendo così nel grande peccato dell'anacronismo (Crippa 2008).

La centralità della comunicazione consiste, principalmente, nella costruzione di indicazioni di metodo, nel rilievo dei problemi, nella capacità di suscitare curiosità e di suggerire percorsi di ricerca. Questo è quanto si desidera, ma spesso si riduce all'invenzione di un percorso che deve considerare gli spazi espositivi (e i loro limiti) e, principalmente, alla scrittura di testi su pannelli che cercano di sintetizzare altri testi, riducendo la comunicazione alla scelta tra innumerevoli informazioni nel tentativo di creare una storia all'interno delle storie.

Il museo è, dunque, uno degli elementi strutturali della nostra società, ed è sistematizzato per offrire informazioni e certezze. D'altra parte, è un'istituzione complessa per progettazione e gestione, che risponde ai cambiamenti culturali, politici

e sociali nelle comunità in cui si trova. Quando i suoi meccanismi sono assimilati, la sua offerta è maggiore e le possibilità di comprenderne le informazioni si ampliano. È importante educare il pubblico ad entrare in un museo e sviluppare curiosità, osservare e ascoltare ma, soprattutto, non tralasciare domande e utilizzare criteri di valutazione personali. A volte è necessario anche educare alla noia di alcune situazioni, non sempre per impreparazione del pubblico. Ogni museo deve essere considerato in base alla sua storia e identità, attraverso il racconto delle sue collezioni e delle scelte museali, che, come abbiamo visto, non sono neutre. In tempi di globalizzazione, è importante ricordare che un modello di museo accogliente non è sempre corretto, plasmato dall'idea di sentirsi "a casa" o, meglio, sempre nello stesso posto. In ogni progetto espositivo è necessario ripartire dagli oggetti, nucleo fondante di ogni museo tradizionale. Ciò non significa in alcun modo scartare le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, che ne consentono la riproduzione e la contestualizzazione. Va tuttavia ricordato che la riproduzione non sostituisce l'oggetto stesso e la sua carica storica e / o estetica. (Balboni Brizza 2007, pp. 37-46).

Tuttavia, è necessario rivolgere l'attenzione al pubblico: i visitatori non sono coorti in una messa in scena consolidata, né consumatori da sedurre a qualsiasi prezzo. Sono individui con esigenze e aspettative diverse, in parte indotte, in parte legate al livello culturale e, anche, in parte, legate a fattori psicologici individuali. Il rito della visita ad un museo sarà vissuto da ciascuno in modo diverso e nessun percorso espositivo o proposta didattica potrà accontentare tutti allo stesso modo.

Con queste premesse, il compito dei servizi di un museo dovrebbe quindi essere quello di istigare l'incontro con gli oggetti e con il museo stesso, e non solo di insegnare e trasmettere informazioni. Per farlo, dovrebbe, come abbiamo detto, offrire strumenti onesti, anche se limitati, che si avvicinano e non distruggono dagli elementi esposti. Strumenti in grado di mostrare tutta la complessità di una mostra e di un museo.

Le visite ai musei virtuali

Per comprendere il profondo divario tra lo sforzo dei musei nei mesi tra marzo e giugno del 2020 e la grande complessità e novità assoluta di quello che stava accadendo, è bene ricordare che nel marzo 2020 intere città, grandi e piccole, così come intere nazioni, erano completamente chiuse alla vita pubblica e sociale, con le poche eccezioni legate ai lavori considerati necessari (produzione e circolazione di alimenti, di medicinali e altri comparti produttivo considerati strategici)¹. Scuole, luoghi culturali, ma anche piazze, parchi sono stati chiusi. E questo perché, nonostante fosse

¹ <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/11/20A01605/sq>>.

presentato come qualcosa di molto serio già a metà gennaio, nessuno sembrava particolarmente preoccupato, al di fuori della lontana ed esotica Cina, di cosa sarebbe potuto accadere se questo tale Coronavirus Covid-19 se si fosse diffuso anche in altri paesi.

Quello che nessuno percepiva era che si stava già diffondendo e creando problemi, grossi problemi. Contrariamente a quanto molte persone sono arrivate a credere, in un ibrido tra realtà e finzione derivato da molti film e serie apocalittiche, il Covid-19 non è particolarmente mortale. O, meglio, in termini statistici, la mortalità non è tra le più alte. Tuttavia, nella maggior parte dei paesi che hanno scelto di seguire il l'abecedario Neoliberista, le strutture sanitarie non erano preparate ad accogliere quella piccola, ma comunque grande, porzione di ammalati che ha bisogno di cure intensive per evitare il più possibile la mortalità virale. I paesi che, d'altra parte, sono ancora più allineati a questa dottrina, sono spesso luoghi con differenze sociali abissali, dove una piccola minoranza concentra tutta la ricchezza, mentre la maggior parte della popolazione vive al di sotto della soglia di povertà. Paesi, quindi, dove i sistemi sanitari pubblici sono spesso depauperati o, addirittura, inesistenti: i ceti medi e alti trovano assistenza negli ospedali privati, per gli altri non ci sono garanzie. Questo elemento è importante per la comprensione della nozione di biopolitica adottata nelle nostre domande. Il concetto, coniato da Foucault, si riferisce sia a ciò che accade nel sistema sanitario e alle forme di controllo del corpo, sia alle scelte esercitate dalle istituzioni e organizzazioni rispetto a chi accede a determinate cure e chi no, sia a come vi accede (se in forma privata o pubblica), sia agli elementi legati alle topografie urbane e a come corpi diversi si configurano nei loro flussi. Cosa c'entrano, con questo, i musei? Crediamo che di fronte agli avvenimenti epocali, i musei, inserite nei loro spazi principalmente urbani, in cui si propongono come elementi di dinamizzazione, nelle loro reazioni tutte digitali alla pandemia hanno mostrato i limiti delle loro pratiche: quando i corpi dei visitatori sono scomparsi, la materialità del museo non si è rivelata dinamica nella sua risposta. Nelle ricerche realizzate negli spazi digitali dei musei, infatti, nella maggior parte dei casi la comunicazione è avvenuta con un pubblico la cui definizione è svanita con il suo corpo. La comunicazione dei siti ufficiali e delle pagine *social* non ha realizzato proposte rivolte alle specificità dei suoi così diversi pubblici, i suoi frequentatori abituali: gli Uffizi, per esempio, hanno “parlato” italiano sui social, eliminando dai suoi *target* i milioni di turisti stranieri che ogni anno li visitano. Non hanno considerato i loro pubblici composti da bambini e adolescenti. Senza corpo, senza genere, senza età: i musei hanno mostrato una fragilità estrema nel coinvolgere e nell'informare questi pubblici così indefiniti, nella rete, così rarefatti.

Certo, bisogna anche considerare la “povertà” digitale dei musei. Secondo i dati ISTAT 2019, dal punto di vista della digitalizzazione del catalogo completo (e quindi

possibilità di accesso dell'utenza/pubblico al documento), solo un museo su dieci ha un catalogo digitalizzato. In questo 11,5 % della realtà statale dei musei (gli altri musei non vengono presi in considerazione dalla statistica, perciò i dati di quest'altra realtà sono dispersi e frammentati), si deve considerare che solo il 20,8 per cento ha digitalizzato tutti i materiali, ma solo il 6,1% di questo già ristretto universo ha reso disponibili i suoi cataloghi online². Gli stessi dati ci dicono che solo il 43% dei musei statali ha un sito dedicato, mentre il 63% ha un account sulle reti sociali. Queste ultime hanno specificità di linguaggi e di formati, ma non solo: se già è una percentuale scarsa quella dei musei con un sito proprio, il fatto che istituzioni legate alla sfera pubblica e istituzionale si trovino in misura maggior sui *social* ci fa comprendere l'esistenza di conflitti tra i discorsi istituzionali – e le loro esigenze anche burocratiche - e l'ambiente non istituzionale rappresentato da queste reti, dove i protocolli delle attività del museo sono necessarie e, allo stesso tempo, ostacolano le possibilità di affrontare la sfida immensa che queste “macchine del sapere”, impreparate molte volte in condizioni pre-pandemiche, si sono trovate di fronte, durante l'emergenza che abbiamo attraversato. Con questo, vogliamo dire che, quando svilupperemo le nostre osservazioni sui siti e sulle pagine *facebook* dei musei, dobbiamo avere chiaro in testa che stiamo dicendo che la macchina burocratica, con tempi sfasati dalla realtà, funziona come apparato statale anche nelle reti sociali, facendo sì che il dinamismo delle stesse riveli ancor di più la già palese inerzia delle strutture e la loro difficoltà a confrontarsi con i pubblici navigatori. L'inerzia si deve, quindi, alla struttura debole e ancora lenta della rete museale di fronte alle ICTs, e non necessariamente alla mancanza di volontà dei singoli attori sociali e istituzionali

Le attività segnalate riguardano le iniziative di pochi grandi musei: la Pinacoteca di Brera, che ha sviluppato un progetto di visite virtuali che permette l'accesso alle opere della pinacoteca attraverso un percorso articolato intorno ad opere, oggetti e luoghi selezionati dai membri dello staff del museo, in modo da garantire, come dice una nota della pinacoteca stessa, "l'accesso al museo e alla biblioteca, in attesa che quest'ombra passi". La stessa nota afferma che “Quando accadrà, saremo ancora più 'smart' e più impegnati a tutelare e valorizzare il nostro patrimonio. Così facendo non tradiremo il nostro passato né il nostro futuro”.

Il sito degli Uffizi permette di fare un tour virtuale attraverso i capolavori delle collezioni e la loro storia, navigando tra immagini in alta definizione delle mostre virtuali proposte dallo staff, mentre il Museo Egizio di Torino ha offerto visite remote, le “Passeggiate del direttore”, in cui il responsabile stesso del museo racconta le opere custodite.

² <<https://www.istat.it/it/archivio/243286>>.

Le scuderie del Quirinale, invece, hanno messo a disposizione in formato digitale l'attesa mostra su Raffaello.

Altri musei indicati dai media che mettono a disposizione tour virtuali sono stranieri (come il Prado, il Louvre, l'Ermitage, il Museo Archeologico di Atene e i Musei Vaticani).

Durante il mese di marzo c'è stata una grande attenzione verso le visite virtuali ai musei, incentivate dai *social media*, dai media tradizionali e dai siti dei musei stessi.

Tuttavia, in pochi giorni, questo incremento di visite è scomparso, nonostante siano apparsi altri "picchi" di interesse. I dati per queste osservazioni sono stati presi dalla piattaforma di Google Trends, digitando i termini di ricerca "tour virtuali musei". Il fatto di utilizzare la piattaforma Google ci obbliga ad ammettere i suoi limiti (sono dati grezzi ed escludono le ricerche su altre piattaforme) ma, allo stesso tempo, offrono per lo meno uno spaccato delle attività delle utenze, nonostante la mancanza di una ricerca più raffinata. Si tratta, comunque, di dati disponibili a tutti, che permettono alcune osservazioni e a partire dai quali si possono prendere alcune decisioni sullo sviluppo di ulteriori attività³. Si osserva dai vari grafici che l'interesse per questo tipo di visite – e per i *topics* relazionati a musei in generale – ha subito una forte impennata nei primi giorni di marzo, seguite da una caduta repentina e alcuni picchi secondari, di gran lunga inferiori. Nei giorni tra l'otto marzo e il 4 aprile, le dimensioni del fenomeno sono facilmente osservabili. Da questi dati si può osservare che i musei si sono collocati molto bene rispetto alla situazione di *lockdown* a partire da ciò che già esisteva, ossia: la possibilità di visitare le riproduzioni digitali delle opere e degli oggetti presenti fisicamente nelle loro sale.

Navigando per i siti

Abbiamo quindi deciso di visitare i siti di alcuni musei di arte italiani per verificare quali proposte sono state sviluppate per attrarre e mantenere l'attenzione dei pubblici. Per fare ciò, siamo entrati, in un primo momento, nel sito del Polo Museale dell'Emilia Romagna⁴, pensando, in questo modo, di rendere più facile la localizzazione delle pagine internet. La scelta è stata fatta per una questione di appartenenza dell'istituzione a cui l'autore è affiliato a questo territorio, anche se ci sono alcuni esempi di altre tipologie di musei che hanno svolto attività interessanti durante il periodo in analisi. Per esempio, un'iniziativa da segnalare è stata quella dei Musei dei bambini di Roma (Explora), di Milano (MUBA), di Verona (Children's museum) e di

³ Il trend è visibile in <<https://trends.google.com/trends/explore?geo=IT&q=tour%20virtuali%20musei>>.

⁴ <<https://www.polomusealeemiliaromagna.beniculturali.it>>.

Genova (La città dei bambini), che hanno collaborato per la creazione della *Guida galattica al coronavirus*⁵ per offrire ai più piccoli una narrativa che li aiutasse a comprendere le precauzioni necessarie a fronteggiare il virus.

Il primo museo della lista con cui ci siamo confrontati è stato la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Sul sito del polo, tuttavia, non è riportato l'indirizzo del sito, ma solo la pagina Facebook⁶, questione che, secondo noi, andrebbe discussa più approfonditamente, nella misura in cui un'istituzione pubblica offre, come primo accesso, la pagina di un *social media* di carattere privato. Siamo dunque entrati nella pagina Facebook, per osservare i post pubblicati dalla Pinacoteca a partire dal 9 marzo, quando appare l'annuncio dell'adesione alle disposizioni nazionali per la chiusura di musei, gallerie, parchi archeologici, teatri eccetera. Fino al 12 marzo, i post sono tutti rivolti agli utenti perché restino a casa, con l'invito, però, a seguire i *social media*, dove continueranno i racconti sulle collezioni dei musei. Il 12 marzo, dunque, si trova l'invito ad assistere ad una diretta *streaming* sul canale del MIBACT, finalizzata ad una raccolta fondi. Seguono inviti a visite virtuali sia della Pinacoteca stessa, sia più generali, dedicati a artisti ed opere presenti nelle collezioni. Solo il 16 aprile viene pubblicato un post che invita gli utenti a interagire con il mondo delle opere d'arte. Seguendo un *trend* internazionale, si chiede di riprodurre, come nei *tableaux vivant* un'opera d'arte a scelta e di condividerne il risultato su [#lartetisomiglia](#) o su [#artyouready](#), a partire da un repost dal MIBACT. Continuano, poi, i tour virtuali tra le sezioni della pinacoteca e tra mostre realizzate solo virtualmente fino al 14 maggio, quando viene pubblicata una serie di foto, molte delle quali relative alla realizzazione della riproduzione delle opere d'arte da parte del pubblico. Il 15 maggio un post mette in rilievo il Decreto Legge Rilancio mentre il post seguente, del 24 maggio, annuncia la riapertura di quattro siti culturali. Il 26 maggio, praticamente alla vigilia della fase 3, viene pubblicato un post che invita a rispondere ad un questionario sul pubblico dei musei e il Covid 19, di cui però non sono reperibili i risultati, né il questionario stesso è più accessibile:

Il primo di giugno si propone un gioco di riconoscimento degli artisti, seguito dalla soluzione una settimana dopo. Soltanto l'11 giugno si trova un'attività (anche se da remoto) con partecipanti e pubblico, sulla piattaforma *Zoom*, parte di una serie organizzata dalla Fondazione Zeri e dedicata alle "Mostre negate"⁷. Tra l'inizio del *lockdown* e il 2 giugno, dunque, queste sono state le attività proposte dalla Pinacoteca di Bologna attraverso la sua pagina Facebook.

⁵<<https://www.muba.it/files/uploads/2020/03/10/guida-galattica-al-corona-virus-a-curious-guide-for-courageous-kids.pdf>>.

⁶ <<https://www.facebook.com/PinacotecaBologna>>.

⁷<<https://www.youtube.com/watch?v=JX21SGS4rRo&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3qz5wSdlAWP7kP4hBlhBFtHusUK9XdQMICV5tuPdFNOaMHEN5U5Klmon0>>.

Abbiamo dunque pensato di accedere al sito ufficiale della pinacoteca e verificare se altre iniziative fossero presenti. I risultati sono stati:

- 1) Avviso di chiusura l'8 marzo.
- 2) Pubblicazione di un video dedicato a Guido Reni (presente anche in un post sulla pagina Facebook)
- 3) Avviso di ulteriore chiusura fino al 13 aprile
- 4) Pubblicazione di un *webdoc* Rai dedicato a Raffaello
- 5) Video di presentazione della mostra dedicata ad Alfonso Lombardi.

Complessivamente, su due possibili canali di accesso alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (uno dei quali ufficiale, il sito che non viene offerto come link dal Polo Museale, e la pagina Facebook, osserviamo che le attività svolte si sono basate principalmente – se non unicamente – su materiali già esistenti; l'interazione con il pubblico è stata abbastanza limitata; in un'unica occasione si è proposto (e non a partire dalla Pinacoteca, bensì dalla Fondazione Zeri) un evento (da remoto) con presentazioni e con la partecipazione di pubblico. Rispetto allo sviluppo di discussioni con esperti e pubblici sul Covid non ci sono segnalazioni da fare. Il sito della Pinacoteca di Bologna possiede una pagina dedicata alla didattica, ma non si ha notizia di qualsiasi iniziativa rivolta ad un pubblico infantile o giovanile che sia stata svolta durante il periodo del *lockdown*.

Il secondo museo presente sul sito del Polo Museale è il Museo Nazionale Etrusco di Marzabotto. Anche in questo caso, il Polo offre l'accesso alle reti sociali, ma non il link diretto al sito. I post di Facebook, molto meno numerosi di quelli della Pinacoteca, ripetono lo stesso schema: alcune "visite" ai luoghi archeologici e gli avvisi del MIBACT sull'evento di raccolta fondi, sul Decreto Legge e sulle riaperture. Il sito offre solamente informazioni su orari e prezzi.

Abbiamo poi cambiato strategia e siamo entrati direttamente sui siti e le pagine Facebook di alcuni altri musei rilevanti nel panorama della cultura e del turismo:

- 1) MAXXI, Roma. La scelta è legata al fatto che si tratta di un'importante istituzione di fondazione relativamente recente, con una proposta piuttosto varia di proposte e comunicazione per i più diversi pubblici. Il sito del museo non presenta iniziative durante il *lockdown*, ma solo l'annuncio degli eventi cancellati o posticipati. Non sono presenti attività dedicate all'infanzia o ai giovani in tutto il periodo analizzato. La pagina Facebook, d'altra parte, offre un panorama più ampio di iniziative. Oltre alla proposta della serie *#collezionedaascoltare*, in cui alcuni attori visitano e raccontano le collezioni del MAXXI, troviamo varie iniziative di dibattiti dedicati alla pandemia già in aprile. Oltre a presentazioni di vario genere di/su artisti, viene offerta anche una

serie di appuntamenti sull'impatto del Covid 19 sulla nostra vita. La pagina Facebook, per il numero molto alto di post prodotti ogni giorno, riesce di difficile lettura e, per un utente medio, può risultare complicato il recupero delle informazioni, che non sono riportate sul sito ufficiale. Sostanzialmente, la grande quantità di post ne rende difficile la leggibilità e la recuperabilità.

2) CSAC, Parma. La scelta si deve al fatto che l'istituzione sia particolarmente attiva anche in tempi "normali" sulle reti sociali, oltre a permetterci di osservare come opera un'istituzione culturale legata ad un'università (UNIPR). La proposta dello CSAC, che è un archivio-museo dedicato alla contemporaneità, si dimostra una delle più interessanti in termini di attività e proposte durante la fase di *lockdown*. Già il 12 marzo un post della pagina di Facebook offre la possibilità di accedere a una *playlist* musicale, organizzata dall'artista Massimo Bartolini, legata all'istallazione da lui dedicata ai dischi in vinile di Luigi Ghirri, in quel momento chiusa al pubblico. Segue un post in cui si offre il link a Rai Radiotre, dove si parla di Bartolini e della sua istallazione. Lo CSAC propone, durante il *lockdown*, anche *podcast* dedicati non ad artisti o opere specifiche, ma all'archivio e alle sue attività. La serie delle *playlist* si sviluppa lungo tutto il periodo, di fianco all'iniziativa di raccontare opere e progetti dei curatori e collaboratori dello stesso CSAC. A differenza di altri spazi, lo CSAC utilizza poco – e comunque non privilegia – materiali già esistenti, ma sceglie di essere produttore di nuovi materiali. Il 28 aprile offre in streaming un concerto registrato due mesi prima in un altro spazio. In generale, pubblica contenuti inediti. Insieme al MAXXI, è uno dei pochi spazi che accenna ad altri musei o luoghi di cultura (come nel post del 17 maggio, in cui la Presidente dello CSAC illustra la mostra del MAXXI dedicata a Giò Ponti).

Anche il sito appare costantemente aggiornato nei mesi del *lockdown*, offrendo al pubblico l'accesso alle collezioni che, nel frattempo, vengono organizzate.

3) Molti altri sono i musei o luoghi dedicati alla cultura che abbiamo osservato, ma di cui risulta impossibile parlare diffusamente. Uno di questi, però merita di essere menzionato. Si tratta della Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (GAMEC), una delle città più colpite dal Covid 19. La scelta, quindi, è stata in funzione della sua localizzazione, e per il fatto di occuparsi di arte contemporanea. Visitando la pagina Facebook troviamo, come in tutte le altre visitate, l'annuncio della chiusura delle attività al pubblico a partire dell'otto marzo. I due post successivi, inediti fino ad ora nelle altre pagine, sono l'invito ad effettuare donazioni per l'ospedale di Bergamo. Di seguito, un post con una pagina di Repubblica dedicata al dramma vissuto dalla città. Il 15 marzo, un post dedicato all'intervista realizzata da Radio 1 a Lorenzo Giusti, direttore della galleria, in cui si parla di arte, web e della campagna di donazioni per l'ospedale. Lungo tutto l'arco temporale, il Covid è sempre presente nei

post: il 15 marzo, per esempio, si dà l'annuncio della scomparsa dell'architetto Vittorio Gregotti (cosa che, nel campo delle istituzioni dedicate all'arte contemporanea, viene fatta solo il 25 marzo dal MAXXI, senza relazionare la sua scomparsa con il Covid, mentre lo CSAC non fa riferimento all'avvenimento).

Il 20 marzo, la pagina Facebook annuncia la nascita di Radio GAMeC, piattaforma per lo streaming della galleria, che entra in attività tre giorni dopo. La radio proporrà vari interventi di personaggi della cultura, dello spettacolo e dello sport, oltre a portare avanti la campagna di donazione.

Oltre alla radio, un post del 2 aprile annuncia la programmazione di "videolaboratori" con i servizi educativi della galleria. È la prima volta che troviamo la proposta di un'attività dedicata a bambini e ragazzi. Anche il 7 aprile si trova un post dedicato alle attività didattiche disponibili sul sito della galleria. È anche la prima volta che un post di Facebook rimanda a quella che è, a tutti gli effetti, la pagina istituzionale di una istituzione. Nessun altro caso di pagina Facebook invita ad usufruire del sito e degli strumenti che esso offre.

È anche vero che ci sono casi di musei in cui il sito ufficiale è praticamente inesistente e assai poco sviluppato. È il caso del Museo Nazionale Etrusco di Marzabotto, menzionato prima. Se si entra nel sito, si trova l'avviso qui sopra riportato. Siamo dunque entrati nel sito del Polo Museale e, come riferimento ufficiale del museo etrusco, ancora una volta viene segnalata soltanto la pagina di Facebook. Non esiste un sito aggiornato per questo museo di cui si può dire che è sopravvissuto alla pandemia, senza ulteriori possibilità di analisi

Altre attività vengono svolte o proposte dalla GAMeC durante il *lockdown*: lo *streaming* dell'*Artists' film international* (7 aprile), la presentazione dell'animazione di Jenny Holzer realizzata specialmente per la galleria, sempre a sostegno della campagna di donazioni, una nuova campagna di raccolta fondi, gli *Art talks*, conferenze gratuite online sempre a cura dei servizi educativi.

Il 29 aprile compare un post che annuncia la scomparsa di Germano Celant – sempre a causa del Covid -, e, nuovamente, né il MAXXI né lo CSAC né le altre pagine visitate fanno riferimento alla scomparsa del grande critico e curatore.

Il 14 maggio un post annuncia che la GAMeC sarà il destinatario delle produzioni che l'[#artistsfilmrecoveryfund](#) sosterrà. A quanto pare, il lavoro di far funzionare un museo durante la pandemia, mantenendo la stessa al centro delle attenzioni sembra aver reso dei buoni frutti.

Il senso della “fine”: alcune considerazioni (non definitive)

L'informazione - ciò che è veramente significativo per la sopravvivenza del sistema - non si materializza più (o solo) in quello che chiamiamo "oggetto informatore": qualcosa catturato dalle nostre istituzioni di memoria o conservati in potenti database (nel caso dei musei, nelle loro riserve tecniche). È, infatti, il comune linguistico, affettivo, relazionale, culturale, cooperativo prodotto dalle interazioni tra tutti gli attori contemporanei: un'informazione che qui chiameremo “biopolitica” (poiché legata al vivente in quanto tale - creativa, comunicativa, affettiva, relazionale, produttiva - e cultura in azione), che è diventata la principale fonte di produzione di valore e, quindi, la “nuova frontiera” da colonizzare/commercializzare dal capitale.

Di fronte al cambiamento paradigmatico rappresentato dalla pandemia, il museo così descritto si trova potenzialmente in un momento di inflessione e, quindi, punta all'emergere di un post-museo, un museo al di là di ciò che intendiamo di come tale cognitivo si trova di fronte a informazioni biopolitiche; se la globalizzazione dà origine all'idea di comune; se la crisi generale del progetto moderno fa sorgere la figura politica e sociale della folla/della sua assenza, allora l'analisi e la comprensione del ruolo del museo nella contemporaneità esige che si proceda oltre dei suoi presupposti moderni, incorporando concetti e strumenti teorico-concettuali tali da consentire di discutere quattro dei suoi principali elementi costitutivi, vale a dire:

- a) la sua istituzionalità,
- b) a chi è destinato (in considerazione del possibile passaggio da un pubblico spettatore composto da singoli individui ad una molteplicità di agenti composta da singolarità e divenire),
- c) cosa si propone di musealizzare (in vista del possibile passaggio dalla significatività focalizzata su un oggetto-informatore a informazione biopolitica immersa in dinamiche infocomunicative in atto) e
- d) dove avviene la sua azione (in caso di eventuale passaggio dallo spazio contenitore - edificio, territorio delimitato da museo o anche sito web) a un contenuto-territorio, un territorio ridimensionato, in quanto formato da una rete di reti).

In conclusione, possiamo osservare alcuni aspetti che si sono presentati attraverso la documentazione online analizzata. Pensiamo ai musei, come definiti da ICOM⁸ – ma questa definizione è, oggi, oggetto di dispute accese -: sono istituzioni

⁸ <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>>.

aperte al pubblico, impegnate con il patrimonio dell'umanità dal lavoro sulle collezioni alla loro comunicazione, attraverso la ricerca e la conservazione.

Il museo che dialoga con lo spazio in cui è inserito, sia esso un quartiere, una città o uno spazio simbolico, è diventato un tema molto studiato dalla letteratura che ne discute i significati e le funzioni, dalla sua ontologia ai compiti esecutivi in esso realizzati, attraverso le sue funzioni sociali, storiche, politiche e economiche. Secondo vari autori, tra cui Castells (2004), il museo è uno spazio strategicamente organizzato che manifesta valori che caratterizzano l'universo semantico di una società, o di parte di essa, o alcune delle sue specificità. Luogo di discorsività come dispositivo per la produzione di verità, di estensione, determinazione e alterazione dei significati, oggetto spaziale di indiscutibile valore simbolico nel tessuto urbano, ma anche tempio del tardo capitalismo, il museo occupa ancora una posizione privilegiata sia nella presentazione che nella comunicazione dei suoi contenuti, nonché nella produzione e collocazione critica di nuove discorsività. Così, ponendo le basi per la polifonia dei testi nella semiosfera museale, si possono osservare le modalità attraverso le quali comunità / culture (o parti di esse) pensano e trattano i loro segni, cucendo il rapporto tra segni e realtà. Il museo, quindi, come luogo / spazio dove il senso è prodotto dalla confluenza e dall'intreccio di linguaggi diversi che collaborano secondo una semiotica sincretica, produce particolari espressioni modulate per produrre effetti di sensi unitari e globali. A questa idea di museo, però, sono pochi in realtà gli spazi che hanno corrisposto durante la fase più acuta della crisi sanitaria.

Si suppone che musei e monumenti esitino per impedire la "fine". Ogni museo, ogni archivio e memoriale ci parla della fine come di qualcosa che può essere "rimandato", evitato, proprio perché il museo, l'archivio e il memoriale esistono per impedirla. Ma quando il museo fugge a questa logica che lo sostiene, viene meno al senso stesso della sua esistenza. Riflettere sulla fine individuale o collettiva, sia attraverso gli elementi immaginari che illustrano l'idea di Apocalisse, o confrontarsi con le testimonianze storiche delle catastrofi ci porta ad osservare le maniere spesso contraddittorie con cui i traumi vengono rappresentati. Nel dialogo sulla morte di Socrate, Platone ci parla dell'espressione filosofica della paura della fine, intesa come sparizione del *logos* di fronte alla morte, condizione in cui la catastrofe è quella del linguaggio, privato di senso di fronte all'impossibilità di rappresentazione. La fine non trova altre parole che quelle di coloro che non ne hanno esperienza. Ciò che però mette definitivamente in scacco il *Logos*, la catastrofe del linguaggio, è l'ipotesi della fine dei tempi. Ciò che permette di affrontare questo abisso è il mito, come possibile racconto dell'Immaginazione, che diventa tempo narrativo, resoconto di un tempo infinito, ma fermo, del tempo, e non della fine, che è la sua inconcepibile assenza.

Il passo che segue questa riflessione coinvolge musei e archivi, che sono potenziali poli di “riverberazione”, in grado di dialogare con utenti e pubblico, potendo agire sulla diffusione di informazioni ampiamente attendibili, diffondendo conoscenze scientifiche e culturali. Ma l’esperienza del *lockdown* ha mostrato una certa resistenza da parte dei musei a fare ciò. Pochissimi sono stati i luoghi che si sono effettivamente attivati per offrire al pubblico dibattiti, discussioni che partissero dalla situazione vissuta dagli operatori stessi e dai loro pubblici e che discutessero sé stessi e il loro ruolo in un momento di crisi mai affrontato prima. La rete dei musei si è rivelata quasi inesistente o inefficace: ogni museo ha operato da solo, senza interagire con gli altri, senza rendere più visibile il materiale che poteva aver la capacità di coinvolgere i pubblici. Solo la GAMeC ha fatto la scelta di partire dalla realtà, quella di una delle città simbolo della crisi sanitaria, le cui immagini di colonne di camion militari che trasportavano i corpi dei morti in altre città hanno fatto il giro del mondo, e ha proposto di pensare il come e il perché della sua funzione di luogo d’arte non separato e non autonomo rispetto agli avvenimenti che lo circondavano. Mentre i grandi musei italiani hanno attinto a ciò che avevano già, cioè alla loro virtualità pre-pandemica, in attesa soltanto della riapertura, “passando il tempo” della crisi come una deviazione da ciò che consideravano la normalità, senza eleggerla come parte strutturale della storia, senza riflettere sulla funzione stessa che il museo può e deve svolgere, alcune esperienze all’estero hanno mostrato strade possibili. Il 4 aprile, infatti, un articolo su Internazionale segnalava che vari curatori di musei danesi, svizzeri, croati e finlandesi hanno cominciato a documentare la situazione quotidiana nelle varie città, in alcuni casi lanciando appelli ai cittadini perché facessero lo stesso. La loro preoccupazione, così come quella dei curatori del Victoria & Albert Museum di Londra, era quello di una *rapid response collecting*, cioè la raccolta di materiali e documentazione che permetta, in futuro, di studiare questo momento ma anche di allestire mostre e spazi dedicati al trauma e alla sua elaborazione. Il museo ha presentato quindi *Pandemic Objects*, un’esposizione virtuale sui nuovi significati che gli oggetti di uso quotidiano hanno assunto durante la quarantena. Il Museo della città di Vienna, invece, ha raccolto 1800 foto per documentare la pandemia per le generazioni future.

In Italia, però, tutto questo non ha fatto parte delle proposte né dei musei, né degli archivi e neppure delle biblioteche. La possibilità di costruire “inventari” digitali, vere e proprie compilazioni “bibliografiche” che permettano di recuperare l’accesso a quelle che sono state le immagini del *lockdown* non è sorta in nessun momento, durante il *lockdown*. Si pensi anche solo all’ampio repertorio delle pubblicità televisive, adattate al motto #iorestoacasa, ai molti programmi radiotelevisivi dedicati alla divulgazione scientifica e culturale, ma anche alle fotografie e video prodotti per illustrare, interpretare e documentare la crisi: non c’è stato un movimento in questa direzione da

parte delle istituzioni e degli operatori culturali. Quello che si è potuto osservare è stata questa “sospensione” del tempo, la costruzione dell’attesa di un ritorno alla normalità. Questa “normalità”, però, è comprensiva del fatto che le visite in un museo o esposizione devono essere sottoposte a controlli rigidi e a tempi prestabiliti, elementi che devono essere, a loro volta, considerati e analizzati dalle istituzioni stesse come segno della loro trasformazione. Tutto questo non è, però, stato elaborato dai nostri musei. Molti hanno attinto alle loro quasi inesauribili riserve di passato, in attesa del ritorno alla normalità (i grandi musei, quelli del turismo primario). Alcuni hanno cercato di produrre nuovi “oggetti” (come ha fatto, tra gli altri, lo CSAC). Pochi hanno considerato l’esperienza della crisi e del *lockdown* come un fatto sociale di rilevanza tale da poter incidere sulle loro stesse identità (il caso più vicino a questo è forse quello della GAMeC). Resta comunque il fatto che nessun museo si è soffermato sulla questione della memoria futura. Non sono stati fatti appelli ai pubblici di produrre e conservare materiali. Per quanto ne sappiamo, neanche agli artisti.

In sostanza, abbiamo cercato di comprendere come le istituzioni culturali hanno reagito all'emergenza Covid. Giusto per capirci: durante l'emergenza pandemica, le biblioteche sono state chiuse. Pochissime hanno suggerito / proposto / attuato / svolto alcuna attività per informare / aiutare / coinvolgere i propri utenti. A quanto pare, sono "ibernati" e, in ogni caso, le attività proposte da remoto non hanno riguardato la pandemia, ma hanno continuato con presentazioni di libri o discussioni letterarie, anteriormente svolte in modalità presenziali.

Gli archivi non hanno dato risultati migliori durante il blocco: sono stati chiusi e inaccessibili, senza alcuna proposta alternativa su piattaforma digitale, senza alcuna comunicazione con gli utenti/pubblici, ma neanche con altre istituzioni culturali (musei e biblioteche). Ci sembra che, durante la crisi tra marzo e giugno, la maggior parte delle istituzioni culturali abbia semplicemente sospeso i suoi servizi, oppure abbia attinto ai suoi repertori, senza comunicazione di rete con altre istituzioni, restando sostanzialmente in attesa che la situazione tornasse alla normalità.

I musei, da parte loro, in alcuni casi, hanno cercato di sviluppare, attività online, ma senza presentare sfaccettature di dialogo diretto con la pandemia (ad esempio: mettere in relazione documenti storici / opere d'arte dedicate a precedenti episodi / qualche tipo di discussione o proposta digitale su come le persone o le istituzioni hanno reagito o resistito nell'arte / nella storia / nelle società del passato). I musei, ma in generale i servizi culturali, sono rimasti “al di fuori” degli accadimenti, considerandoli forse un incidente di percorso secondario, da lasciarsi alle spalle al più presto. E invece no, noi pensiamo che la crisi sanitaria e il *lockdown* che ne è conseguito siano stati un evento epocale, capace di fermare intere nazioni ed economie, di chiudere frontiere

che non pensavamo più esistessero. Come conciliare, quindi, la visione di un incidente di percorso con questa realtà?

I grandi e i piccoli musei, in generale, si sono richiusi su sé stessi, senza proporre immaginari e riflessioni più direttamente legati alla “fine” (nonostante le loro collezioni siano spesso ricchissime di oggetti che rappresentano questa fine). Si pensi agli innumerevoli riferimenti letterari che sono circolati come “tracce” di immaginario sulla peste o sulla malattia. Ma da parte dei musei, quest’operazione non è stata realizzata. La pandemia è stata forse un’occasione persa per stabilire una rete effettiva di scambi e di proposte tra le varie istituzioni. Chi ha realizzato qualcosa, lo ha fatto raramente in collaborazione con altri istituti o enti culturali, al punto che non si trova, su internet, una solida rappresentazione dell’insieme delle iniziative e la loro “documentazione” è fragile, spesso affidata alle pagine dei *social media*: quindi, di cosa stiamo parlando, se non riusciamo neanche, attraverso le ICTs, ad avere una mappa delle esperienze? Come possiamo affermare che, “nonostante tutto”, la cultura è rimasta aperta?

Nella maggior parte dei casi, le nostre istituzioni culturali sembrano essere entrate in una sorta di *stand by* o, alla fine, ha agito "fingendo" che l'epidemia fosse solo una deviazione dalla vita precedente, a cui si attende, ancora, di poter tornare. Dal momento in cui non si può considerare che la pandemia sia terminata, questo nostro testo non può arrivare a conclusioni, ma può solo proporre riflessioni.

L'autrice

Giulia Crippa è professore associato del Dipartimento di Beni Culturali (UNIBO). La sua ricerca si rivolge prevalentemente ai processi di produzione, circolazione e appropriazione della memoria culturale, attraverso lo studio sia delle istituzioni ad essa dedicate, sia dell'uso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione.

e-mail: giulia.crippa2@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Abend, L 2020, 'Come si documenta una pandemia in tempo reale', *Internazionale* 1353, 10/16 aprile 2020. Available from: <<https://www.internazionale.it/notizie/lisa-abend/2020/04/04/musei-pandemia>>.

Balboni Brizza, M T 2007, *Immaginare il museo: riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Jaca Books, Milano.

Bezerra De Meneses, U 2007, 'Os paradoxos da memória', in Santos De Miranda, D, *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*, SESC, São Paulo, pp. 143-155.

Canclini, N G 2008, *Leitores, espectadores e internautas*, São Paulo, Itaú Cultural.

Carrier, D 2006, *Museum Skepticism: a history of display of art in public galleries*, Duke University Press, London.

Castells, M 2004, *La città delle reti*, Venezia, Marsilio.

Clair, J 2008, *La crisi dei musei: la globalizzazione della cultura*, Skira, Milano.

Crippa, G, 2008. 'A máquina protagonista: ensaio histórico sobre tecnologia e pensamento nas coleções barrocas'. In: Hoffman, W. A.M. e Furnival, A. C. (Org.), 2008, *Ciência, tecnologia e sociedade*. São Carlos, Pedro & João Editores, pp. 8-25.

De Certeau, M 1998, *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes.

Hjarvard, S 2015, 'Da mediação à midiatização: a institucionalização das novas mídias', *Parágrafo*. JUL./DEZ. V. 2, N. 3, pp. 51-62.

Lugli, A, Pinna, G & Vercelloni, V 2005, *Tre idee di museo*, Jaca Books, Milano.

Yudice, G, 2007, 'Economia da Cultura no Marco da Proteção e Promoção da Diversidade Cultural', in *Oficina Virtual de Economia da Cultura e Diversidade*. Seminário Internacional da Diversidade Cultural, Ministério da Cultura do Brasil, Brasília, pp. 1-14. Available from: http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=george_yudice.

