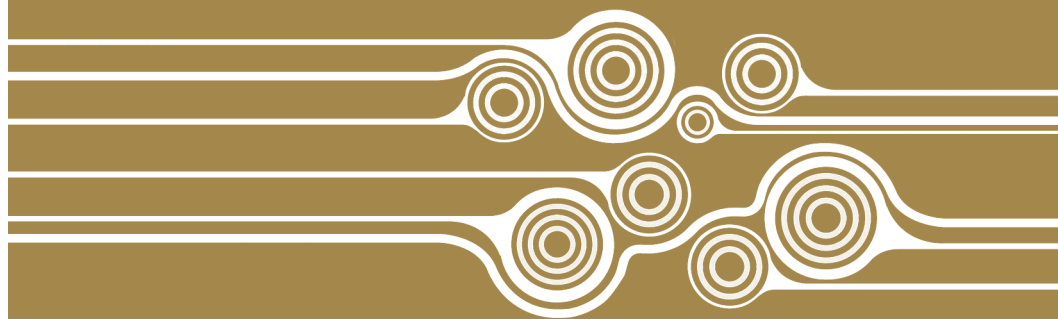


# Arti come Agency

Il valore sociale e politico  
delle arti nelle comunità

a cura di  
Roberta Paltrinieri  
Francesco Spampinato



## **Consumo, Comunicazione, Innovazione**

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'*habitus*, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

### *Comitato Scientifico*

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lunghi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

# **Arti come Agency**

**Il valore sociale e politico  
delle arti nelle comunità**

**a cura di  
Roberta Paltrinieri  
Francesco Spampinato**

**FrancoAngeli** 



Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato (a cura di), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Milano: FrancoAngeli, 2024  
Isbn: 9788835166696 (eBook)

La versione digitale del volume è pubblicata in Open Access sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).

Copyright © 2024 Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato. Pubblicato da FrancoAngeli srl, Milano, Italia, con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

L'opera è realizzata con licenza *Creative Commons Attribution 4.0 International license* (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). Tale licenza consente di condividere ogni parte dell'opera con ogni mezzo di comunicazione, su ogni supporto e in tutti i formati esistenti e sviluppati in futuro.

Consente inoltre di modificare l'opera per qualsiasi scopo, anche commerciale, per tutta la durata della licenza concessa all'autore, purché ogni modifica apportata venga indicata e venga fornito un link alla licenza stessa.

# Indice

<b>Introduzione. Arti come strumento di agency: dall'Università alla partecipazione sociale, dall'attivismo alle istituzioni,</b> di <i>Roberta Paltrinieri e Francesco Spampinato</i>	pag.	7
<b>1. Partecipazione culturale e agency: le comunità di patrimonio nella prospettiva del welfare culturale,</b> di <i>Giulia Allegrini e Roberta Paltrinieri</i>	»	11
<b>2. Documentario e cambiamento sociale: il modello “caffè sospeso” di OpenDDB,</b> di <i>Marco Cucco e Samuele Picarelli Perrotta</i>	»	28
<b>3. Arte, agency e pandemia: il modello antesignano di Gran Fury e la crisi dell'AIDS,</b> di <i>Francesco Spampinato</i>	»	40
<b>4. Agency visuale. Sul valore sociale e culturale delle immagini di proteste politiche e ambientali,</b> di <i>Marco Solaroli</i>	»	54
<b>5. La moda cambia: forme del <i>fashion activism</i>,</b> di <i>Monica Sassatelli e Simona Segre-Reinach</i>	»	71
<b>6. La Storia della musica nelle scuole secondarie per la valorizzazione del patrimonio,</b> di <i>Anna Scalfaro e Silvia Bruni</i>	»	90
<b>7. Vecchi problemi, “nuovi” player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano,</b> di <i>Matteo Paoletti e Benedetta Celati</i>	»	106
<b>Gli autori</b>	»	121



## **Introduzione.**

# **Arti come strumento di agency: dall'Università alla partecipazione sociale, dall'attivismo alle istituzioni**

di *Roberta Paltrinieri e Francesco Spampinato*

Sempre di più, in questa epoca post-pandemica, appare evidente quanto l'Università, al pari delle altre Istituzioni, non possa essere più un luogo di sapere autoreferenziale, una torre d'avorio in cui la conoscenza e la ricerca proliferino senza instaurare un confronto con la società, ma, al contrario, che l'Università sia incubatrice di iniziative e progettualità in grado di avere un impatto sociale, stabilendo sinergie con le amministrazioni pubbliche, con altre istituzioni, con organizzazioni e associazioni non-profit, con agenzie di servizi, così come con aziende e altri attori del settore privato. Per inquadrare questo nuovo tipo di Ateneo, che si assume una crescente responsabilità sociale, puntando a valorizzare e diffondere la conoscenza a beneficio della collettività, alcuni recenti studi hanno proposto il concetto di *Civic University*, ovvero un'università disposta a investire al fine di avere un impatto al di là dell'accademia, nella consapevolezza di contribuire al bene comune e al bene pubblico, come parte attiva dei contesti, territori e società in cui sono inserite.

In questo nuovo scenario, quella che era stata genericamente indicata come la terza missione dell'Università, dopo la ricerca e la didattica, è stata recentemente declinata come *Public Engagement*, enfatizzando come la conoscenza accademica possa produrre un cambiamento sociale. Partecipare attivamente a questo cambiamento in atto significa per noi in primis ripensare al ruolo sociale dell'arte, al di là del valore dell'arte per l'arte, che rimane comunque un elemento costitutivo degli oggetti e dei linguaggi che studiamo, e il presente volume è il primo tangibile risultato prodotto da un gruppo eterogeneo di studiosi afferenti a discipline diverse che condividono l'appartenenza al DAR, Dipartimento delle Arti, della Università di Bologna.

Questa differente visione del ruolo della Università trova eco e si intreccia con un ripensamento delle arti in funzione del loro valore pubblico e del

loro impatto sulla collettività. Considerando che il DAR è l'attuale incarnazione del DAMS fondato a Bologna nel 1971, non stupisce il suo continuo ruolo pionieristico sui terreni più ibridi della sperimentazione accademica.

In più di cinquanta anni di attività, sono numerosi gli esempi di innovazione didattica, programmazione trasversale e ricadute sociali che questa istituzione universitaria ha generato. In particolare, questo è stato ed è possibile grazie al carattere multidisciplinare degli insegnamenti proposti e alla spinta di alcuni ricercatori verso la contaminazione non solo dei diversi linguaggi di espressione artistica ma anche tra le arti e le discipline sociali, storiche, politiche e filosofiche, tutti ambiti oggi ben rappresentati all'interno del DAR. Tra le maglie del Dipartimento delle Arti di Bologna, negli interstizi tra discipline, nelle sfumature e nelle convergenze tra saperi che contraddistinguono la cultura umanistica, sta prendendo forma una progettualità fondata sull'idea che le arti siano uno strumento privilegiato non solo per valorizzare le conoscenze in senso lato, ma per produrre cambiamento sociale.

Sulla scorta di pratiche nate nell'ambito delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie durante il Novecento – di natura relazionale, partecipativa, sociale o di critica istituzionale – le arti visive, performative e medialità hanno il “potere” di dare “potere”, ovvero di sviluppare forme di “empowerment” e “agency”, in altre parole di responsabilizzare i loro pubblici facendo leva sulla loro natura attrattiva, e sulla loro percezione diffusa come le forme più elevate dell'espressione umana e al contempo veicoli di riflessione, nella costruzione di immaginari anche alternativi alla referenzialità della esperienza nell'agire quotidiano.

Non a caso, l'idea delle arti che emerge dai saggi raccolti per questo volume è quella di fungere da dispositivo per attuare percorsi di riflessività individuale e collettiva, capace di risvegliare un senso di comunità, attraverso esperienze estetiche che promuovano azioni collettive mirate a trasformare la quotidianità.

Sebbene non sia articolato in parti o sezioni, l'ordine assegnato ai saggi del volume vuole suggerire il riferimento a tre aree di interesse, a cui possono essere ricondotte svariate iniziative nate negli ultimi anni nell'alveo del DAR, relative alla partecipazione sociale e welfare culturale, alle convergenze tra arti e attivismo, e all'attivazione di cambiamenti sociali sul piano istituzionale. Al primo di questi temi rispondono i saggi di Giulia Allegrini e Roberta Paltrinieri sulle comunità di patrimonio e di Marco Cucco e Samuele Picarelli Perrotta sul documentario come strumento di trasformazione sociale. Nel primo caso, viene preso in considerazione il valore sociale della cultura da una prospettiva sociologica, focalizzandosi sulle arti come veicolo per generare il benessere della comunità. Stimolare la partecipazione culturale ai fini di generare forme di agency nel cittadino

è priorità assoluta del welfare culturale, un concetto fondato sulla convinzione che stare bene nasce dallo stare insieme. Nel saggio di Cucco e Picarelli Perrotta, invece, l'attenzione è sul genere audiovisivo del documentario, la cui insita natura sociale, sul piano dei contenuti e della produzione, prevede anche una dimensione partecipativa da parte del pubblico, ora come agente della narrazione ora come produttore, se pensiamo alle crescenti forme di *crowdfunding* per esempio.

Altro tema centrale affrontato in questo volume è la convergenza tra arte e attivismo. Strumenti messi a punto dagli artisti sono stati, infatti, più volte utilizzati per veicolare forme di reazione critica a questioni sociali e politiche, nonché per dare voce a comunità marginalizzate e discriminate. Solitamente, si tratta di iniziative bottom up, che hanno la capacità di istigare forme di autocoscienza e di azione nei confronti di dinamiche di assoggettamento e sfruttamento. Nel saggio di Francesco Spampinato viene preso in esame il dramma dell'AIDS e la risposta sviluppata da artisti e attivisti esponenti della comunità LGBT e legati al movimento ACT UP nella New York degli anni Ottanta, oggi un interessante modello di confronto alla luce della recente pandemia da Covid-19. Nel suo saggio, Marco Solaroli elabora il concetto di agency visuale per interpretare il potere performativo delle immagini, ovvero la loro capacità di generare agency, nell'ambito di movimenti sociali e ambientalisti di ultima generazione. Simili le funzioni che Monica Sassatelli e Simona Segre Reinach riconoscono alla moda, dalle suffragette al punk, dimostrando come il *fashion activism* possa dare voce anche a questioni politiche incentrate sul corpo come l'intersezionalità e la disabilità.

Gli ultimi due saggi di questo volume guardano, infine, alla possibilità di generare cambiamento sociale ripensando, anche da un punto di vista normativo, il ruolo delle arti performative all'interno delle istituzioni. Anna Scalfaro e Silvia Bruni si concentrano sulla centralità degli insegnamenti di musica nelle scuole secondarie. Dopo avere passato in rassegna una serie leggi che sono state variamente proposte, entrate in vigore o abrogate nel nostro paese, guardano al contributo che la Storia della musica può offrire per la formazione di un'identità civile e culturale consapevole. Per Benedetta Celati e Matteo Paoletti, il focus è sullo spettacolo dal vivo, il cui sostentamento dipende in larga parte da Fondazioni di origine bancaria, in grado di supplire alle carenze delle risorse statali o di enti territoriali, soprattutto alla luce della crisi che ha afflitto il mondo del teatro durante la recente pandemia. Anche in questo caso, si parte da un inquadramento giuridico, per poi passare all'analisi di dati che ci confermano come il supporto di queste Fondazioni sia diventato fondamentale e spesso garante di forme di sperimentazione e libertà nel trattare temi di natura sociale e politica che difficilmente troverebbero sostegno in altre modalità.



# 1. Partecipazione culturale e agency: le comunità di patrimonio nella prospettiva del welfare culturale

di Giulia Allegrini e Roberta Paltrinieri

## 1.1. Partecipazione culturale e agency collettiva come componenti del welfare culturale

Il ruolo della cultura e delle arti nella generazione di impatti sociali è al centro di un eterogeneo dibattito accademico (Matarasso 1997, 2001; Belfiore, Bennet 2006; Holden 2004) che richiama il più ampio tema del valore sociale della cultura (Paltrinieri 2022). È altresì un focus sempre più diffuso in differenti ambiti di politiche (OMS 2019; Hammonds 2023).

Un concetto emerso in anni recenti e che enfatizza in particolare la relazione tra arti e generazione di benessere è quello del welfare culturale. Il welfare culturale può essere definito come modello integrato di promozione del benessere e della salute degli individui e delle comunità attraverso pratiche basate sulle arti visive, performative e sul patrimonio culturale. Il welfare culturale si fonda sul riconoscimento dell'efficacia di alcune specifiche attività culturali, artistiche e creative (Cicerchia, Rossi Ghiglione, Seia 2020).

Questa visione, così come suggerito anche dalle esperienze maturate nel mondo anglosassone e in Canada, abbraccia una prospettiva biopsico-sociale e salutogenica, al cui centro vengono poste le abilità di *coping* e lo sviluppo di *life skill*.

Nel più ampio cappello di questo concetto rientrano le buone pratiche che permettono di promuovere l'empowerment, il benessere soggettivo e il capitale sociale individuale, contrastare le disuguaglianze di salute e di accesso alle risorse, e accompagnare l'invecchiamento attivo, contrastando il declino psicofisico.

L'obiettivo del welfare culturale così inteso è quello di aumentare la partecipazione culturale al fine di migliorare la qualità della vita di persone fragili fisicamente e psicologicamente. L'approccio salutogenetico lo si deve al sociologo medico Aaron Antonovsky, che già nel 1979 ha afferma-



to che, in termini di prevenzione, è più importante concentrarsi sulle risorse e sulla capacità delle persone di creare salute piuttosto che sulla classica attenzione ai rischi e alle malattie.

In questa declinazione di welfare culturale la cura degli individui dipende da una relazione sistemica e sistematica di collaborazione fra professionisti di discipline diverse e, soprattutto, da una integrazione di scopo fra i sistemi istituzionali della salute, delle politiche sociali e delle arti e della cultura.

In tale ottica nel Regno Unito, dal 1994, si è realizzato il programma *Arts on Prescription* (AoP), programma che si fonda sulla convinzione che la partecipazione a un'attività creativa possa promuovere la salute e il benessere e faccia parte della più ampia categoria delle prescrizioni sociali che operatori sanitari e/o assistenti sociali possano dare ai propri pazienti. In questo caso le esperienze culturali, come per esempio la danza, la pittura, le visite ai luoghi del patrimonio, sono tutte esperienze nelle quali artisti o curatori possono divenire mediatori e avviare a percorsi di benessere le persone all'interno delle comunità (Bungay 2010). L'approccio della *Arts on Prescription* e la *Art Therapy* muovono dall'assunto che la promozione della salute, attraverso i linguaggi artistici, possa promuovere il benessere mentale delle persone e per questo motivo incida positivamente sul welfare. Infatti, se impegnarsi in attività creative può ridurre ansia, stress, disturbi dell'umore, allora queste stesse attività possono diventare un ottimo strumento per abbattere i costi del welfare producendo, allo stesso tempo, un miglioramento della qualità della vita.

In chiave salutogenetica si può rileggere anche la *Art Therapy*, anche essa di matrice anglosassone, la quale unisce l'arteterapia con un approccio psicoanalitico e psicodinamico, di cui pioneristici sono i lavori di Judith Rubin (2016). Negli anni Ottanta del secolo scorso tra l'*Art Therapy* italiana e il Goldsmiths, Università di Londra, è nata una partnership per riconoscere un certificato di *Art Psychotherapist*.

In questo saggio ci proponiamo di arricchire la comprensione del welfare culturale, in particolare rilegendolo come processualità che pone al centro la promozione di partecipazione culturale, e capace di incidere sul piano delle forme di agency collettivo, di ricadute in temine di ridistribuzione di capacità culturali e di creazione di comunità.

A tal fine riteniamo innanzitutto utile guardare all'attivazione di ecosistemi di welfare culturale come creazione di un tessuto connettivo, basato su fiducia e collaborazione, e di una complessiva infrastruttura sociale in grado di produrre benessere collettivo fondato sulla generazione di beni relazionali, di partecipazione, prossimità, e su forme di responsabilità sociale condivisa.

Una tale declinazione di benessere si rende oggi necessaria a fronte delle numerose contraddizioni prodotte dalla società globale e che evidenziano come equità e coesione sociale debbano essere promosse ai fini di una sostenibilità sociale.

Come evidenziato anche dall'UNESCO (2019) la cultura e le arti possono svolgere un ruolo significativo nella creazione di questa infrastruttura, in tre principali direzioni: la cultura come motore per la costruzione di nuovi immaginari; la cultura come fattore abilitante, che accompagna il cambiamento attraverso lo sviluppo di nuove conoscenze e la partecipazione; lo sviluppo e redistribuzione di infrastrutture culturali a livello territoriale.

Al centro quindi di ecosistemi di welfare culturale, vi è lo sviluppo di forme di agency collettiva, esito di capacitazioni culturali delle comunità, cioè la capacità di generare *landscapes* alternativi seguendo la teoria della immaginazione di Appadurai (1996).

Tali forme di agency collettiva, culturalmente orientate e pertanto trasformative, implicano un modo di pensare e di agire al contempo individuale e collettivo, creativo, collaborativo, responsabile, capace di impattare virtuosamente sulle forme della vita, dell'abitare, del produrre, del consumare. Esempio in tal senso sono le comunità di pratica proposte da Etienne Wenger (1998), le quali pongono al centro un processo generativo e un'azione riflessiva di apprendimento dall'esperienza e pratiche orientate alla reciprocità e alla condivisione.

Capacitare le persone, i collettivi, le organizzazioni, significa redistribuire quelle informazioni e conoscenze che permettono di definire regole di condotta condivise e sviluppare iniziative congiunte, agevolando in tal modo processi di transizione così importanti nella realtà contemporanea.

Gli atti del programmare, produrre, distribuire e/o redistribuire e consumare cultura producono una catena di valore che ha un profondo impatto sociale. Tuttavia, se la cultura e le arti sono luogo di sviluppo di capacità culturali, esse tuttavia non sono equamente distribuite. Incidono infatti sulla loro disseminazione le disuguaglianze in termini di risorse materiali, cognitive, sociali, le quali a loro volta incidono sulla capacità di "navigare" tra un complesso insieme di norme, a partire dalle quali poter riappropriarsi di un modo di rappresentarsi il futuro (Allegrini 2022).

Per questo è opportuno parlare di produzione di capitale culturale collettivo, che è al contempo il presupposto e il prodotto del welfare culturale (Manzoli, Paltrinieri 2021), il quale attraverso forme di sussidiarietà circolare, di messa in rete di pratiche culturali, e la coprogettazione, promuove la produzione e redistribuzione di capacità culturali, aumentando le consapevolezza rispetto a quale modello di società si voglia appartenere.

Se si accettano i presupposti di questo diverso approccio al valore sociale della cultura ciò a cui deve tendere il welfare culturale è, dunque, un processo di crescita della partecipazione, laddove il fine ultimo è la promozione di cittadinanza culturale (Stevenson 2009), intesa come accesso alla conoscenza e alla responsabilità sociale che ne deriva, in definitiva come pratica collettiva di sviluppo di capacità culturali, di costruzione di immaginari e di comunità.

Fig. 1 – Atlas of Transitions, 2019 (© Enrico De Stavola)



La partecipazione culturale diventa quindi un pilastro per la costruzione della democrazia culturale (Hadely 2021), fondata sulla promozione della creatività.

Nello specifico, si tratteggia un modello di welfare culturale la cui caratteristica saliente è quella di non essere né “riparativo”, né standardizzato, piuttosto un Welfare capace di produrre risposte adattive, multidimensionali, teso a promuovere capitale culturale collettivo, e che al contempo attivi possibilità – luoghi, saperi, reti – di produzione di scenari futuri.

## 1.2. Il caso delle comunità di patrimonio

Allo scopo di descrivere il ruolo fondamentale che gli ecosistemi di welfare culturale possono assumere in termini di creazione di infrastrutture sociali che al contempo generino e sia esito di agency collettiva e di partecipazione culturale, nelle accezioni descritte in precedenza, utilizzeremo come caso studio la ricerca “La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale. Politiche, pratiche ed esperienze” realizzata dalla Fondazione Scuola Beni Attività Culturali a partire dal 2021<sup>1</sup>.

L’obiettivo della ricerca è quello di comprendere l’impatto che le comunità di patrimonio – intendendo con questo termine gruppi di cittadini che operano in maniera informale o organizzata – hanno sulla gestione e valorizzazione dei beni pubblici e privati culturali nell’ottica proposta dalla Convenzione di Faro. La Convenzione nata già nel 2005 nella città portoghese in Europa è entrata in vigore nel 2011, e ratificata in Italia nel 2020.

La Convenzione di Faro è una “convenzione quadro” che definisce gli obiettivi generali e i possibili campi di intervento che i diversi Stati Membri Europei, che hanno aderito alla Convenzione medesima, possono introdurre allo scopo di salvaguardare il patrimonio culturale in relazione alla sua importanza per la salvaguardia dei diritti dell’uomo, della democrazia e dello Stato di diritto.

Come la ricerca della Fondazione mette in luce ciò che ribadisce la Convenzione di Faro non è esclusivamente il “diritto del patrimonio culturale”, quanto più “il diritto al patrimonio culturale”, allargando, pertanto, la prospettiva alle responsabilità che hanno le comunità di patrimonio, rispetto alla partecipazione, alla salvaguardia e alla valorizzazione del patrimonio culturale.

La ricerca, qui riportata e commentata, realizzata a ridosso della ratifica italiana, restituisce le politiche e le buone pratiche partecipative che emergono dalla realtà italiana, mettendo in luce sia cosa sono le comunità di patrimonio, ovvero quali forme assumono, sia come esse operano in termini di *community building*, gestendo il patrimonio culturale e promuovendo la partecipazione culturale che è uno tra gli obiettivi più importanti a cui tende il welfare culturale.

Dal punto di vista metodologico la ricerca si è avvalsa sia di metodologie qualitative che quantitative. Attraverso il metodo *Delphi* si è provveduto a costruire il glossario dei temi chiave della ricerca. In particolare, le inter-

---

<sup>1</sup> L’autrice Roberta Paltrinieri ha avuto nella ricerca il ruolo di supervisore della metodologia in qualità di membro del comitato direttivo della ricerca.

viste, che hanno coinvolto un panel di esperti e studiosi del tema a livello nazionale, hanno permesso di definire i concetti di comunità patrimoniale, partecipazione culturale e territoriale, bene comune, eredità culturale, governance partecipativa, patrimonio culturale, accessibilità e educazione al patrimonio. Fondamentale ai fini della ricerca è il concetto di comunità di patrimonio (Fondazione Scuola Beni e Attività culturali, 2023, p. 13):

per comunità s'intende un insieme di persone unite dagli stessi valori e interessi, associate formalmente o informalmente, che attribuiscono valore a tratti particolari e identificativi del patrimonio culturale, che si ritengono rilevanti e che si impegnano, nel quadro di un'azione pubblica, a sostenere e trasmettere i contenuti e le espressioni patrimoniali alle generazioni future. L'appartenenza a una comunità è pertanto connessa al fatto che le persone che ne fanno parte riconoscano un valore al patrimonio culturale che esse stesse hanno contribuito a far conoscere e salvaguardare.

*Fig. 2 – Laboratorio teatrale, 2019 (© Università di Bologna)*



A partire da questa definizione, la ricerca ha permesso di delineare una fotografia della realtà italiana, mappando e analizzando quelle comunità di patrimonio che, consapevolmente o meno, stanno attivandosi nell'alveo e

nella prospettiva della Convenzione di Faro. La mappatura realizzata dalla Fondazione è la prima ricerca esplorativa sulle comunità di patrimonio in Italia, perché non esistono fonti ufficiali o anagrafiche.

La ricerca empirica si è avvalsa di una *call for action*, denominata “La Mappa delle comunità: esperienze di partecipazione”, promossa attraverso i social della Fondazione, la segnalazione a gruppi Facebook che si occupano di partecipazione, nonché la newsletter mensile della Fondazione. La *call for action* ha consentito di invitare le comunità a compilare un breve questionario, riguardante le forme organizzative della comunità e le tipologie di beni da loro gestiti. Alla *call for action*, alla data del 4 maggio 2023, hanno risposto 260 comunità che costituiscono l’universo di riferimento.

A seguire, sulla base della definizione di comunità adottata, sono state selezionate quelle comunità di patrimonio che esauriscono tutte le caratteristiche salienti e solo a queste è stato sottoposto un secondo questionario di approfondimento.

Questo secondo questionario ha riguardato: a) le esperienze di partecipazione alla gestione di beni culturali, attraverso l’analisi delle attività delle comunità; b) le relazioni di queste con le istituzioni o i soggetti proprietari dei beni e con i territori; c) le competenze e i dispositivi che hanno permesso di generare le buone pratiche, e, infine, di evidenziare le eventuali criticità in essere. A questo secondo questionario hanno risposto 117 comunità di patrimonio, le quali rappresentano il campione auto selezionato della ricerca.

Sono stati, infine, organizzati *on line* dei focus group tra comunità allo scopo di confrontare diverse realtà e di identificare differenti punti di vista su temi specifici, per comprendere meglio le questioni problematiche dei partecipanti stessi.

Dall’elaborazione dei dati del primo questionario il primo dato che emerge riguarda la *forma organizzativa* delle comunità di patrimonio<sup>2</sup>.

Il dato più interessante riguarda l’incidenza delle associazioni di volontariato, ben il 48% delle 260 comunità di patrimonio censite sono associazioni di volontariato, il 15% nascono in seno agli enti pubblici, il 10,5% sono cooperative, il 9% imprese private e l’8% fondazioni.

Dal punto di vista *territoriale* il 40% delle comunità di patrimonio censite, le 117 che costituiscono il campione, si colloca nel sud dell’Italia e nelle isole. In particolare, in Puglia e in Sicilia, regioni nelle quali vengono erogati maggiormente finanziamenti pubblici. Dalla elaborazione dei dati

---

<sup>2</sup> Si sottolinea che il saggio riporta solo alcuni dei dati di una ricerca molto estesa, per una lettura più approfondita si rinvia al report della Fondazione, pubblicato nel sito della Fondazione (Ferrighi, Pelosi 2024).



è emerso che il 61% del campione di comunità ingaggiate nella ricerca ha ricevuto finanziamenti negli ultimi 10 anni.

La maggior parte dei *fondi* erogati provengono dal settore pubblico e risultano essere compresi tra i 5.000 e i 10.000 euro, nonostante molte comunità risultino altresì finanziate, sempre dal settore pubblico, con fondi anche superiori ai 50.000; in questo caso si tratta, dunque, di cospicue somme di denaro che potrebbero essere utilizzate anche per lavori di impegno maggiore, come ristrutturazioni e/o progetti di lungo corso. Un altro settore molto attivo nello stanziamento di fondi per le realtà comunitarie è il privato sociale che elargisce finanziamenti pari per lo più a somme di denaro comprese tra i 10.000 e i 50.000 euro.

Si tratta di realtà nate a partire dal 2000, con dei picchi nel 2010, dopo la crisi del 2008, e nel 2015, che vivono prevalentemente attraverso il lavoro volontario dei partecipanti.

Altri dati significativi riguardano l'*impatto generato*. È interessante notare come queste comunità, attraverso le loro azioni, abbiano compreso quanto la partecipazione, gestione e valorizzazione dei beni culturali impattino sul territorio. Si tratta soprattutto di un impatto di tipo culturale (42%), sociale (37%), a cui segue la dimensione educativa (32%), ambientale (16%), mentre marginale è l'impatto economico (15%). È, tuttavia, importante sottolineare come solo il 31,6% delle comunità che compongono il campione ha effettivamente misurato tale impatto, tramite strumenti e ricerche ad hoc.

Sempre in relazione all'impatto è importante evidenziare che rispetto ai beni oggetto dell'azione di cura e valorizzazione nel 42% dei casi si tratta di beni non fruibili prima dell'intervento cui si somma un 31% di beni che lo era solo in parte a fronte di un 27% che lo era già. Nel complesso il 78% delle comunità è riuscita a contribuire a rendere fruibile un bene.

Dal punto di vista della *governance* le comunità hanno adottato un modello di governance collaborativa, non solo a livello locale con realtà del proprio territorio, ma anche con realtà che operano a livello europeo. Sul piano della governance la ricerca ha anche rilevato gli *strumenti e metodi per l'accessibilità e l'inclusione della comunità*. Alla domanda aperta e facoltativa hanno risposto 81 comunità su 117. I metodi innovativi per includere le comunità descritti sono i più vari: workshop di progettazione collaborativa e partecipata, interviste, focus group, incontri liberi, gruppi di lettura, incontri di formazione partecipata, coinvolgimento per le attività di monitoraggio e manutenzione del bene, singoli progetti di storytelling, passeggiate culturali, eventi letterari e culturali, concerti, rappresentazioni teatrali, workshop di cinema, rassegne cinematografiche. In generale, le comunità organizzano processi partecipativi, eventi di coinvolgimento

specifico per target di portatori di interesse. Vi sono poi casi di laboratori partecipati aperti alla città intera, scrittura di mappe di comunità, incontri con le scuole del territorio.

Interessante sottolineare che gran parte delle comunità non sanno di essere comunità di patrimonio nel senso inteso dalla Convenzione di Faro, ma di fatto, come mostra quanto evidenziato pocanzi, operano in linea con i principi e i tratti che caratterizzano le comunità di patrimonio. Infatti, solo il 52% del campione sente di essere una comunità di patrimonio mentre il 48% non si riconosce in questa definizione, nonostante ne abbia le caratteristiche, evidenziando anche una non conoscenza della Convenzione di Faro.

Rispetto al *tipo di bene* e alla *tipologia di attività* di gestione del patrimonio, la ricerca ha raccolto, attraverso la compilazione di una scheda conoscitiva, dati significativi di tipo qualitativo che restituiscono un quadro composito e che permettono soprattutto di cogliere *l'attribuzione di senso che le comunità danno alla loro attivazione e al patrimonio stesso*.

Come si evidenzia in proposito nel Rapporto finale della ricerca in molti casi la cura del bene permette alla comunità stessa di ritrovare il senso di coesione e collaborazione, e potremmo dire di un senso di appartenenza ai luoghi, che vanno da chiese, cripte, a castelli, palazzi nobiliari, fino ad archivi, biblioteche, ecomusei e musei, e ancora siti archeologici e di archeologia industriale con i villaggi operai, oltre alle torri, alle mura e ai forti diffusi su tutto il Paese.

Eterogenee sono le *attività* portate avanti che danno conto di una *cura relazionale* dentro e fuori la comunità: eventi teatrali, aperture straordinarie, laboratori didattici, visite tematiche, interventi di conservazione e manutenzione ordinaria e straordinaria, passeggiate patrimoniali, circoli di lettura, progetti per disagio minorile, festival di musica.

In termini quantitativi nel complesso le comunità svolgono generalmente attività di valorizzazione del bene patrimoniale (il 53% delle 260 comunità censite) nelle quali sono incluse, per esempio, l'apertura del bene, l'organizzazione di eventi e attività ludiche, più che di conservazione e tutela (32%), come la manutenzione e cura del bene o la raccolta di fondi per la realizzazione di progetti conservativi sul patrimonio culturale.

Per quanto attiene *l'oggetto* della gestione, si tratta prevalentemente di patrimonio architettonico tutelato, ovvero edifici e spazi in cui si promuovono e realizzano le attività. Dai dati raccolti risulta, infatti, che il patrimonio architettonico è quasi la metà (41,4%) del patrimonio gestito dalle 260 comunità che hanno risposto alla prima *call for action*.

Nell'ambito delle attività svolte dalle comunità di patrimonio fondamentali sono i *dispositivi giuridici* che consentono la gestione dei beni. Si tratta per lo più di atti giuridici di natura pubblica, il 22,29% riguarda i



patti di collaborazione, il 18,47% le concessioni, il 5,1% il riconoscimento di uso civico, il 9,55% altri patti pubblici, a cui si aggiunge anche il comodato d'uso che non necessariamente deve essere solo di natura privata.

È interessante notare come lo strumento giuridico dei patti di collaborazione, che si ascrivono all'idea di amministrazione condivisa, proposta da Labsus e dal giurista Gregorio Arena (2006), sia lo strumento più utilizzato per gestire un bene culturale.

La ricerca evidenzia anche alcune criticità. È evidente la difficoltà che queste comunità hanno di mantenere la sostenibilità del loro lavoro. In primis perché non esiste la certezza del finanziamento, in secondo luogo perché le attività sono prevalentemente basate sul volontariato, e di volta in volta occorre formare gli operatori che collaborano con loro.

Fondamentali sono poi le criticità inerenti alle competenze; gli intervistati segnalano come manchino competenze nel campo della progettazione, competenze di tipo amministrativo e soprattutto, dalla ricerca emerge quanto importante sia che i componenti delle comunità acquisiscano capacità orientate al *community building* e al *management*.

Infine, ma non ultimo, la ricerca segnala un sentimento di solitudine percepito da parte di queste comunità di patrimonio nel portare avanti le loro azioni rispetto ai decisori e a chi si occupa di politiche culturali.

### **1.3. Una relazione dialogica tra comunità e patrimonio come orizzonte per il welfare culturale**

In questa ultima parte del saggio vogliamo tratteggiare, a partire da quanto emerso dalla ricerca, alcune piste di riflessioni che riguardano la creazione di ecosistemi di welfare culturale. La ricerca ha permesso di animare una riflessione critica e argomentata sui processi di gestione del patrimonio da parte di comunità partecipative, così come proposti dalla Convenzione di Faro.

In particolare, la ricerca pone in evidenza la possibilità che la gestione partecipata inneschi nei territori una importante relazione dialogica tra patrimonio e comunità incidendo sulla diffusione di coesione sociale e forme di agency collettiva. In tal senso la gestione del patrimonio da parte delle comunità emerge come dispositivo di welfare culturale.

Per meglio comprendere quanto appena sostenuto risulta importante mettere a fuoco il tipo di processualità e di relazione che viene favorita tra patrimoni culturali e comunità e l'esito che questa relazione genera.

In particolare, come mostrano i dati relativi agli orizzonti di senso che animano le attività delle comunità di patrimonio, ma anche quelli relativi

alle modalità di governance e promozione dell'accesso ai beni, al centro di questa relazione vi è la generazione e rigenerazioni di beni comuni. Come evidenzia Donolo (2010):

i beni comuni sono un insieme di beni necessariamente condivisi. Sono beni in quanto permettono il dispiegarsi della vita sociale, la soluzione di problemi collettivi, la sussistenza dell'uomo nel suo rapporto con gli ecosistemi di cui è parte. Sono condivisi in quanto, sebbene l'esclusione di qualcuno o di qualche gruppo dalla loro agibilità sia spesso possibile ed anche una realtà fin troppo frequente, essi stanno meglio e forniscono le loro migliori qualità quando siano trattati e quindi anche governati e regolati come beni "in comune", a tutti accessibili almeno in via di principio. Sono condivisi anche in un senso più forte, in quanto solo la loro condivisione ne garantisce la riproduzione allargata nel tempo [...]<sup>3</sup>.

Un bene comune diventa tale nel momento in cui la comunità lo riconosce come bene comune, dandogli una nuova identità come bene di tutti, attraverso un'azione che deve durare nel tempo, affinché il bene rimanga un bene comune (Arena 2022).

Le azioni di cura del patrimonio mappate e analizzate dalla ricerca entrano a pieno titolo entro questa prospettiva di cura e rigenerazione di beni comuni (culturali), che la stessa Convezione di Faro mette al centro.

Questo tipo di azioni sono quindi pratiche non solo a "base comunitaria" ma anche di vero e proprio *commoning* (Chatterton 2010; Dellenbaugh *et al.* 2015). Dove il termine *commoning* indica una processualità composta da pratiche orientate alla condivisione che permettono ai beni comuni di diventare beni comuni (Allegrini 2020).

Per comprendere la valenza della relazione tra comunità e patrimoni culturali va inoltre posta l'attenzione sulla dimensione culturale che è al centro del processo stesso di "costruzione" del patrimonio, inteso anche come "patrimonio immateriale" (Nicolini, Andreoli 2023), tema posto al centro anche delle due Convenzioni Unesco adottate a Parigi il 3 dicembre 2003 («Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale») e il 20 ottobre 2005 («Convenzione per la Protezione e Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali»), ratificate in Italia con L. n. 167/2007 e L. n. 19/2007.

Al centro di questa costruzione vi è infatti un'importante azione di significazione che attiene alla costruzione di senso, alla produzione di significati condivisi e che incide sulla creazione di un legame – senso di ap-

---

<sup>3</sup> In [www.labsus.org](http://www.labsus.org), 31 maggio 2010.

partenenza – tra patrimoni, territori e comunità. Costruzione di senso che incorpora norme, orientamenti valoriali, pratiche, ma anche la creazione di immaginari cui abbiamo fatto riferimento nella prima parte del saggio. Le diverse attività rilevate dalla ricerca e portate avanti dalle comunità agiscono proprio in tale direzione, come attività di mediazione, intesa non solo come facilitazione di un accesso a un bene, ma come facilitazione della costruzione di senso, affinché quel bene sia riconosciuto come parte della proprio ambiente di vita, sociale e culturale.

Esito, a sua volta, è la costruzione stessa delle comunità, come “soggetto” e come “luogo” «in cui si instaura una visione condivisa, che sollecita l’assunzione di comuni decisioni e di responsabilità reciproche» (Caffi, Me-la 2006, p. 61) grazie alla partecipazione attiva dei cittadini.

Si tratta quindi di una relazione a doppio senso (dialogica e ricorsiva), in cui il patrimonio culturale è dispositivo relazionale e di creazione di comunità, e al contempo le comunità partecipative giocano un ruolo nella rigenerazione del patrimonio culturale come bene comune. Le domande giuste da porsi sono dunque: Che cosa possono fare le persone per il patrimonio? e Cosa può fare il patrimonio per le persone?

Altra importante domanda è quali elementi, entro un ecosistema di welfare culturale, possono agire come fattori capacitanti?

Dalle parole dei decisori, degli studiosi e degli operatori, coinvolti nelle diverse fasi della ricerca, accomunati dall’aver svolto in questi anni processi di cura delle comunità, sono emersi in tal senso elementi di grande rilevanza. In particolare, la ricerca mette in luce a nostro avviso tre dimensioni che nell’insieme tracciano una pista di riflessione futura.

La prima, concerne le *partnership* mirate alla cura e gestione dei patrimoni culturali e il ruolo che i dispositivi giuridici, i regolamenti, hanno per la loro attuazione. Va infatti evidenziato che tali dispositivi non solo possono favorire o meno l’attuazione della Convenzione di Faro, ma definiscono al contempo la cornice valoriale entro cui si situa la relazione tra comunità di patrimonio, istituzioni, e il patrimonio stesso.

Nel contesto italiano, Marco D’Isanto (2023), esperto del settore, mira a sottolineare quanto la concessione di beni culturali pubblici possano, in virtù dell’artt. 107 e 108 del “Codice dei beni culturali e del paesaggio” del 2004, costituire uno strumento prezioso ai fini dell’attuazione della Convenzione di Faro, laddove, le concessioni possano garantire la correttezza d’uso del bene pubblico gestito da soggetti del terzo settore, in coerenza con le funzioni pubbliche che a esso sono attribuite per il rispetto e la tutela, la cura, del patrimonio culturale e garantisca l’attenta verifica che il patrimonio culturale mantenga una dimensione pubblica nell’uso.

Tale dimensione pubblica è al centro di dispositivi come i patti di collaborazione, che come evidenziato in precedenza sono stati tra gli strumenti più utilizzati. È bene ricordare che i patti di collaborazione, pur nella varietà della loro declinazione, mettono al centro una governance collaborativa, basata sull'idea di amministrazione condivisa, quindi di sussidiarietà orizzontale e circolare, che riconosce i principi di fiducia, reciprocità, collaborazione, ma anche autonomia civica in vista della cura di un interesse generale. Sono in tal senso un dispositivo a sostegno di quella relazione dialogica tra patrimoni e comunità descritta in precedenza e centrata sulla rigenerazione di beni comuni.

Un secondo elemento riguarda il ruolo specifico delle istituzioni pubbliche, che risulta essere fondamentale nella ricomposizione di un paradigma di welfare culturale che sia premessa e trovi attualizzazione nella Convenzione di Faro. Come evidenzia Alessandro Bollo (2023) le istituzioni possono agire come facilitatori, mediatori e regolatori tra il patrimonio e le comunità. Riteniamo che i dispositivi di cui sopra possono in tal senso sostenere un ruolo di questo tipo.

Evidenzia ancora Bollo che per quanto attiene nello specifico le istituzioni culturali – come i musei e le biblioteche – pur essendo “patrimonio di cultura e documenti”, stanno divenendo sempre più spazi abilitanti per le comunità, favorendo la partecipazione di gruppi e persone e in tal modo generando capitale sociale soprattutto qualitativo, in risposta ai processi di individualizzazione della società contemporanea. L'accezione di “Comunità di patrimonio” proposta dalla Convenzione di Faro, permette proprio di risemantizzare in questa direzione l'uso e la funzione delle istituzioni culturali.

Così osservate le istituzioni rispondono in maniera innovativa a bisogni sociali, nuovi e vecchi, e assumono la dimensione di luoghi, in cui si sperimentano, nella prospettiva paradigmatica della sussidiarietà, percorsi di coprogettazione e coprogrammazione territoriale.

Il terzo ed ultimo elemento riguarda la varietà di percorsi di attivazione delle comunità e che possiamo leggere nell'ottica di redistribuzione di capacità culturali, dando vita ad una infrastruttura culturale a livello territoriale di cui abbiamo parlato in precedenza.

Vi sono pratiche che nascono dal basso, spesso non inserite in una pianificazione organica, e che sfidano la pubblica amministrazione, a cui sta il compito di calarle in un progetto complessivo che ne riconosca la funzione di utilità comune.

In Italia, per esempio, c'è l'esperienza di Bolzanism Museum, che è il primo museo in Italia sulle case popolari che, dal 2020, apre ad abitanti, visitatori e turisti la storia di questo processo di crescita, dei quartieri considerati periferia, dei luoghi, delle architetture popolari e delle persone che le abitano.

Il museo ha reso la periferia bolzanina la sua esposizione permanente, il suo patrimonio, e nel decostruire il pensiero che sta a monte della programmazione urbanistica della città di Bolzano, promuove la meraviglia quale principio generatore di creatività, cultura e diversità, una piattaforma per immaginare e ripensare ad un futuro di città nella quale fondamentale è sia la consapevolezza che la partecipazione dei cittadini.

Vi sono inoltre molte esperienze che portano all'attivazione di "nuovi luoghi ibridi", restituiti alla città, attraverso processi di rigenerazione a base culturale che mettono al centro delle loro azioni il *community building*. Come asserisce Roberta Franceschinelli (2021), nonostante i processi di rigenerazione urbana spesso agiscano su immobili di proprietà pubblica, e debbano comunque sempre rapportarsi con gli strumenti urbanistici e regolativi vigenti, si tratta di esperienze che faticano a essere inquadrare perché il loro carattere innovativo determina domande e criticità alle quali la burocrazia non sempre è preparata. Questi "ecosistemi culturali ibridi" possono giocare un ruolo fondamentale nei processi di innovazione della cultura amministrativa, producendo istituzionalizzazione degli atterraggi prodotti. È evidente, infatti, che siano necessarie *policy* che vadano al di là delle distinzioni tradizionali fra i settori coinvolgendo diversi livelli e ambiti (cultura, urbanistica e qualità urbana, sociale, sviluppo economico, ecc.).

Nell'ottica della rigenerazione urbana a base culturale a livello italiano un esempio virtuoso è l'esperienza della compagnia teatrale di nome CapoTrave, nata a Sansepolcro in Toscana nel 2003 da tre giovani, fondatori di un festival multidisciplinare chiamato Kilowatt.

La compagnia non solo ha dato avvio al progetto dei Visionari, in cui i cittadini partecipano alla programmazione delle opere da mettere in scena, ma ha permesso nel 2010 l'avvio del processo di rigenerazione di uno spazio abbandonato da 35 anni, l'ex ospedale quattrocentesco della Misericordia (luogo iconico, che per secoli ha conservato il Polittico della Misericordia, opera di Piero della Francesca, il figlio più noto di Sansepolcro). Riaperto nel 2013 come Teatro alla Misericordia, quello spazio di 1.900 m<sup>2</sup> è diventato la sede dell'Associazione CapoTrave/Kilowatt, che oggi dà lavoro a tempo indeterminato a 8 persone del territorio, e retribuisce ogni anno, per periodi specifici, altre 25 persone, specialmente giovani.

La ricerca e questa, se pure breve, ricognizione di esperienze, mostrano come al centro del welfare culturale via sia l'abilitazione di processi di *community building*, ovvero di riproduzione e produzione di capitale culturale e sociale collettivo, di rigenerazione di beni comuni e redistribuzione di capacità culturali.

Inoltre, più nello specifico, mettono in luce come il patrimonio culturale stesso e la sua cura e valorizzazione sia un "processo" in cui sono com-

binare tra loro tre dimensioni (Sokka *et al.* 2021): la creazione di un'immagine desiderata del mondo in cui si vuole vivere, la generazione di valori, esito di quella creazione, ma anche a loro volta generatori di riflessione, riconoscimento ed elaborazione di desideri e scelte, e infine la creazione di identità di nuove strutture sociali che danno forma a quei valori. Come questo saggio ha evidenziato il welfare culturale ingloba esattamente questi elementi e inoltre, abbiamo visto, centrale è il ruolo delle istituzioni nell'incoraggiare un dialogo attorno questi valori (ibidem), abilitando processi di partecipazione attiva alla gestione del patrimonio, ma anche cercando strade per riconoscere esperienze ibride.

In ultimo, la relazione dialogica tra comunità e patrimonio, spesso mediata dalle istituzioni, avviene nel quadro di una varietà di esperienze che attraversano diversi territori, in cui le dimensioni di luogo e di tempo appaiono centrali, soprattutto nella prospettiva dei beni comuni e di pratiche di *commoning*. Il patrimonio culturale diviene quindi dispositivo di creazione di regole e significati condivisi per le comunità che lo gestiscono, ma anche per la cittadinanza in senso più allargato, divenendo un dispositivo importante per la creazione di ecosistemi di welfare culturale.

## Bibliografia

- Allegrini G. (2020), *Partecipazione, spazi e pratiche di costruzione di comunità*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Culture e pratiche di partecipazione*, FrancoAngeli, Milano, pp. 15-39.
- Allegrini G. (2022), *Partecipazione e innovazione culturale a impatto sociale*, in Paltrinieri R. (a cura di), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano, pp. 57-89.
- Antonovsky A. (1979), *Health, Stress and Coping*, Jossey-Bass Publishers, San Francisco.
- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Arena G. (2006), *Cittadini Attivi*, Laterza, Roma.
- Arena G. (2022), *Così i beni pubblici diventano beni comuni*, in «Vita e Pensiero», 6, pp. 46-50.
- Belfiore E., Bennet O. (2006), *Rethinking the Social Impact of the Arts: a critical-historical review*, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Research Papers No 9.
- Bollo A. (2023), *Istituzioni, patrimonio e comunità: quali relazioni e quale innovazione*, relazione presentata al Convegno *Partecipare alla gestione del patrimonio. Esperienza di comunità tra competenze e strumenti*, 4 maggio, Roma (in corso di pubblicazione).

- Bungay H., Clift S., (2010), *Arts on Prescription: A review of practice in the UK*, in «Perspectives in Public Health November», vol. 130, n. 6, pp. 277-281.
- Chatterton P. (2010), *Seeking the urban common: Furthering the debate on spatial justice*, in «City», 14(6), pp. 625-628.
- D'Insanto M. (2023), *Tariffe per le concessioni degli spazi museali: facciamo chiarezza*, «Artribune», [online] disponibile in: [www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2023/05/tariffe-concessioni-musei/](http://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/diritto/2023/05/tariffe-concessioni-musei/)
- Ciaffi D., Mela A. (2006), *La partecipazione. Dimensioni, spazi, strumenti*, Carocci, Roma.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione A., Seia C. (2020), *Welfare Culturale*, Treccani, [online] disponibile in: [www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare](http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare)
- Dellenbaugh M., Kip M., Bieniok M., Muller A.K., Schwegmann M. (Eds.) (2015), *Urban Commons. Moving Beyond State and Market*, Birkhauser, Basel.
- Donolo C. (2010), *I beni comuni presi sul serio*, [online] disponibile in: [www.labsus.org/2010/05/i-beni-comuni-presi-sul-serio/](http://www.labsus.org/2010/05/i-beni-comuni-presi-sul-serio/).
- Ferrighi A., Pelosi E. (2024), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale*, Sossella, Roma.
- Fondazione Scuola Beni e Attività culturali (2023), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale. Politiche, pratiche ed esperienze*. Rapporto finale di ricerca [online] disponibile in [www.fondazione scuolapatrimonio.it/editoria](http://www.fondazione scuolapatrimonio.it/editoria).
- Franceschinelli R. (2021), *Spazi del possibile. I nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione*, FrancoAngeli, Milano.
- Hadely S. (2021), *Audience Development and Cultural Policy*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Hammonds W. (2023), *Culture and Democracy: the evidence. How citizens' participation in cultural activities enhances civic engagement, democracy and social cohesion. Lessons from international research*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.
- Matarasso F. (1997), *Use or ornament? The Social impact of participation in the Arts*, in «Comedia», Stroud, UK.
- Matarasso F. (Ed.) (2001), *Recognising Culture. A series of briefing papers on culture and development*, Comedia, Department of Canadian Heritage, UNESCO, Stroud, UK.
- Manzoli G., Paltrinieri R. (2021), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, FrancoAngeli, Milano.
- Nicolini M., Andreoli E. (2023), *La costruzione giuridica del paesaggio: un patrimonio immateriale tra territori, identità e cultura*, in «La tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale. Profili comparati», n. 2, pp. 1801-1806.
- OMS (2019), *What is the evidence in the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, Health Evidence Network Synthesis Report 67.
- Paltrinieri R. (a cura di) (2020), *Culture e pratiche di partecipazione*, FrancoAngeli, Milano.
- Paltrinieri R. (cura di) (2022), *Il valore sociale della cultura*, FrancoAngeli, Milano.

- Rubin J.A. (2016), *Approaches to Art Therapy. Theory and Technique*, Routledge, New York.
- Sokka S., Badia F., Donato F. (2021), *Governance of cultural heritage: towards participatory approaches*, in «European Journal of Cultural Management & Policy», vol. 11, issue 1, pp. 4-19.
- Stevenson N. (2003), *Cultural Citizenship. Cosmopolitan Questions*, Open University Press, Maidenhead, Berkshire.
- Wenger E. (1998), *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- UNESCO (2019), *The Culture 2030. Indicators: Thematic Indicators for Culture in the 2030 Agenda*, UNESCO, Paris.



## 2. Documentario e cambiamento sociale: il modello “caffè sospeso” di OpenDDB

di *Marco Cucco e Samuele Picarelli Perrotta*<sup>1</sup>

### 2.1. Le potenzialità del documentario e il nodo della distribuzione

Il documentario è un genere audiovisivo che ben si presta a rispondere al bisogno di mettere a tema e comunicare qualcosa di percepito come importante, se non addirittura urgente, combinando la forza delle parole con quella delle immagini. I documentari parlano infatti di eventi e persone reali fornendone non tanto una riproduzione oggettiva, quanto una rappresentazione frutto di uno sguardo unico e personale su ciò che accade. E questo sguardo viene poi condiviso col pubblico (Nichols 2014).

Da un lato dietro ad un documentario vi è dunque una volontà comunicativa che è inevitabilmente anche una volontà di innescare un cambiamento, ad esempio nel modo in cui le persone interpretano il mondo, nel modo di comportarsi, ecc. (Fahle 2023). In quest’ottica il documentario consente di portare al pubblico la propria voce, e non a caso nel tempo sono comparsi programmi di finanziamento pubblico finalizzati a sostenere la produzione documentaristica di gruppi o minoranze che tradizionalmente hanno avuto più difficoltà ad affermare le proprie istanze e le proprie visioni<sup>2</sup>. Così

---

<sup>1</sup> Il testo è stato pensato e sviluppato in maniera congiunta dai due autori. In termini di scrittura, Marco Cucco è autore dei paragrafi 1 e 3, Samuele Picarelli Perrotta del paragrafo 2.

<sup>2</sup> A titolo esemplificativo si pensi al pionieristico programma governativo canadese “Studio D.” nato all’inizio degli anni Settanta e volto al finanziamento di produzioni dirette da registe donne con al centro tematiche legate al mondo femminile, nonché all’analogo “Women Make Films” sviluppato negli Stati Uniti (cfr. Lasagni 2014). Per quanto riguarda l’Italia, si segnala il bando MigraArti-Cinema degli anni Dieci che finanzia tra le altre cose anche cortometraggi e documentari che mirano alla valorizzazione e alla conoscenza delle popolazioni immigrate in Italia, nonché allo sviluppo del confronto e del dialogo interculturale. Le società proponenti devono essere in partenariato con associazioni di comunità di immigrati stabilmente residenti in Italia (cfr. Piredda 2019).

facendo il documentario può associare la volontà di innescare cambiamento ad un percorso di emancipazione, di singoli o delle loro comunità di appartenenza.

Dall'altro lato il documentario offre al pubblico l'opportunità di sperimentare uno sguardo diverso sul mondo, una prospettiva inedita, di intraprendere un percorso di conoscenza e dunque di maturare una visione più complessa e articolata, che, come si è detto, sfocia a cascata in un diverso modo di vivere il quotidiano.

La possibilità del documentario di prestarsi virtuosamente ad un'azione di cambiamento sociale si scontra tuttavia con degli ostacoli legati al funzionamento dell'industria dell'audiovisivo che di fatto riducono le possibilità per un regista di poter realizzare la propria opera (dunque problemi di produzione) oppure, qualora questi ostacoli venissero superati, di immettere quanto realizzato sul mercato affinché possa raggiungere il pubblico di riferimento (in questo caso siamo di fronte a problemi di distribuzione).

Come è noto, nell'ambito dell'industria dei media la produzione audiovisiva è quella che si caratterizza per i costi fissi più elevati (Richeri 2012), che dunque diventano una sorta di barriera all'ingresso per coloro che desiderano cimentarsi nel settore. Da una parte, i costi elevati sono una condizione data con cui dover fare i conti; dall'altra, il loro costante innalzamento col passare del tempo è frutto di una esplicita volontà delle imprese del settore di contrastare la comparsa di nuovi competitori.

Il documentario ha dei costi di produzione più contenuti rispetto ad un'opera di fiction (film o prodotto seriale), sia per una durata tendenzialmente più contenuta sia per il fatto che basandosi sulla realtà una serie di costi vengono abbattuti (cast, scenografie, costumi, ecc.). Non a caso spesso il documentario è il primo formato con cui si cimentano giovani registi che, inevitabilmente, hanno maggiori difficoltà ad intercettare finanziamenti. Detto questo, rimane il fatto che la produzione audiovisiva, inclusa quella documentaristica, sia dispendiosa e richieda di aggregare fonti di finanziamento terze.

Una delle pratiche che può aiutare a superare l'ostacolo o quantomeno ad attenuarne la portata (soprattutto nel caso di opere nate dal basso, ovvero fuori da contesti aziendali affermati e da una rete consolidata di rapporti con i principali stakeholders privati e pubblici del settore) è quella del *crowdfunding*, ovvero del finanziamento da parte della folla. Com'è noto, il *crowdfunding* è una forma di finanziamento collettivo che prevede l'accumulo di piccole somme di denaro in un singolo progetto da parte di un elevato numero di donatori. Si tratta di una pratica che si colloca fuori da una logica di profitto o di investimento, inquadrabile come forma di micro-mecenatismo che risponde a domande o bisogni insoddisfatti.

Ancora di più: il *crowdfunding* coniuga l'attività di *foundraising* con forme di condivisione di progettualità. Le campagne, infatti, chiedono alla folla non solo di fare una donazione economica, ma anche di sposare una causa, di salvaguardare l'autonomia creativa di chi sta dietro l'opera e di alimentare una cultura alternativa che nasce dal basso e si colloca al di fuori delle tendenze prevalenti in termini di meccanismi di finanziamento e di contenuti.

Il settore della cultura è quello in cui il *crowdfunding* viene maggiormente utilizzato, e ciò si verifica principalmente per due ragioni: a) la cultura permette un facile coinvolgimento delle persone; b) i costi contenuti della progettualità culturale consentono ai singoli donatori di poter fare la differenza grazie al proprio contributo e dunque sono più propensi a donare. Proprio quest'ultimo punto evidenzia nuovamente le criticità dell'audiovisivo: i suoi elevati costi di produzione lo rendono meno in grado di intercettare contributi dalla folla rispetto ad altri ambiti dell'industria culturale. Posta questa premessa, i documentari (così come i cortometraggi) vi riescono più della fiction.

Il *crowdfunding* può dunque essere una risorsa utile per finanziare un documentario, soprattutto per chi muove i primi passi o per chi vuole realizzare un progetto che non intercetta le politiche editoriali di finanziatori forti (ad esempio broadcaster o bandi ministeriali). È altresì vero che lo scenario attuale è diverso e più articolato rispetto a quello di venti o trenta anni fa. L'avvento del digitale, ad esempio, ha abbassato le barriere all'ingresso facendo sì che oggi sia possibile realizzare un documentario professionale anche con minori mezzi economici rispetto al passato. Inoltre, sono comparse forme di aiuto, in parte automatiche, che hanno ampliato la platea di progetti che oggi ricevono un finanziamento pubblico: si pensi ai fondi regionali gestiti dalle *film commission* che, pur assegnando contributi contenuti, possono fare la differenza per progetti a basso costo, come lo sono tanti documentari. Ecco allora che queste e altre novità registrate nel corso del tempo hanno ridotto (ma non eliminato) le difficoltà storicamente affrontate da chi voleva affacciarsi al mondo della produzione audiovisiva e in particolar modo a quella documentaristica, ma il percorso verso l'incontro col pubblico è tutt'altro che privo di ostacoli.

Ad affliggere la possibilità per i documentari di innescare fenomeni di cambiamento sociale vi è, ieri come oggi, il nodo della distribuzione. Tradizionalmente i documentari non intercettano un pubblico di massa e dunque faticano a trovare una distribuzione in sala. Una riflessione analoga riguarda la programmazione televisiva, con alcune aperture in tempi recenti. Per quanto riguarda l'Italia, ad esempio, un inedito interesse per

il documentario lo si è registrato con la comparsa di un operatore televisivo a pagamento (Sky Italia) e, successivamente, con la diffusione delle piattaforme on-demand, interessate tuttavia a opere spesso molto simili tra loro: patinate, incentrate sul racconto biografico, di carattere artistico e in grado di funzionare anche nei mercati esteri (Cucco 2023). In altre parole, la produzione documentaristica rischia di essere senza mercato, e questo non rappresenta solo un problema in termini di recupero degli investimenti e di possibilità di intraprendere nuovi progetti futuri, ma anche di impatto: per quanto meritoria possa essere, un'opera che non riesce a entrare in contatto col pubblico non è nelle condizioni di poter diventare motore di cambiamento.

Come si può facilmente evincere da quanto fin qui scritto, la distribuzione rappresenta un momento di filtro di quanto è stato prodotto in cui si va a determinare l'offerta disponibile all'interno della quale gli spettatori/utenti compiranno poi le proprie scelte di consumo. Da qui la rilevanza non solo economica ma anche culturale rappresentata da questa fase della filiera e dagli soggetti che vi operano e, dunque, dalle loro politiche editoriali. Da queste, infatti, dipendono le scelte di acquisto dei documentari, ma anche le scelte che possono essere fatte in sede di produzione. Dunque, recuperando un concetto cardine degli studi sull'economia politica dei media, «it is cultural distribution, not cultural production, that is the key locus of power and profit. It is access to distribution which is the key to cultural plurality. The cultural process is as much, if not more, about creating audiences or publics as it is about producing cultural artefacts and performances» (Garnham 1990, p. 162).

In questo quadro non facile per i documentari e, soprattutto, per i documentari dal basso (secondo l'accezione che ne abbiamo dato sopra), si segnala un'iniziativa imprenditoriale che ha individuato proprio nelle criticità del settore un terreno non tanto fertile quanto sfidante in cui collocarsi e operare. Si tratta di OpenDDB, progetto e piattaforma di distribuzione di opere di stampo documentario prodotte dal basso e che ha elaborato un proprio modello di business in grado di valorizzare i titoli che altrimenti non sarebbero giunti sul mercato, remunerare i creatori e perseguire, al contempo, una propria missione di carattere socio-culturale. Il paragrafo che segue ricostruisce la storia e l'evoluzione della piattaforma indagandone in particolar modo le politiche editoriali. Le informazioni e le riflessioni riportate sono state raccolte anche grazie ad un'intervista condotto con Andrea Paco Mariani e Claudio Cadei, tra i fondatori del progetto. Nella parte conclusiva del saggio, invece, verranno tratte delle considerazioni di più ampio respiro proprio a partire dall'esperienza pionieristica di OpenDDB.

## 2.2. OpenDDB: nascita, sviluppo e politiche editoriali

Il portale OpenDDB viene lanciato nel 2013 come rete distributiva nata dal basso negli ambiti del cinema documentario e dell'editoria indipendente per rendere accessibili, diffondere e sostenere cultura e informazione. Il progetto nasce sotto la spinta di SMK Factory, casa di produzione audiovisiva indipendente con sede a Bologna, per offrire una distribuzione a opere auto-prodotte o co-prodotte tramite *crowdfunding*, prevalentemente da autori, autrici e case di produzione emergenti. Ma OpenDDB è pensata anche con propositi più ampi, ovvero per divenire un luogo di incontro, creare dibattito, mettere in contatto autori e pubblico, condividere reti sui territori, visioni e pratiche (Cadei 2019, p. 152).

Nel corso degli anni il portale è stato soggetto a continui mutamenti e ha visto progressivamente crescere il suo catalogo. Sono nate iniziative anche sul piano offline come festival e proiezioni, ed è stato creato un network distributivo con organizzazioni culturali italiane e all'estero, con esperimenti condotti in Belgio e Francia (Cadei 2019, p. 154). Nel 2016, grazie a un finanziamento per le iniziative culturali innovative, è stato avviato un processo di internazionalizzazione del progetto che ha reso innanzitutto il sito multilingua (italiano, francese e inglese). In questo modo il portale è stato messo a disposizione anche di autori stranieri col desiderio di rendere visibili le proprie opere mediante appositi sottotitoli (Cadei 2019, p. 154). Il 7 marzo del 2020, in piena emergenza sanitaria, prende il via l'iniziativa solidale dello "streaming di comunità". L'idea è quella di rimanere vicini alla comunità di spettatori e continuare la propria missione di promotori culturali attraverso lo streaming ininterrotto e gratuito delle opere in catalogo. Il progetto ha avuto una durata di 64 giorni di programmazione continua in cui sono stati proiettati oltre 150 film, gentilmente concessi da autori e autrici che sostengono la piattaforma, raggiungendo in tal modo 200.000 spettatori<sup>3</sup>.

Il 22 maggio 2020, dopo quasi un anno di lavorazione, viene lanciata la funzione *streaming* in aggiunta alla possibilità di *download* delle opere<sup>4</sup>.

Nel 2023 il portale è ulteriormente rinnovato per festeggiare il suo decennale. La nuova versione di OpenDDB è lanciata il 15 aprile del 2023,

---

<sup>3</sup> Cfr. SMK Factory/OpenDDB, *Uno streaming di comunità*, Openddb.it, 11/05/2020, <https://openddb.it/streaming-di-comunita/>, ultima consultazione il 22/02/2024.

<sup>4</sup> Cfr. Redazione OpenDDB, *Ridisegnare il futuro: NASCE OPENDDB STREAM!*, Openddb.it, 19/05/2020, <https://openddb.it/ridisegnare-il-futuro-nasce-openddb-stream/>, ultima consultazione il 04/03/2024.

seguita da un festival dedicato il 12, 13 e 14 maggio presso lo spazio Vag61 di Bologna<sup>5</sup>, e racchiude molte novità:

[...] una nuova interfaccia grafica e un sistema di ricerca e navigazione avanzato, un carrello per aggiungere più prodotti, uno spazio utente completamente rinnovato, una nuova area dedicata alla distribuzione dei film nei cinema e negli spazi sociali e culturali, una sala streaming virtuale, per eventi e rassegne e festival di cinema online e un nuovo blog<sup>6</sup>.

In linea col suo spirito, la nuova versione della piattaforma è stata supportata anche grazie a una raccolta fondi *ad hoc* mediante *crowdfunding* online<sup>7</sup>. Lo stesso anno, viene inaugurata la “Sala Open” presso il Cinema Galliera di Bologna, uno spazio fisico di programmazione dedicato alle ultime uscite di OpenDDB<sup>8</sup>. Sulle prospettive future del progetto il cofondatore Andrea Paco Mariani commenta:

Siamo un collettivo che ha la capacità di assorbire gli input dall'esterno, rielaborarli e costruire qualcosa che non esiste. Esattamente quello che è successo con OpenDDB, che sicuramente in Italia, ma anche in Europa, è l'unica piattaforma VOD con un meccanismo a donazione. Ovviamente noi agiamo in questi termini perché creiamo degli immaginari e ci auguriamo che siano degli immaginari che non solo funzionano ma che vengano accolti. Quindi se domani ne nascesse un'altra che usa questo tipo di modello per noi è solo una vittoria<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. La redazione, *10 anni di OpenDDB*, Zero.eu, <https://zero.eu/en/eventi/281528-10-anni-di-openddb,bologna/>, ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>6</sup> Melting Pot Europa, *10 anni di OpenDDB, il network delle produzioni indipendenti*, [meltingpot.org](http://meltingpot.org), 6/05/2023, [www.meltingpot.org/2023/05/10-anni-di-openddb-il-network-delle-produzioni-indipendenti/](http://www.meltingpot.org/2023/05/10-anni-di-openddb-il-network-delle-produzioni-indipendenti/), ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>7</sup> Cfr. [www.produzionidalbasso.com/project/sostieni-openddb/](http://www.produzionidalbasso.com/project/sostieni-openddb/), ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>8</sup> Cfr. La redazione, *Il Cinema Galliera inaugura Sala Open*, dedicata al documentario sociale di OpenDDB, Zero.eu, 16/01/2023, <https://zero.eu/en/news/il-cinema-galliera-inaugura-sala-open-dedicata-al-documentario-sociale-di-openddb/>, ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>9</sup> Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

Fig. 1 – Grafica promozionale della rassegna Sala Open presso il Cinema Galliera di Bologna, dedicata alla proiezione di alcune opere di carattere sociale dal catalogo della piattaforma OpenDDB

OpenDDB - Distribuzioni dal basso & Cinema Galliera presentano

**il meglio del cinema indipendente  
e del documentario sociale**



2° edizione  
**SALA OPEN**

**Bologna**  
Dal 12 Ottobre 2023  
al 9 Maggio 2024  
**Cinema Galliera**

UNO SGUARDO SUL MONDO PER POTERLO CAMBIARE.

programma completo





OpenDDB è di fatto una piattaforma T-VOD (*Transactional Video on Demand*) basata su principi che si avvicinano a quelli dell'economia del dono. È infatti possibile accedere al download o allo streaming di un film in catalogo tramite donazione libera. Al momento dell'operazione viene indicato un prezzo consigliato per il supporto dell'opera e della piattaforma. Per procedere con l'acquisto occorre la creazione di un account personale dal quale sarà possibile poi accedere al film tramite una *library* personale (Cadei 2019, p.152). Come dichiarano gli ideatori, il modello d'ispirazione è quello del "caffè sospeso"<sup>10</sup>:

[...] ognuno paga sulla singola opera il prezzo che può permettersi di pagare. E se dona qualcosa in più, permette a chi non ha un reddito di accedere comunque al nostro catalogo e, a chi quell'opera l'ha realizzata, di continuare a farne altre. Tanto più in una fase di evoluzione tecnologica, è importante per noi mantenere e rivendicare questo modello, che ha fatto crescere OpenDDB in questi 7 anni e che ha permesso di coniugare auto-reddito per le autrici e gli autori ospitati e accesso alle opere da parte di tutte e tutti<sup>11</sup>.

Per scelta dichiarata dei gestori<sup>12</sup>, OpenDDB non abbraccia la modalità più diffusa di abbonamento (S-VOD) per l'accesso all'intero catalogo, questo a garanzia una valorizzazione delle singole opere:

È un meccanismo di solidarietà digitale, che abbiamo mutuato da una lunga storia di pratiche di auto-gestione, che si basa sulla responsabilità di chi utilizza questo strumento<sup>13</sup>.

Nel corso del tempo, tale scelta si è dimostrata sostenibile. Claudio Cadei, fondatore di OpenDDB, dichiara al riguardo:

Il fatto che la donazione media sia superiore all'importo consigliato dal team editoriale è segno che la nostra intuizione era corretta e che è stata ben comunicata. Questo significa che la creazione di nuove nicchie economiche, dove applicare regole diverse da quelle che impoveriscono i produttori, è possibile e, a nostro avviso, necessaria (Cadei 2019, p. 153).

---

<sup>10</sup> Il caffè sospeso è un'abitudine filantropica e solidale che nasce e viene portata avanti nella tradizione sociale di Napoli. Consiste nel dono da parte di un cliente del locale della consumazione di una tazzina di caffè espresso a beneficio di uno sconosciuto.

<sup>11</sup> Redazione OpenDDB, *Ridisegnare il futuro: NASCE OPENDDB STREAM!*, Openddb.it, 19/05/2020, <https://openddb.it/ridisegnare-il-futuro-nasce-openddb-stream/>, ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> <https://openddb.it/come-funziona/>, ultima consultazione il 05/03/2024.



I ricavati di un'opera sono, quindi, ripartiti con scadenza semestrale all'autore/autrice, garantendo loro una *royalty* che varia tra il 60 e il 70%.

Come anticipato, OpenDDB non opera solo online, ma anche sul territorio mediante l'organizzazione di eventi e proiezioni pubbliche dei film in catalogo. Uno staff dedicato si occupa infatti di organizzare un tour evento di alcuni film selezionati o delle proprie produzioni originali. Inoltre, dalla home page del sito è possibile per un'istituzione culturale o un privato compilare un apposito *form* per organizzare una proiezione pubblica di uno dei film in catalogo.

Qualsiasi produzione indipendente può richiedere l'inserimento della propria opera in catalogo. OpenDDB si propone così come vetrina e network per «iniziative indipendenti, con una esplicita prospettiva anti-fascista, libertaria, femminista, anti-capitalista»<sup>14</sup>. Non è richiesta esclusività distributiva e si può inviare la propria opera tramite apposito *form* sul sito. L'opera è poi valutata dalla redazione «sulla base del suo interesse dal punto di vista sociale, culturale, ambientale, politico ed etico»<sup>15</sup>. Sono privilegiate opere sotto licenza *Creative Commons* e prodotte in modo maggioritario tramite *crowdfunding*. Claudio Cadei spiega la scelta di utilizzare le licenze *Creative Commons* in questi termini:

Abbiamo deciso di creare un modello che non si basa sullo sfruttamento dei diritti di riproduzione (ambito che, tra l'altro, in Italia è caratterizzato dalla presenza paralizzante del monopolio SIAE, che impedisce lo sviluppo di nuove sperimentazioni), ma piuttosto su un'economia di prossimità che torna a essere coerente con la logica della donazione: una volta donato, il file/DVD è libero di essere utilizzato, tranne per scopi di lucro. Da parte nostra, abbiamo previsto due modalità di attuazione di questo approccio: l'uso individuale e la proiezione pubblica, per la quale chiediamo allo spazio o alla comunità di utenti di seguire una scala di donazione compresa tra 60 e 150 euro, a seconda delle loro possibilità (Cadei 2019, p. 15).

Qualora ci fosse intenzione di organizzare una proiezione a pagamento è richiesto un accordo diretto col produttore in quanto si esula dalle condizioni della licenza *Creative Commons*.

L'offerta della piattaforma si compone di film, disponibili in download, in streaming e su DVD/chiavetta usb, e libri, in formato cartaceo ed ebook, in un catalogo navigabile per titolo, autore e tematica<sup>16</sup>. Il trend di acquisizione è in crescita, dichiara Andrea Paco Mariani, tra i 70/100 film all'an-

---

<sup>14</sup> <https://openddb.it/come-funziona/>, ultima consultazione il 05/03/2024.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

no. Tra queste l'area documentario è la più corposa per scelta redazionale, poi vengono i cortometraggi, le inchieste brevi e infine, in quantità molto ridotta, la fiction. Le opere sono per il 30/40% di stampo sperimentale con un superamento dei limiti del linguaggio tipico del documentario. Con alcuni autori si ragiona per l'acquisizione di intere filmografie<sup>17</sup>. Dal 2023, vengono poi introdotti nuovi generi e formati come il reportage, l'inchiesta breve e il podcast<sup>18</sup>.

I contenuti possono essere organizzati secondo collezioni tematiche in *homepage*. Uno spazio privilegiato è dato alle produzioni originali realizzate dalla società fondatrice della piattaforma: SMK Factory. La media è di un film all'anno, realizzato in quota maggioritaria tramite azioni *crowdfunding*. Tra questi: *The Harvest* (Andrea Paco Mariani, 2017), *The Milky Way* (Luigi D'Alife, 2020), *I'm Still Here* (Cecilia Fasciani, 2021), *Sarura* (Nicola Zambelli, 2022), *CareSeekers* (Teresa Sala, 2023) e *Kissing Gorbaciov* (Andrea Paco Mariani e Luigi D'Alife, 2023, cfr. Fig. 1). Così facendo, nel corso degli anni l'unione tra *crowdfunding* e OpenDDB ha creato una sorta di comunità d'interesse «vasta e consolidata», che sostiene i film nella loro fase di produzione e li accompagna anche in quella di distribuzione<sup>19</sup>. Cadei commenta a riguardo:

La sfida che ci siamo posti è stata quella di riprodurre a livello distributivo i vantaggi e le logiche virtuose che avevamo riscontrato in questo nuovo modo di produrre opere culturali. Uno degli aspetti più interessanti del *crowdsourcing* è l'impegno dell'utente nel sostenere uno sforzo produttivo, che stabilisce una relazione con l'opera destinata a riattivarsi nella fase di diffusione attraverso la creazione delle cosiddette "comunità di interesse". Ciò che differenzia l'acquisto di un prodotto culturale dalla donazione che ne consente la produzione è che l'intenzionalità di quest'ultima non si esaurisce con il consumo del prodotto, ma si unisce alla sua diffusione condividendone la ragione di esistere. Questo tipo di dinamica d'impegno è una risorsa molto potente (al punto di diventare oggetto di studio per gli esperti di marketing), purché sia valorizzata (Cadei 2019, pp. 151-152).

---

<sup>17</sup> Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

<sup>18</sup> Cfr. [www.produzionidalbasso.com/project/sostieni-openddb/](http://www.produzionidalbasso.com/project/sostieni-openddb/), ultima consultazione il 04/03/2024.

<sup>19</sup> Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

### 2.3. Conclusione: il potere del caffè sospeso

L'esperienza di OpenDDB qui descritta permette di fare delle considerazioni di diversa natura. Innanzitutto, la piattaforma dimostra come nel mercato dello streaming di recente comparsa non ci sia spazio solo per grandi operatori attivi su scala globale e con modelli di business simili o sovrapponibili tra loro. Alcune piattaforme cinefile, si pensi al caso emblematico di MUBI, avevano già mostrato come un attento e competente servizio di curatela potesse essere in grado di aprire uno spazio di mercato attiguo rispetto a quello presidiato da altri operatori economicamente più forti e dal catalogo quantitativamente più ricco (Frey 2021). Ecco che OpenDDB allarga ulteriormente questo spazio alternativo o di integrazione facendo leva non tanto sulla cinefilia quanto sulla solidarietà, da intendersi in due modi. Da una parte c'è solidarietà verso chi produce, a cui viene aperto un prezioso varco nel mercato, a cui viene data la possibilità di raggiungere il pubblico e di ricevere una forma di remunerazione. Dall'altra vi è una solidarietà promossa tra gli utenti, le cui donazioni fatte in base alle possibilità personali garantiscono il raggiungimento di un equilibrio economico per la piattaforma stessa e rendono possibile, per l'appunto, la remunerazione dei talenti. Recuperando le parole degli stessi fondatori, ecco che OpenDDB sposa un modello di caffè sospeso alla napoletana in grado di coniugare sostenibilità economica, solidarietà e missione culturale.

Al di là del modello di business senz'altro inedito, l'esperienza di OpenDDB sottolinea anche un aspetto importante per il settore dell'audiovisivo: la capacità di determinare cambiamento sociale non riguarda solo chi opera nell'ambito dei contenuti, della creazione del prodotto, dell'elaborazione, messa in forma e trasmissione di idee, bensì anche chi si colloca in una fase tradizionalmente non considerata creativa come quella della distribuzione. L'azione di OpenDDB innesca infatti in maniera consapevole un processo che aiuta tante opere ad avere un impatto e, così facendo, si configura a sua volta come strumento di cambiamento. Come è stato presto evidente, gli anni Duemila non hanno portato ad una disintermediazione in grado di mettere direttamente in contatto produzione e pubblico, bensì alla comparsa di nuove forme di intermediazione certamente più plurali rispetto al passato in termini di modelli di business e politiche editoriali. Ed è all'interno di questo pluralismo che oggi sono rintracciabili esperienze in cui l'iniziativa imprenditoriale sposa la progettualità culturale e il coinvolgimento nel sociale. Come nel caso di OpenDDB.

## Bibliografia

- Cadei C. (2019), *Une plateforme de distribution digitale autogérée. Notes sur l'expérience Open DDB en Italie et ailleurs (depuis 2013)*, in «La Revue Documentaires», vol. 30, n. 1, pp. 149-154.
- Cucco M. (2023), *Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano*, in Aliaga Cárceles J.J., Belchí J.C. (a cura di), *Arte y Patrimonio en el Audiovisual*, Silex Universidad, Madrid, pp. 75-88.
- Fahle O. (2023), *Teorie del film documentario*, Einaudi, Torino.
- Frey M. (2021), *MUBI and the Curation Model of Video on Demand*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Garnham N. (1990), *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*, Sage, London.
- Lasagni M.C. (2014), *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*, Mondadori, Milano.
- Nichols B. (2014), *Introduzione al documentario*. Nuova edizione, Il Castoro, Milano.
- Piredda M.F. (2019), *Il progetto MigrArti: Finanziamento pubblico e accesso al mercato del cinema migrante in Italia*, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 5, pp. 117-33.
- Richeri G. (2012), *Economia dei media*, Laterza, Bari.

### **3. Arte, agency e pandemia: il modello antesignano di Gran Fury e la crisi dell'AIDS**

di *Francesco Spampinato*

Alla luce della recente pandemia da Covid-19 e della comprovata centralità delle immagini e forme di espressione artistica, come strumenti che ora ne hanno dato consistenza ora vi hanno risposto con resilienza, è importante riconsiderare il ruolo della cultura visuale e delle arti durante precedenti pandemie, ovvero la più prossima e drammatica: l'AIDS. In particolare, verrà qui presa in considerazione l'attività di Gran Fury, un gruppo attivo a New York dal 1988 al 1995 composto da "individui uniti dalla rabbia e dediti a sfruttare il potere dell'arte per porre fine alla crisi dell'AIDS" (Crimp 1989, p. 7), undici membri in totale, tra cui gli artisti visivi Marlene McCarthy e Donald Moffett e il regista Tom Kalin. La produzione del gruppo consisteva in progetti grafici che nella maggior parte dei casi prendevano la forma di poster, banner, volantini e sticker, destinati alla sfera pubblica e a volte a spazi espositivi. Vicine all'estetica e allo spirito della Pictures Generation, queste "campagne" si appropriavano e allegorizzavano il linguaggio dei mass media, giustapponendo un immaginario queer, ritratti di leader religiosi e politici, e messaggi che istigavano alla disobbedienza civile.

Tra il 2020 e il 2023 il Covid-19 ha rappresentato la massima priorità in termini di emergenza sanitaria globale. Si stima che dalla sua apparizione alla fine del 2019 fino alla prima parte del 2024 abbia provocato circa 7 milioni di decessi in tutto il mondo, numero che presumibilmente è stato attenuato dall'entrata in vigore di una serie di vaccini nel 2021, sebbene le morti causate da effetti collaterali degli stessi vaccini non siano ancora quantificabili<sup>1</sup>. L'AIDS, invece, la seconda pandemia più letale emersa nel XX secolo dopo l'influenza spagnola (1918-1919), pare abbia provocato tra

---

<sup>1</sup> Dati riportati dalla World Health Organization e aggiornati periodicamente <https://data.who.int/dashboards/covid19/deaths> (ultimo accesso 27 maggio 2024).

i 25 e i 35 milioni di morti e sia considerabile ancora oggi una pandemia. In oltre quarant'anni, diversi trattamenti hanno contribuito a mitigarne la diffusione, ma un vero e proprio vaccino non esiste. Per questo motivo, l'AIDS non solo continua a proliferare ma anche a inferire su realtà sociali già messe in ginocchio da povertà, guerre e carestie, come nel caso di alcuni paesi dell'Africa subsahariana dove il virus ha avuto origine nel 1959 e da cui non è mai stato debellato.

L'AIDS si è diffusa negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta – dove pare sia arrivata via Haiti –, inizialmente tra tossicodipendenti e senzatetto. Si può affermare che l'epidemia di AIDS ebbe inizio il 5 giugno 1981, quando il Centro statunitense per la prevenzione e il controllo delle malattie segnalò casi insoliti di polmonite da *Pneumocystis* (PCP) che causarono la morte di cinque uomini omosessuali a Los Angeles. Negli anni successivi emersero sempre più cluster in California e a New York, per lo più tra uomini gay, e per questo la sindrome fu inizialmente definita GRID o immunodeficienza gay-correlata, più banalmente detta “cancro dei gay”. Divenne subito chiaro che la malattia era trasmessa per via sessuale, elemento che aggravò la percezione diffusa dell'omosessualità come condizione immorale e innaturale. Quando il virus dell'AIDS fu ufficialmente identificato, nel 1984, il Dipartimento della Salute e dei Servizi Umani degli Stati Uniti annunciò che auspicava di avere un vaccino pronto entro due anni.

Mentre il governo e i media americani sembravano ignorare l'epidemia, svariati membri della comunità LGBT iniziarono ad auto-organizzarsi. Già nel 1982 a New York fu fondata l'organizzazione no-profit Gay Men's Health Crisis (GMHC) e nel 1983 Richard Berkowitz e Michael Callen pubblicarono il manuale *How to Have Sex in an Epidemic* (Come fare sesso durante un'epidemia), tra le prime pubblicazioni a raccomandare l'uso del preservativo per prevenire la trasmissione del virus. Più l'AIDS si diffondeva e più si comprendeva la necessità di investire la sfera pubblica per richiamare l'attenzione dell'establishment, dei media e della collettività. Dalle arti visive e performative furono prelevate tattiche e linguaggi che erano stati messi a punto nell'ambito delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, aggiornati alla luce dei più recenti modelli di indagine e decostruzione di stampo postmodernista. La comunità artistica, del resto, direttamente colpita dall'AIDS, non poté che perseguire una “svolta sociale”<sup>2</sup> di fronte a una simile apocalisse.

---

<sup>2</sup> Il termine “social turn” in relazione all'arte contemporanea è stato utilizzato per la prima volta dalla storica dell'arte Claire Bishop nel saggio “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, febbraio 2006, e poi elaborato nell'antologia *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York e Londra, 2012. Sebbene non sia discussa la crisi dell'AIDS, i testi di Bishop sono significa-

Una delle prime iniziative, in questo senso, fu il *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, un memoriale per celebrare le vittime dell'AIDS, concepito nel 1985 dall'attivista Cleve Jones come un patchwork di cartelli dipinti a mano da affiggere sui muri del San Francisco Federal Building. Successivamente, ai cartelli furono sostituiti dei quilt, un tipo di trapunta artigianale rappresentativa della tradizione folk americana. Ogni trapunta misura circa 1 × 1,80 m ed è realizzata in modo cooperativo durante workshop a cui partecipano familiari e amici delle vittime, i quali contribuiscono con i loro ricordi a fare di ogni singolo quilt una sorta di ritratto. Alcuni quilt sono dedicati anche a persone famose morte di AIDS, come Freddie Mercury, il cantante dei Queen. La prima installazione fu a Washington D.C. nel 1987 e comprendeva 1.920 quilt disposti su un'area pubblica più grande di un campo da calcio, nei pressi della Casa Bianca. Il progetto ha continuato a proliferare negli anni successivi con un vero e proprio tour e la periodica integrazione di nuove trapunte<sup>3</sup>.

Dai primi tentativi di informazione e documentazione ai memoriali e alle proteste il passo fu breve. Gran parte del discorso pubblico sollevato dagli attivisti verteva su accuse di noncuranza nei confronti dell'AIDS indirizzate al governo, ai media e alla comunità scientifica, per non parlare delle comunità religiose, in particolar modo quella cattolica, accusate di stigmatizzare gli omosessuali come responsabili, finanche meritevoli di quel flagello. In breve, la crisi sanitaria si trasformò in crisi politica e la comunità LGBT passò dalla consapevolezza al dolore alla rabbia nei confronti di una società che trascurava questa malattia perché apparentemente non riguardava il "grande pubblico", rafforzando così l'omofobia. La frustrazione e il desiderio di rivalsa nei confronti delle crescenti forme di discriminazione legate all'AIDS furono alla base della nascita di ACT UP (The AIDS Coalition to Unleash Power) nel 1987, un "gruppo eterogeneo e apartitico unito dalla rabbia e impegnato nell'azione diretta per porre fine alla crisi dell'AIDS"<sup>4</sup>.

Le attività di ACT UP erano contraddistinte da un simbolo, un triangolo rosa con la punta verso l'alto (appropriazione e ribaltamento del triangolo a punta in giù usato per identificare gli omosessuali nei campi di concentramento nazisti), accompagnato dall'aforisma "SILENCE = DEATH"

---

tivi per comprendere come l'arte possa favorire forme di agency di tipo sociale e politico attraverso pratiche partecipative e comunitarie.

<sup>3</sup> Si veda il sito di riferimento del progetto [www.aidsmemorial.org/quilt-history](http://www.aidsmemorial.org/quilt-history) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>4</sup> Definizione di ACT UP fornita dallo stesso gruppo. Si veda <https://actupny.org/> (ultimo accesso 27 maggio 2024).

(silenzio = morte) in bianco su sfondo nero. ACT UP ha organizzato incontri, cortei e diversi atti performativi di disobbedienza civile come i “kiss-in” e i “die-in”, proto-flash mob in cui i partecipanti improvvisamente incominciavano a baciarsi tra loro o si sdraiavano mimando persone morte, usando i cartelli come lapidi. Numerosi artisti visivi morti per AIDS tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta svilupparono un approccio simile nel loro lavoro durante gli ultimi anni della loro vita, tra cui Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, David Wojnarowicz e Felix Gonzales-Torres. Più che i singoli, però, è stato l’impegno dei collettivi a segnare l’ascesa dell’attivismo contro l’AIDS, in particolare il trio canadese General Idea e il gruppo newyorkese dei Gran Fury appunto.

Membro fondamentale di Gran Fury fu Donald Moffett, il quale nel suo lavoro individuale aveva già sviluppato uno stile grafico ispirato a quello dell’artista di Pictures Barbara Kruger, basato sull’appropriazione del linguaggio subliminale della pubblicità, con messaggi radicali sopra fotografie immediatamente riconoscibili. La sua opera più nota è il dittico *He Kills Me* (1987), composto da un ritratto in bianco e nero del presidente americano Ronald Reagan, con un sorriso a bocca serrata, su cui si sovrappone a caratteri cubitali il messaggio “HE KILLS ME”. La parte sinistra, invece, presenta una serie di cerchi concentrici in arancione e nero, interpretabili alla luce dell’astrazione pittorica modernista, da Kazimir Malevic a Jasper Johns, ma che più inequivocabilmente raffigurano un bersaglio. Accusato di aver trascurato l’epidemia di AIDS, Reagan era un bersaglio ricorrente dell’attivismo contro l’AIDS in quel periodo. Riproduzioni di questo manifesto, infatti, furono spesso utilizzate durante le manifestazioni di ACT UP.

Tra il 1986 e il 1988 Moffett e altri futuri membri di Gran Fury produssero diverse opere visive per ACT UP, ma senza formalizzare il loro contributo. Oltre al simbolo del movimento, realizzarono *Let the Record Show* (1988), un’installazione nella vetrina del New Museum sulla Broadway, a Soho, allora uno spazio non-profit. L’installazione comprendeva una foto ingrandita in bianco e nero del processo di Norimberga<sup>5</sup> come sfondo, il simbolo di ACT UP al neon in alto, e i cartonati di sei figure accusate di sfruttare l’AIDS per promuovere programmi politici o religiosi, tra cui un giornalista, un senatore e lo stesso Reagan. Sotto ognuno furono posizionate lastre di cemento con incise le dichiarazioni psicologicamente violente da loro pronunciate, una delle quali, imputata a un

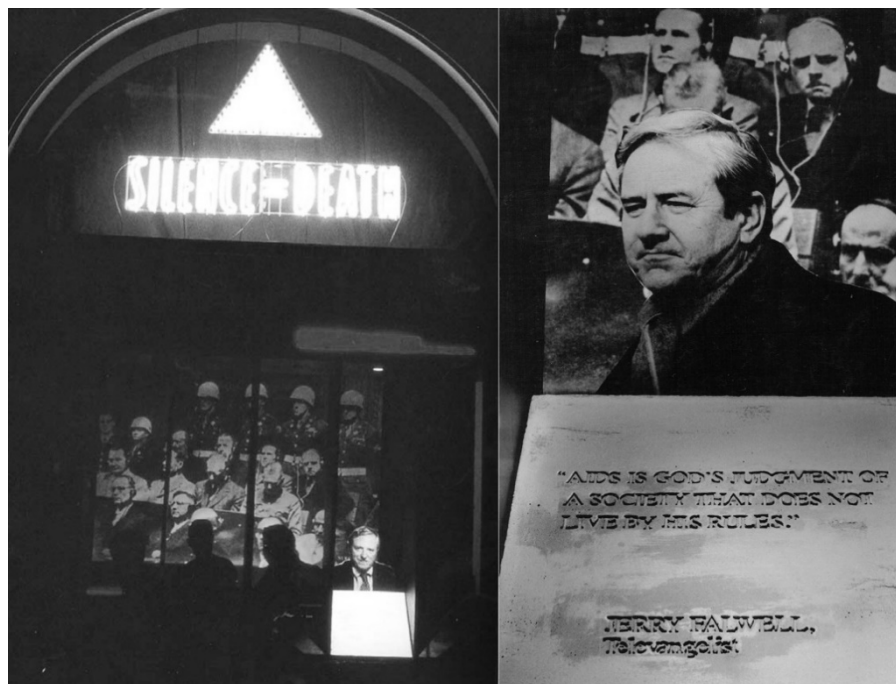
---

<sup>5</sup> Nel 1945, all’indomani della Seconda Guerra Mondiale, fu istituito a Norimberga un Tribunale militare internazionale destinato a processare esponenti del regime nazista. Fino al 1949 si tennero tredici processi nei quali decine di imputati furono accusati di cospirazione contro la pace, crimini di guerra e contro l’umanità.



televangelista, recitava: “L’AIDS è il giudizio di Dio su una società che non sa vivere secondo le sue regole”. Sotto Regan un virgolettato vuoto che alludeva alla mancata presa di posizione del Presidente e quindi al suo silenzio come portatore di morte.

Fig. 1 – *Gran Fury, Let the Record Show, New Museum, New York, 1988*



Come nell’opera di Moffett, anche in questo caso è possibile riscontrare riferimenti alle avanguardie artistiche del passato, in particolar modo a certe neoavanguardie degli anni Sessanta. Al Minimalismo scultoreo, per esempio, possono essere ricondotte le sei fredde lastre di marmo, in quanto poliedri primari, per il loro carattere monumentale, per il materiale di impiego edilizio, per la sequenzialità, così anche per loro capacità di chiamare in causa lo spettatore. All’Arte Concettuale, invece, richiama l’associazione di taglio epistemologico della persecuzione nazista con la condizione contemporanea degli omosessuali, nonché l’utilizzo di luci al neon, un materiale questo utilizzato da pionieri del concettualismo come Joseph Kosuth e Bruce Nauman. Eppure, questo retaggio avanguardista sembra

qui trovare una sua legittimazione solo in chiave attivista, come dichiara il gruppo Gran Fury (2011, p. 11) stesso quando sostiene:

Gran Fury non sarebbe potuto esistere senza ACT UP e non avremmo potuto fare il lavoro che abbiamo fatto senza essere un collettivo. ACT UP ci ha riunito, ci ha motivato all'azione, ci ha educato e ci ha aiutato a capire che era essenziale lavorare per un obiettivo politico.

Gran Fury non fu l'unico collettivo di artisti coinvolti in ACT UP. Sul fronte dell'audiovisivo, bisogna ricordare DIVA TV (Damned Interfering Video Activists), tra le cui produzioni rientrano *Target City Hall* (1989) e *Like a Prayer* (1990), video che documentano manifestazioni di ACT UP rispettivamente al Municipio di New York e nella Cattedrale di Saint Patrick per criticare la posizione della Chiesa cattolica contro l'aborto e l'uso del preservativo. Che si trattasse di produzioni grafiche o audiovisive, era centrale il riferimento ai media di massa, del cui vocabolario ci si appropriava per svelarne il potere subliminale e produrre nuovi messaggi. Come ha notato Helen Molesworth (2012, p. 30):

ACT UP ha compreso e messo in pratica l'insistenza della teoria postmoderna sulla rappresentazione come costitutiva del potere. ACT UP ha fatto passi da gigante nel reimmaginare l'aspetto di una sfera pubblica altamente mediata: una sfera dedicata tanto alla carta stampata quanto ai media televisivi, che ha investito nel potenziale democratico della strada, riconoscendo al contempo che la mobilitazione dei media di massa non localizzabili era altrettanto necessaria per il cambiamento sociale.

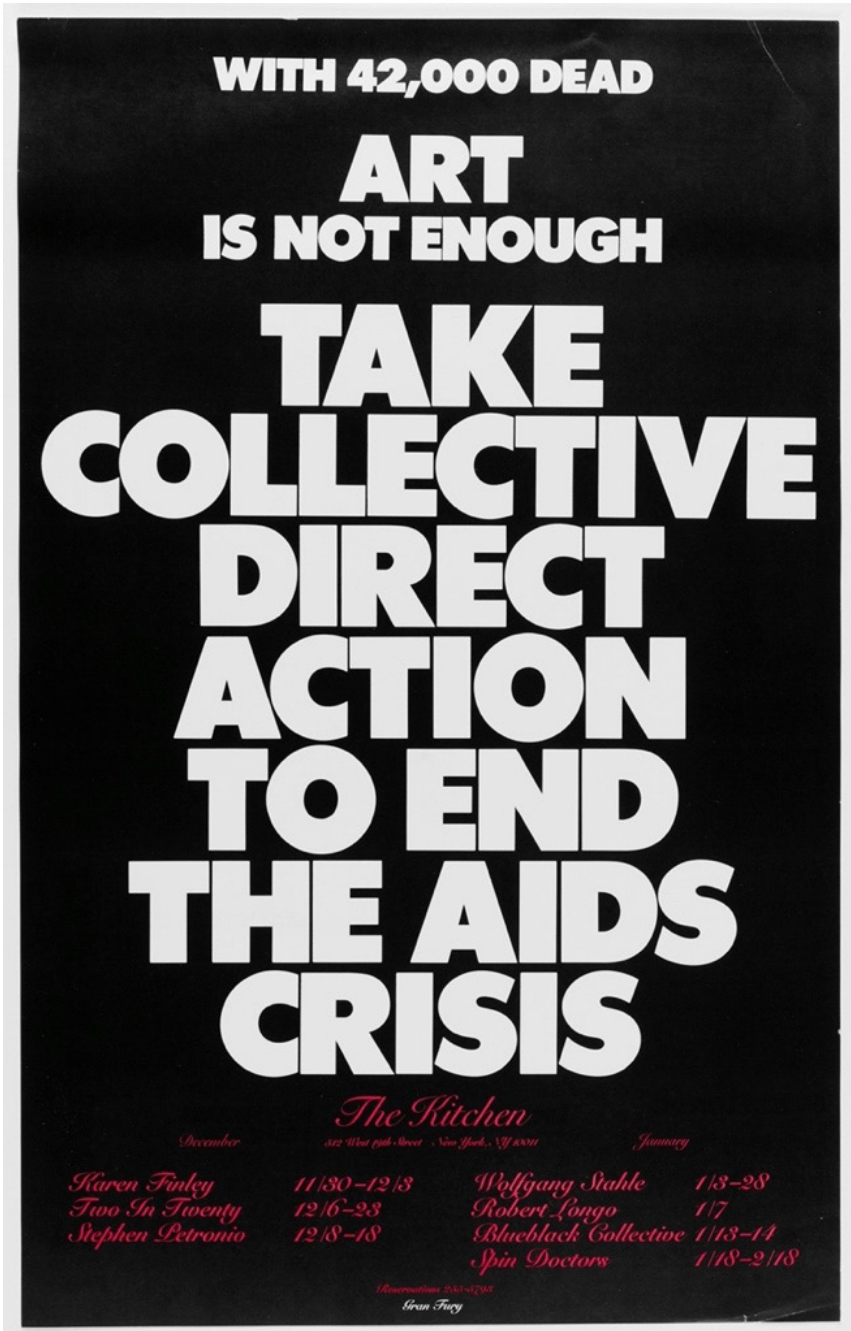
Gran parte dei progetti agitprop realizzati dal gruppo furono basati sull'appropriazione del linguaggio commerciale e politico, sia in termini visivi che linguistici, spesso abbinato a immagini omoerotiche ritenute offensive dal cosiddetto "grande pubblico". Un esempio è *Read My Lips* (1988), che mostra due uomini in uniforme da *marines* che si baciano appassionatamente. Il messaggio "READ MY LIPS", sovrapposto alla fotografia in bianco e nero, è tratto dallo slogan "Read my lips: no new taxes", centrale nella campagna politica di George H. W. Bush, che succederà a Reagan come presidente nel 1989. Questo messaggio assume, però, un nuovo significato diventando un inno anti-omofobico di amore e orgoglio. L'immagine fu utilizzata per promuovere un kiss-in. Ne furono realizzate anche altre versioni, con la fotografia intera che mostra i peni eretti dei due fuoriuscire dalla divisa, nonché con coppie di donne di varie epoche. Come per altre campagne di Gran Fury, le immagini circolarono sotto forma di poster, adesivi, magliette e altri supporti.

Lo stile e il linguaggio di Gran Fury – all’incrocio tra arte visiva, graphic design e attivismo – ricordano quelli delle coeve artiste femministe Barbara Kruger e il gruppo delle Guerrilla Girls. Similmente, queste utilizzavano caratteri in grassetto e san serif (e.g. il font Futura nel caso di Kruger), in lettere maiuscole, per rilasciare dichiarazioni che richiamavano l’attenzione sulle disuguaglianze sociali, sul razzismo e sulle ricadute psicologiche e sociali dei modelli identitari stereotipati perpetrati dai media, secondo un approccio tipicamente postmodernista basato sulla decostruzione del meccanismo di indottrinamento dei sistemi di potere. Tuttavia, mentre il focus di Kruger e Guerrilla Girls ha riguardato questioni di natura femminista e di critica istituzionale, Gran Fury si è concentrato sui diritti dei gay, sulla rappresentazione mediatica delle persone omosessuali e sulla crisi dell’AIDS. Quello che li accomunava era l’intenzione di elaborare un contro-discorso e con questo di spronare all’azione, usando quindi l’arte come strumento di agency.

I manifesti di Gran Fury non erano pensati come delle opere d’arte, semmai come progetti di comunicazione visiva atti a innescare proteste o rafforzare richieste e dichiarazioni durante le manifestazioni o all’interno del mondo dell’arte. In una locandina progettata per un ciclo di eventi presso lo spazio no-profit The Kitchen nel 1988 il calendario, che riporta le date di progetti e performance di artisti come Karen Finley e Robert Longo, è ridotto ai minimi termini nella parte in basso del rettangolo, in rosso su fondo nero. La restante area è invece occupata da una informazione numerica seguita da un invito esplicito a reagire, in bianco e a caratteri cubitali: “WITH 42,000 DEAD, ART IS NOT ENOUGH. TAKE COLLECTIVE DIRECT ACTION TO END THE AIDS CRISIS”. Come dichiarato dagli stessi artisti, nella persona di Mark Simpson (Gran Fury 1989, p. 42), il messaggio è inequivocabile: “Quando l’abbiamo fatto, pensavamo che l’arte non fosse sufficiente; i memoriali non erano sufficienti. Era un appello alla gente perché alzasse il culo e facesse qualcosa di più”.

Al 1988 risale anche *RIOT*, un progetto grafico fondato sull’appropriazione del *LOVE* realizzato dall’artista pop statunitense Robert Indiana nel 1964 ed entrato nell’immaginario collettivo grazie alla riproduzione su cartoline, poster, gadget, dipinti e sculture pubbliche. Un messaggio universale, racchiuso in una parola di quattro lettere, maiuscole, in rosso, su una superficie quadrata divisa in quattro porzioni, su un fondale che alterna il verde e il blu, tutti colori primari, come primario è questo sentimento. Già nel 1987 i canadesi General Idea avevano sostituito “LOVE” con “AIDS” realizzando dipinti, wallpaper e una campagna di affissione intitolata *Image Virus*, a sottolineare la natura virale del poster come medium.

Fig. 2 – Gran Fury, Art Is Not Enough, The Kitchen, New York, 1988



Con *RIOT*, letteralmente “rivolta”, Gran Fury si spinse oltre; richiamare l’attenzione non era abbastanza, bisognava agire. Ne fu realizzata una versione pittorica e una grafica. Interessante una versione in cui vengono associati gli scontri di Stonewall tra omosessuali e polizia del 1969 e la crisi dell’AIDS di vent’anni dopo.

Con i progetti *Read My Lips* e *RIOT*, Gran Fury mise a punto una modalità destinata a diventare distintiva della sua produzione, fondata sulla giustapposizione di due registri, visivo e testuale, che, nello stridere l’uno con l’altro, avevano il fine di rimarcare il senso di rancore e sollecitare l’azione. Su questo principio si basa uno dei loro più noti progetti grafici, del 1988, un’impronta di mano rossa al centro di una superficie bianca, come insanguinata, la dichiarazione accusatoria “THE GOVERNMENT HAS BLOODS ON ITS HANDS” (Il governo ha il sangue sulle mani) nella parte superiore, e un dato schiacciante nella parte inferiore: “ONE AIDS DEATH EVERY HALF HOUR” (un morto di AIDS ogni mezza ora). Il sangue, utilizzato in termini visivi e testuali, è particolarmente efficace per attirare l’attenzione e per il suo ruolo simbolico nell’epidemia di AIDS, sia come mezzo di infezione sia come sito di rilevamento del virus stesso. Qui però il sangue è anche un simbolo del programma condotto dal governo, che gli attivisti dell’AIDS consideravano omicida.

Le impronte delle mani sono spesso utilizzate per commemorare un rito di passaggio o per stabilire un legame con qualcuno di intoccabile. In questo caso l’impronta della mano è un atto di accusa e un simbolo fisico della collettività anonima e spesso invisibile colpita dall’epidemia. Un elemento cruciale per la comprensione della produzione di Gran Fury è che spesso i loro progetti grafici hanno generato azioni. Per una manifestazione del 1989 di fronte alla sede della Food and Drug Administration (FDA) a Washington D.C., l’ente governativo statunitense che si occupa di regolamentare i prodotti alimentari e farmaceutici, i manifestanti si presentarono con le braccia alzate indossando guanti dipinti di rosso e camici bianchi con la scritta “FDA has” e due impronte di mani insanguinate. Alcuni di loro innalzavano cartelli con la grafica di Gran Fury, a rafforzare un messaggio di cui l’evento stesso era l’incarnazione, nonché la sua teatrale messa in scena, con tanto di impronte lasciate su cassette della posta e altri beni pubblici nelle vicinanze.

Parlando un linguaggio universale con cui le comunità internazionali potevano identificarsi, non sorprende che le opere grafiche di Gran Fury, come quelle di Kruger e delle Guerrilla Girls, abbiano circolato ampiamente oltreoceano, anche a distanza di anni. I loro messaggi sono stati tradotti in svariate lingue locali, con riferimenti a specifici enti governativi

Fig. 3 – *Gran Fury*, *The Government Has Bloods on Its Hands*, 1988





di vari paesi, e talvolta l'immagine è stata anche rielaborata. Si tratta di bootleg, non necessariamente autorizzati dagli artisti, i quali, in linea con lo spirito politico delle loro iniziative, non hanno mai considerato le loro produzioni come intoccabili, ancor meno come uniche o autoriali, come dimostra il fatto che queste stesse immagini sono oggi di dominio pubblico online. Un caso di adattamento del poster con la mano insanguinata è stato prodotto in Spagna nel 1994 dal collettivo spagnolo Le Radical Gai, in occasione di una manifestazione pubblica. Qui le impronte sono due e il riferimento è al "Ministerio de sanidad", corrispettivo spagnolo della FDA, ma la sostanza è la stessa.

In un volume illuminante per comprendere le ricadute sociali di questa crisi, Susan Sontag suggerisce che "L'AIDS ha una duplice genealogia metaforica. Visto come microprocesso viene descritto come il cancro: un'invasione. Quando l'attenzione si focalizza invece sulla trasmissione della malattia, si evoca una metafora più vecchia, che richiama alla memoria la sifilide: la contaminazione" (Sontag 1989, p. 14). Ma a differenza del cancro, ovvero la trasformazione di cellule che sono già nel corpo, con l'AIDS "il nemico è ciò che provoca la malattia, un agente infettivo che viene dall'esterno. [...] L'invasore fissa qui la propria dimora permanente, sotto forma di un'invasione aliena da racconto di fantascienza" (Sontag 1989, p. 15). Facendo leva su un immaginario distopico impregnato di teorie del complotto e il terrore latente della Guerra Fredda, l'AIDS è per Sontag una "metafora politica per i nemici interni" (Sontag 1989, p. 62) ovvero coloro che mettono a repentaglio la narrazione dominante della società contrapponendovi un modello pluralistico fondato sull'intersezionalità.

Se i lavori discussi finora si reggono su dinamiche conflittuali, con *Kissing Doesn't Kill* (1989), il loro progetto più noto, i Gran Fury cercano non solo di diffondere una corretta informazione sui rischi di contagio del virus, ribadendo che il bacio non è veicolo di trasmissione, ma anche normalizzare le relazioni omosessuali nella sfera pubblica, ancora considerate riprovevoli alla fine degli anni Ottanta. Il progetto consiste in un cartello che si sviluppa in orizzontale, caratterizzato da un'estetica tipicamente commerciale evidentemente ispirata alle campagne pubblicitarie di Oliviero Toscani per United Colors of Benetton, molto diffuse in quel periodo. In sequenza, tre coppie che si baciano, la prima interracial, così da estendere il discorso anche ad altre questioni, e le altre due omosessuali, due uomini al centro e due donne sulla destra. Decontestualizzate su un fondale bianco, su queste figure campeggia il messaggio "KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO" (Il bacio non uccide: l'avidità e l'indifferenza uccidono).

Fig. 4 – *Gran Fury, Kissing Doesn't Kill, New York, 1989*



Prodotto dall'organizzazione non-profit newyorkese Creative Time, che ancora oggi facilita la realizzazione di progetti di arte pubblica in stretta collaborazione con gli artisti, si trattò di una campagna di affissione destinata alle fiancate di autobus e a stazioni della metropolitana a New York, San Francisco e Chicago. Numerosi di questi cartelli furono deturpati da cittadini indignati, mediante atti maldestri di cancellazione dei volti, retaggio di una cultura patriarcale imperniata sulla discriminazione, ma anche sull'avidità e l'indifferenza appunto. Il fatto che tra le coppie ne figurasse anche una composta da un uomo afroamericano e una donna bianca ricorda che le questioni di genere sono parte di un problema più vasto, che riguarda le identità minoritarie e marginalizzate. Come sostiene Douglas Crimp (1990, p. 18):

L'identità è intesa da loro come, tra le altre cose, imposta coercitivamente dall'orientamento sessuale percepito o dallo stato di sieropositività; è, allo stesso tempo, volontariamente assunta, in una dichiarazione di sfida di affinità con gli "altri" dell'AIDS: queer, donne, neri, latini, tossicodipendenti, lavoratori del sesso.



Questioni di intersezionalità in senso lato furono affrontate da Gran Fury anche in una serie di lavori riguardanti giornali e riviste. Nel 1989 realizzarono centinaia di copie del *New York Crimes*, una pubblicazione di quattro pagine con articoli e messaggi di informazione sull'AIDS, pseudo-annunci pubblicitari e progetti grafici, inserite all'interno di vere edizioni del *New York Times*, allora in vendita attraverso distributori automatici per le strade della città. Ma fu soprattutto un progetto di copertina per la rivista di arte contemporanea *BOMB* (Winter 1991) a fare emergere come la risposta sociale all'AIDS fosse metafora di una serie di paure riguardanti anche altre soggettività. Sulla fotografia a colori di una spiaggia tropicale deserta, allusione al turismo vacanziero come accessibile solo a certe classi sociali, il messaggio in giallo:

The medical fact of AIDS is made more critical by the fear and hatred of drug addicts, gays and lesbians, women, people of color, and the poor. These prejudices must be wiped out before the AIDS crisis can be solved. Everyone must have equal access to healthcare, education and housing.

Tra le crisi dell'AIDS e del Covid-19 ci sono, chiaramente, numerose differenze. Al ritardo con cui le autorità hanno incominciato a (pre) occuparsi dell'AIDS si contrappone la tempestiva risposta ai primi casi di coronavirus nell'attuare misure di sicurezza e sviluppare un vaccino. Il diverso ritmo può essere imputato al fatto che mentre l'AIDS ha inizialmente riguardato una demografica limitata, di gruppi sociali già discriminati, la crisi del Covid-19 ha riguardato l'intera società. Pertanto, se negli anni Ottanta a protestare fu in particolare la comunità LGBT, le reazioni che si sollevarono nel 2020 videro impegnate indistintamente persone di diverse estrazioni sociali, età e genere. Altra differenza consiste nel ruolo degli artisti, in prima fila a combattere contro l'AIDS, ma inermi o apparentemente indifferenti a trasformare il loro lavoro in strumento di critica alla condizione biopolitica di controllo sociale dell'epoca Covid. Potremmo anche ricordare la contrapposizione TV/social media, con le relative implicazioni top down/bottom up.

A legare le due pandemie sono anche numerose analogie, a partire dal fatto che AIDS e Covid-19 sono virus, virus invisibili all'occhio umano, che provengono da animali che vivono in cattività, rispettivamente scimmie e pipistrelli. Entrambe le pandemie, inoltre, hanno presumibilmente avuto origine in paesi che, secondo i paradigmi del Nord Globale, rispondono a criteri di igiene e civiltà non condivisibili, l'Africa per l'AIDS e la Cina per il Covid-19. Ma il vero punto in comune è che entrambe le pandemie hanno prodotto crisi sanitarie che sono diventate politiche e che hanno

messo in evidenza disuguaglianze, discriminazioni e razzismi già presenti nella società. Basti pensare all'impatto del Covid-19 su coloro che vivono in paesi dove l'accesso a vaccini e cure è proporzionato al profitto, come negli Stati Uniti. Considerando in particolare questo ultimo punto, la peculiare risposta dei Gran Fury alla crisi dell'AIDS rappresenta un modello ispiratore di come l'arte possa generare agency, ovvero veicolare forme di resilienza, solidarietà, legame comunitario e identificazione sociale, contro un virus e a favore di una società inclusiva.

## Bibliografia

- Bishop C. (2006), *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in «Artforum», febbraio, pp. 178-183.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York e Londra.
- Crimp D. (1989), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Crimp D. (1990), *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle.
- Gran Fury in conversazione con Deitcher D. (1989), *Discourses*, in Gran Fury, Cohen M. (Eds.) (2011), *Gran Fury: Read My Lips*, 80WSE, New York, pp. 34-47.
- Gran Fury, Cohen M. (Eds.) (2011), *Gran Fury: Read My Lips*, 80WSE, New York.
- Juhasz A. (1995), *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, Duke University Press, Durham, NC.
- Katz J.D., Hushka R. (2015), *Art AIDS America*, University of Washington Press, Seattle.
- Lowery J. (2022), *It Was Vulgar and It Was Beautiful: How AIDS Activists Used Art to Fight a Pandemic*, Bold Type Books, New York.
- Molesworth H. (2012), *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Museum of Contemporary Art Chicago e Yale University Press, New Haven.
- Owens C. (1994), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Oakland, CA.
- Sontag S. (1989), *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino.
- Speretta T. (2014), *Rebels Rebel. Aids, Art and Activism in New York, 1979-1989*, MER. Paper Kunsthalle, Ghent.
- Wallis B. (1987), *Blasted Allegories: An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge, MA.

## 4. *Agency visuale*. Sul valore sociale e culturale delle immagini di proteste politiche e ambientali

di Marco Solaroli

### 4.1. Cultura visuale e valore sociale

Dall'inizio del ventunesimo secolo, il concetto di *agency visuale* è stato impiegato con crescente frequenza, ma anche in forme frammentate e disperse, all'interno del campo delle scienze umane e sociali, in particolare degli studi sui media e sulla cultura visuale. Le pagine seguenti offrono una selettiva rassegna di alcuni rilevanti contributi teorici sul concetto di *agency visuale*, sviluppati in relazione ad una più ampia attenzione al tema del valore sociale della cultura visuale, e ne ricostruiscono la valenza a fini di analisi empirica, focalizzandosi su casi recenti di immagini di movimenti e manifestazioni di protesta su questioni politiche e ambientali. Il capitolo è strutturato secondo una divisione classica negli studi sui media e la cultura visuale tra contesti e processi di produzione, distribuzione, circolazione e consumo delle immagini, con particolare attenzione a una varietà di dinamiche – di consacrazione, ri-contestualizzazione e ri-mediazione – che contribuiscono a definirne gli effetti sociali, i differenti gradi di visibilità, e il potere culturale, anche a fini di costruzione di memoria pubblica.

Il concetto di *agency visuale* fa riferimento alla capacità di oggetti culturali visuali – fotografie, immagini, simboli – non solo di incorporare e trasmettere significati, influenzando la percezione e la comprensione, ma anche di suscitare emozioni e provocare re-azioni sociali, rivelando quindi effetti di potere performativi. Sottolinea il ruolo attivo che i processi di produzione, circolazione e consumo di immagini possono svolgere nel contribuire a plasmare le esperienze individuali e collettive, le credenze culturali e i comportamenti sociali. Il concetto di *agency visuale* – che include diverse e complementari concezioni di *agency con le immagini* e di *agency delle immagini* – riconosce quindi nelle immagini il potenziale potere di informare, persuadere, coinvolgere e mobilitare, talvolta anche in forme

relativamente indipendenti dalle intenzioni e dal controllo dei produttori di tali immagini. I diversi modi di funzionamento delle immagini nei media e nella più ampia cultura visuale spesso si dispiegano infatti tramite processi sociali e culturali co-costitutivi, dinamici e mutevoli, in spazi sociali e simbolici di intersezione e influenza reciproca tra i possibili usi sociali delle immagini e il loro più o meno visibile e marcato grado di potere culturale.

L'attenzione al ruolo delle pratiche di osservazione, agli usi sociali delle immagini e ai processi di circolazione inter-mediale e cross-contestuale, nonché di ri-mediazione in ambienti digitali, risulta oggi centrale nel campo degli studi sulla cultura visuale. Il focus teorico sulla dimensione visuale dei media e della *popular culture*, sulle pratiche di consumo o «decodifica visuale», così come la postura intellettuale critica su temi politico-visuali (Mirzoeff 2005; 2011; Mitchell 2011) posizionano gli studi sulla cultura visuale almeno parzialmente all'interno dell'eredità degli studi culturali britannici, che hanno a lungo investigato questioni di rappresentazione, ideologia, potere e interpretazione da parte dei pubblici – sviluppando anche una fertile sensibilità visuale, riscontrabile in particolar modo in alcune pionieristiche e influenti opere di Stuart Hall (1972; 1997; 2007; Evans, Hall 1999; Demaria, Solaroli 2022). Da questa prospettiva, nel campo della cultura visuale le «pratiche di osservazione» (Sturken, Cartwright 2001) possono essere definite criticamente come pratiche sociali attive, di consumo visuale produttivo:

Tutte le immagini contengono strati di significato che includono i loro aspetti formali, i loro riferimenti culturali e socio-storici, i modi in cui fanno riferimento alle immagini che le precedono e le circondano, e i contesti in cui sono esposte. *Leggere e interpretare le immagini è un modo in cui noi, come spettatori e spettatrici, contribuiamo al processo di assegnazione di valore alla cultura in cui viviamo.* Le pratiche di osservazione, quindi, non sono passivi atti di consumo (ivi, p. 42; enfasi aggiunta).

Sulla base dell'articolazione della nozione di sguardo (*gaze*) considerata come concetto ponte che pone in relazione la visione intesa come processo umano puramente fisiologico e storico e la visione come risultato di molteplici fattori, tra cui il contesto storico, culturale e politico che contribuisce a determinare il modo in cui gli attori sociali vedono e sono visti, in cui danno forma (visuale) al mondo (a iniziare dal proprio sé), l'osservazione di immagini viene quindi interpretata come una pratica sociale che presuppone il posizionamento culturale di spettatori e spettatrici – ossia soggetti politico-visuali dotati di *agency* e, al tempo stesso, oggetti di un discorso critico su visualità e visibilità – e le loro forme situate e diffe-

renti di consumo visuale, attraverso le quali possono interagire più o meno creativamente con ciò che stanno guardando, sulla base dei propri contesti sociali e culturali, delle proprie paure e dei propri desideri.

Nel campo di studi interdisciplinari sulla cultura visuale, significativamente espansosi e gradualmente istituzionalizzatosi su scala internazionale a partire dalla fine degli anni Novanta dello scorso secolo (Pinotti, Somaini 2009; Cometa 2020; Demaria, Solaroli 2022), un contributo fondativo all'elaborazione del concetto di *agency visuale* è riscontrabile nel volume intitolato *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* di W.J.T. Mitchell (2005) – considerabile come ultimo atto di una influente trilogia di monografie dello stesso autore (Mitchell 1986; 1994).

L'ambizione del programma teorico elaborato da W.J.T. Mitchell risiede nella ricerca di un instabile ma produttivo equilibrio tra approcci focalizzati sull'analisi estetico-iconografica delle logiche di significazione delle immagini; l'analisi delle pratiche sociali di produzione, circolazione e consumo delle immagini; e l'analisi dei più ampi regimi scopici e discorsivi, egemonici e contro-egemonici, che contribuiscono a produrre e rendere disponibili cornici interpretative di esperienza visuale. Nell'opera di W.J.T. Mitchell, il forte interesse per la dimensione di *agency* delle immagini si interseca con la più antica questione del loro «potere». Da questa prospettiva, ciò che ci (ri)guarda – in senso percettivo, etico e politico – è la capacità stessa di *inter-azione* ma anche di *azione* delle immagini, la loro potenziale forza, in quanto «atti iconici» (Bredekamp 2010), o *bio-pictures* (Mitchell 2011; 2005). Immagini cioè intese come entità attive e fattive che, circolando, suscitano desideri ed emozioni, nonché forme di controllo e di assoggettamento (anche estreme, dall'idolatria all'iconofobia e iconoclastia). Da questa prospettiva, non è solo l'essere umano ad agire sugli oggetti, ma gli oggetti (culturali) stessi, in questo caso le immagini, ad «agire» con effetti performativi (Demaria, Solaroli 2022).

Il potere delle immagini è in realtà un oggetto di studio su cui negli ultimi due decenni si sono concentrati significativi sforzi interdisciplinari. Un primo tentativo di configurare e distinguere i diversi livelli attraverso cui si esplica «il potere delle immagini» si riscontra nell'omonimo volume di David Freedberg (1989), dove gli intrecci tra immagini e sguardi si articolano attraverso diverse modalità del guardare, da quelle rituali-religiose a quelle erotico sensuali, che contribuiscono a definire «classi di azioni» che gli esseri umani si aspettano, e al tempo stesso proiettano, dalle e nelle immagini, non solo esterne e incarnate in supporti materiali, ma anche interne, nelle rappresentazioni mentali. Tale filone di ricerche considera quindi il «potere» delle immagini – i loro effetti performativi, il tipo di desiderio o di orrore che sono capaci di suscitare, le pratiche sociali in

grado di mobilitare – mai come universale, dal momento che lo sguardo che le ha prodotte, e che le coglie, è sempre culturalmente costruito, situato e mutevole. Interrogarsi su «cosa vogliono le immagini» (Mitchell 2005) sicuramente ha permesso di spostare l'attenzione da ciò che le immagini significano – questione centrale nella fase di sviluppo iniziale degli studi culturali, e delle ricerche in ambito sociologico e semiotico sulle immagini – al potere che possono rivelare anche attraverso gli effetti performativi che possono suscitare. Senza scadere nell'eccessiva personificazione dell'immagine, è possibile quindi ricondurre l'*agency* delle immagini agli effetti di una catena di causazioni, come parte di sequenze di interazioni e intermediazioni complesse capaci di forgiare discorsi, affetti, passioni, cognizioni e pratiche sociali più o meno creative. L'*agency* delle immagini in quanto media, la loro, diremmo, quasi-soggettività, ne indica lo statuto non di «emanazione» della realtà, bensì di condizione necessaria della realtà stessa.

Nel corso degli ultimi due decenni, la riflessione sul potere delle immagini si è declinata in forma crescente nell'analisi interdisciplinare dei processi di costruzione dello statuto *iconico* attribuito a specifiche immagini, vale a dire dei processi attraverso cui singole immagini (iconiche) riescono a emergere con forza dal costante flusso di stimoli visuali eterogenei costitutivo dell'ecologia globale e digitale dei media contemporanei. Immagini capaci di catalizzare l'attenzione pubblica nel momento della loro diffusione iniziale, ma anche di acquisire una più ampia rilevanza culturale, circolando e generando effetti in diverse sfere sociali, cristallizzandosi nella memoria pubblica, e venendo poi rievocate per interpretare eventi in corso anche a distanza di anni (Hariman, Lucaites 2007; Alexander *et al.* 2012; Solaroli 2015). Il «potere iconico» di articolare, intensificare e condensare simbolicamente significati culturali in una forma visuale-materiale è chiaramente performativo, nel momento in cui implica la capacità di contribuire a generare dibattiti, rivelare latenti tensioni discorsive, e «muovere il pubblico» (Zelizer 2010) attraverso pratiche che contribuiscono inoltre a definirne le proprie identità sociali.

Questa letteratura, oggi in discussione alla luce dei più recenti mutamenti delle tecnologie della visione e degli usi sociali delle immagini nello scenario digitale delle piattaforme di *visual social media* – che sollevano riflessioni sullo statuto sempre più transitorio delle immagini e sul loro potenziale ruolo anamnastico – ha tuttavia contribuito a focalizzare di nuovo e fortemente l'attenzione sulle pratiche di uso, rimediazione e premediazione delle immagini in diversi contesti. Dei molteplici fattori che concorrono a determinare il potere delle immagini – dagli intenti strategici di produttori e committenti alle condizioni storiche e culturali in cui avvie-

ne la ricezione, dalle diverse identità e competenze spettatoriali alle cornici istituzionali della loro valorizzazione e del loro consumo – sono le dimensioni mediali della distribuzione e soprattutto circolazione delle immagini, in particolare i loro processi di appropriazione, ri-contestualizzazione e ri-significazione, ad apparire sempre più centrali (Demaria, Solaroli 2022).

## 4.2. Produzione e consacrazione di immagini di protesta

La crescente attenzione accademica nei confronti dei processi di circolazione, consumo e rimediazione delle immagini registratisi nel corso dei primi due decenni del ventunesimo secolo, in concomitanza con i processi di trasformazione digitale del sistema dei media e della cultura visuale, sembra paradossalmente aver marginalizzato la rilevanza delle riflessioni teoriche e lo sviluppo di ricerche empiriche sulla dimensione della produzione visuale. In realtà, come notato da Barbie Zelizer (2006, p. 17), «il fatto che le fotografie giornalistiche... costituiscano il fondamento della maggior parte delle trasposizioni visuali attraverso diverse dimensioni popolari dell'esperienza collettiva... potrebbe suggerire che l'appeal delle fotografie giornalistiche vada oltre il giornalismo e che il loro potere risieda in fondo nella facilità con cui possono essere riprese in altri contesti».

Un rilevante contesto di ricerca sui modelli dominanti e il potere performativo della fotografia giornalistica, in particolare delle immagini di protesta, è offerto dal World Press Photo. Il World Press Photo è un'organizzazione indipendente non a scopo di lucro con sede ad Amsterdam, che organizza una delle più grandi competizioni di fotografia giornalistica del mondo dal 1955. Tra decine di migliaia di foto inviate da fotografi/e professionisti/e ogni anno, il World Press Photo assegna poche decine di premi<sup>1</sup>, oltre al World Press Photo of the Year, probabilmente il premio più rilevante, assegnato a un'unica immagine che dovrebbe rappresentare il miglior prodotto fotogiornalistico dell'anno precedente. Tutte le fotografie vincitrici sono incluse in un catalogo annuale pubblicato in diverse lingue e in una mostra itinerante mondiale, che si sostiene venga vista – spesso all'interno di festival fotografici – da oltre tre milioni di persone in circa quarantacinque paesi.

Durante l'autunno del 2020, la World Press Photo Foundation in collaborazione con l'UNESCO e il Ministero degli Affari Esteri dei Paesi Bassi

---

<sup>1</sup> A lungo, sono stati attribuiti il primo, secondo e terzo premio in varie categorie tematiche, sia per singole fotografie che per storie visuali; in anni recenti, i premi sono stati suddivisi sulla base della provenienza geografica da diverse macroaree globali.



ha organizzato la mostra fotografica intitolata «*People, Power: Documenting Protest since 1957*». Allestita tra settembre e dicembre in spazi pubblici di Rotterdam, Amsterdam, L'Aia e Tunisi, come parte della Conferenza Mondiale sulla Libertà di Stampa 2020 – per poi viaggiare nei mesi successivi a Parigi, La Valletta e altre città – la mostra «presenta immagini che sono diventate simboli globali del potere delle persone e celebra il lavoro dei fotografi professionisti che ci mostrano le storie che contano»<sup>2</sup>. Mettendo in mostra immagini di protesta che hanno vinto premi del World Press Photo negli ultimi decenni, la mostra può essere interpretata sia come una strategica valorizzazione pubblica dell'ampio archivio del World Press Photo sia come l'esito di un processo di auto-riflessività istituzionale sulla questione, che recentemente ha acquisito crescente rilevanza e attenzione, della rappresentazione visuale e della memoria delle proteste. La mostra ha quindi offerto l'opportunità di approfondire il processo di costruzione della memoria visuale professionale e pubblica degli eventi di protesta, mettendo in luce il modo in cui il lavoro dei «fotografi professionisti che ci mostrano le storie che contano» viene effettivamente svolto, quindi premiato, valorizzato, celebrato e riprodotto nel tempo – e, parallelamente, il modo in cui certe fotografie di protesta diventano «simboli globali del potere delle persone».

Ricostruendo i processi di consacrazione istituzionale del World Press Photo, è possibile approfondire la produzione professionale di modelli dominanti di immagini di protesta. In quanto dispositivi istituzionali di consacrazione professionale, premi prestigiosi e influenti come il World Press Photo possono mettere in evidenza fotografie specifiche come prodotti culturali particolarmente eccezionali, costituendo un rilevante veicolo per l'attribuzione performativa di uno statuto potenzialmente iconico a specifiche immagini nella memoria pubblica.

In queste pagine vengono presentati alcuni risultati di una ricerca in corso, fondata sull'analisi dell'archivio del World Press Photo e interviste qualitative a fotografi e giurati, sui principali modelli visuali di fotografie di protesta che hanno ricevuto premi al World Press Photo nei primi due decenni del ventunesimo secolo (Solaroli 2023). In particolare, si concentra sul ruolo ambivalente dei modelli dominanti delle fotografie vincitrici e sul loro «potenziale di istituzionalizzazione» (Armstrong, Crage 2006), una condizione fondamentale che facilita la commemorazione dei movimenti sociali e contribuisce al successo commemorativo di una protesta.

---

<sup>2</sup> [www.worldpressphoto.org/exhibitions/highlights/people-power](http://www.worldpressphoto.org/exhibitions/highlights/people-power) (ultimo accesso 1 marzo 2024).



Il primo evidente risultato dell'analisi d'archivio dei premi del World Press Photo riguarda l'altalenante rilevanza delle proteste come tema centrale nel numero complessivo di fotografie premiate nel corso degli anni. Nell'arco di due decenni, tra il 2001 e il 2021, si possono individuare due fasi principali di protesta, mentre in altri anni si registrano significativamente meno ricorrenze del tema. La prima fase ha avuto luogo tra il 2007 e il 2012, con un ruolo significativo giocato dalle Primavere Arabe; la seconda riguarda il periodo dal 2018 al 2020, con un picco nel 2020, quando i due premi più importanti – il *World Press Photo of the Year* e il *World Press Photo Story of the Year* – sono stati assegnati a fotografie di proteste, rispettivamente dal Sudan e dall'Algeria. Inoltre, quattro dei sei premi nella categoria «General News» sono stati assegnati a fotografie di proteste scattate in Sudan, Iraq, Cile e Hong Kong. Nel 2020, la protesta rappresentava chiaramente il tema più saliente della fotografia giornalistica e documentaria premiata al World Press Photo.

Il contenuto simbolico delle immagini di protesta premiate è stato articolato attraverso una serie di motivi e temi visuali ricorrenti. Questo dato, emerso dall'analisi dell'archivio, è coerente con alcune ricerche che hanno indagato le rappresentazioni foto-giornalistiche delle proteste con riferimento al periodo 2007-2011, durante la prima fase di crescente visibilità della fotografia di protesta ai premi del World Press Photo nel ventunesimo secolo (Becker 2019; Veneti 2017; Zarzycka, Kleppe 2013). Focalizzandosi sulle proteste in Grecia, Iran ed Egitto tra il 2008 e il 2011, Becker (2019) ha confrontato come sono state rappresentate su un numero selezionato di canali televisivi globali e nelle fotografie premiate a livello internazionale, argomentando che «le fotografie del World Press Photo contrastano nettamente con la copertura televisiva delle tumultuose proteste per le strade e... ritraggono manifestanti diversi da quelli visti nei notiziari televisivi» (ivi, p. 132). Inoltre, ha mostrato che «sebbene non siano emerse immagini iconiche nel senso convenzionale del termine, è possibile identificare diversi motivi e temi che ricorrono trasversalmente in queste forme di rappresentazione visuale... nessuna specifica immagine giornalistica... è ripetuta tra telegiornali, canali o piattaforme mediali in modi che suggeriscano che possa rappresentare queste specifiche proteste... [ma] quando guardiamo oltre l'immagine specifica e il suo potenziale iconico, emergono diversi temi visuali che possono rappresentare le forme di protesta contemporanea» (ivi, p. 135). Secondo questa prospettiva, tali motivi e temi visuali ricorrenti possono essere concepiti come icone «potenziali», presenti in diverse immagini, funzionando «come materiali visivi, riferimenti ed esempi per le azioni che le persone intraprendono durante le manifestazioni» (Faulkner 2013, pp. 1-2), così come per i fotografi e professionisti del campo dei media.

In linea con gli studi di Becker (2019) e Veneti (2017), l'analisi delle immagini di protesta nell'archivio del World Press Photo ha rivelato la persistenza di un motivo visuale centrale: l'opposizione tra polizia e manifestanti, che, con l'aiuto di dispositivi visuali e simbolici ricorrenti come gli scudi antisommossa, struttura moralmente la dicotomia visuale tra fazioni opposte durante le proteste (Solaroli 2023). Tra gli esempi recenti, il primo premio per le fotografie singole nella categoria «Spot News» è stato assegnato nel 2020 a una fotografia scattata da Farouk Batiche (Deutsche Presse-Agentur) che mostra studenti che si scontrano con la polizia in tenuta antisommossa durante una manifestazione anti-governativa ad Algeri. Nel 2021, il secondo premio per le storie nella categoria «Spot News» è stato assegnato a un insieme di fotografie intitolato *Presidential Vacancy*, scattate da Ernesto Benavides (AFP) nel novembre 2020, che mostrano manifestanti a Lima confrontarsi con la polizia in tenuta antisommossa che aveva formato un blocco per impedire loro di raggiungere il palazzo del Congresso peruviano durante un periodo di grande instabilità politica, quando si verificarono proteste di massa in tutto il paese dopo che tre presidenti si erano succeduti nel corso di poco più di una settimana. Nel 2012, il terzo premio per le storie nella categoria «Spot News» è stato assegnato a un insieme di fotografie intitolato *Dawn of a Revolution*, scattate da Eduardo Castaldo al Cairo nei primi due mesi del 2011, mostrando anch'esse manifestanti che affrontano la polizia armata di scudi antisommossa all'entrata di piazza Tahrir. La persistenza di tale motivo visuale può contribuire a plasmare e drammatizzare in termini visuali «una configurazione morale in cui l'innocenza è opposta alla colpevolezza, il diritto alla forza, la cittadinanza allo stato, la speranza alla sua distruzione» (Rigney 2016, p. 90), una forma di memoria visuale che tende ad astrarre specifiche proteste dal proprio immediato contesto sociale e politico di riferimento, incorniciandole interpretativamente e consacrando come tropi visuali generici all'interno di più ampi codici morali.

È importante sottolineare che, nelle fotografie di protesta premiate al World Press Photo, questo motivo ricorrente, fondato sulla dicotomia visuale descritta, viene spesso strutturato in termini di genere, dove il corpo collettivo e anonimo di poliziotti (maschi) armati, schermati, vestiti di scuro e con elmetti (spesso con visiere e maschere antigas) è posto in un'opposizione di potere visualmente accentuata rispetto al singolo corpo (e volto) di una donna manifestante. Negli ultimi anni, tale motivo è emerso spesso nella cultura visuale pubblica, ad esempio all'interno del movimento di protesta Black Lives Matter: un noto esempio è offerto dalla fotografia di una donna solitaria che protesta per l'uccisione di Alton Sterling e affronta

la polizia a Baton Rouge nel luglio 2016 – uno scatto divenuto rapidamente virale<sup>3</sup> (Edrington, Gallagher 2019; Solaroli 2023).

Parallelamente al consolidamento di alcuni ricorrenti modelli di rappresentazione fotografica delle proteste, l'analisi dell'archivio del World Press Photo nel corso degli ultimi due decenni rivela anche diverse strategie di innovazione messe in atto da fotografi che hanno respinto l'ortodossia del campo professionale per articolare una poetica distintiva, maggiormente giocata su piani concettuali ed emozionali, articolando cifre stilistiche soggettive e riconoscibili, e sviluppando quindi una strategia di posizionamento (e di costruzione di uno statuto) autoriale.

Un caso particolarmente evidente è offerto dal premio World Press Photo of the Year del 2010, assegnato a una fotografia scattata dal fotografo italiano Pietro Masturzo in Iran nel giugno 2009. In quel periodo, quando il presidente Mahmoud Ahmadinejad ha sconfitto il candidato dell'opposizione Mir-Hossein Mousavi durante contestate elezioni presidenziali, sono immediatamente emerse accuse di brogli e si sono verificate violente manifestazioni in tutta la capitale. La fotografia mostra alcune donne che gridano la propria disapprovazione da un tetto di Tehran di notte. Durante la notte, i sostenitori di Mousavi sono saliti sui tetti, manifestando il proprio dissenso. Mentre le strade si svuotavano e diventavano silenziose dopo le manifestazioni diurne, espressioni gridate come «Allah akbar!» e «Morte al dittatore!» riempivano l'aria notturna. Queste proteste rappresentavano una eco di quelle che si svolsero durante la rivoluzione islamica del 1979.

Per ragioni espressive e tecniche, che hanno anche permesso di proteggere (mantenendoli non identificabili) i volti dei manifestanti fotografati, il fotografo ha scelto di adottare tempi di esposizione lunghi, che esteticamente hanno prodotto un'immagine relativamente sfuocata, priva di un riferimento immediato. Tale fotografia si distanzia chiaramente dal repertorio storicamente consolidato delle convenzioni foto-giornalistiche, come i primi piani e le riprese frontali di azioni di protesta riconoscibili, con contesti dettagliati e volti espressivi. In contrasto, la fotografia vincitrice del World Press Photo of the Year del 2010 – scura, leggermente sfuocata, dal tono evocativo e meditativo – non appare facilmente riconoscibile ed esplicitamente informativa, a prima vista. Nelle dichiarazioni ufficiali rilasciate da membri della giuria, la foto di Masturzo invita lo spettatore a scoprire una storia importante in modo diverso, con un forte senso di atmosfera, con tensione e paura, ma anche quiete; inoltre, la bellezza della foto le

---

<sup>3</sup> <https://time.com/4400563/baton-rouge-protests-alton-sterling-woman-arrest-photo-ionicreuters-jonathan-bachman> (ultimo accesso 1 marzo 2024).

conferisce un valore aggiunto, offrendo un potenziale punto di accesso alla storia sul piano sia visuale che emozionale. Come ha sostenuto un membro della giuria: «Molte delle immagini del World Press Photo appaiono uguali e inizia a sembrare un sistema. Abbiamo pensato di aprire le porte: per me è un'immagine che non è... frontale, frontale come in una foto di una manifestazione» (citato in Zarzycka, Kleppe 2013, p. 988).

*Fig. 1 – Donne urlano dal tetto di un edificio in segno di protesta contro il regime iraniano, dopo le controverse elezioni presidenziali. Tehran, Iran, 24 giugno 2009. Foto: Pietro Masturzo*



### **4.3. Usi sociali e potere performativo delle immagini di protesta**

Le immagini sono spesso usate come strumenti all'interno di conflitti simbolici e ideologici: in altre parole, possono essere prodotte e diffuse per (far) conseguire scopi politici e identitari, alimentando narrazioni, auto-narrazioni e contro-narrazioni in conflitto fra loro (Mitchell 2011). Come è stato notato da Nicholas Mirzoeff (2015), la «guerra delle immagini» si è rivelata particolarmente visibile e diffusa in anni recenti, in concomitanza con l'inizio della transizione verso un mondo sempre più interconnesso,

urbano, surriscaldato, nel quale il diritto alla città risulta sempre più concepibile anche in termini di cittadinanza visuale, come spazio di contesa delle forme di rappresentazione e rappresentanza (Cometa e Mariscalco 2014). Solo nel corso degli ultimi anni, gli esempi sono stati innumerevoli: dalle primavere arabe ai movimenti #Occupy, Indignados, o Black Lives Matter (#BLM), fino alle proteste pacifiste contro le azioni militari russe in Ucraina, le immagini, come rappresentazioni mediali prodotte e diffuse dal campo giornalistico o dagli stessi movimenti sociali, hanno giocato un ruolo nei processi di mobilitazione, comunicazione, risonanza e complessiva visibilità pubblica di forme di protesta collettive (Doerr *et al.* 2013; Edrington e Gallagher 2019). In particolare, gli usi e i processi di circolazione delle immagini sono stati spesso ricondotti alle dimensioni emotive dei movimenti sociali e delle proteste (Jasper 2011), evidenziandone il ruolo performativo e affettivo nello sviluppo di forme ritualizzate di effervescenza collettiva e coinvolgimento sociale, ma anche, più ampiamente e simbolicamente, nell'articolazione visuale e politica della «voce» (Couldry 2010) dei manifestanti.

Nel corso degli ultimi due decenni, pratiche di protesta collettiva, mobilitazioni di massa e progetti di critica sociale e politica online sono stati generati in reazione alla pubblicazione di singole immagini divenute iconiche. Ad esempio, durante l'invasione guidata dagli Stati Uniti in Iraq dopo l'11 settembre, nella primavera del 2003, alcune foto ampiamente diffuse risultarono funzionali alla retorica della liberazione (il bombardamento «Shock and awe» di Baghdad, l'abbattimento della statua di Saddam e la dichiarazione ufficiale di «missione compiuta» da parte del presidente statunitense George Bush su una portaerei). Ma nella primavera del 2004, le emittenti televisive statunitensi e internazionali iniziarono a diffondere alcune foto scioccanti scattate nei mesi precedenti da soldati statunitensi all'interno del carcere di Abu Ghraib, vicino a Baghdad. Le immagini mostravano prigionieri iracheni nudi, legati, incappucciati, feriti e sanguinanti, costretti in posizioni innaturali, accatastati o trascinati per il pavimento e costretti a subire violenze sessuali, oltre a soldati che si facevano fotografare con espressioni divertite e pollici alzati. La narrazione ufficiale dell'amministrazione Bush sul conflitto iracheno passò da una retorica iconoclasta (paradigmaticamente espressa nelle foto del rovesciamento della statua di Saddam Hussein) a una retorica iconofobica. In particolare, la foto di un prigioniero con il volto coperto da un cappuccio scuro, in posizione precaria su una scatola, con cavi elettrici agli arti – con il carattere estetico-formale del suo gesto corporeo che evocava il Cristo torturato sul piedistallo – divenne iconica e, nel corso degli anni, riapparve in vari processi di appropriazione creativa e ri-articolazione in contesti politici, artistici e com-

mercials diversi. Le fotografie di Abu Ghraib costituirono probabilmente un punto di svolta fondamentale, risuonando e dando una forma concreta al mutamento della *structure of feelings* degli Stati Uniti, contribuendo nel corso degli anni a delegittimare la narrazione egemonica sulla superiorità morale statunitense, anche grazie a pratiche collettive di protesta riproposte annualmente in diverse città statunitensi come rituali di critica sociale e politica e di costruzione di memoria pubblica, fondate sulla riproposizione delle immagini dello scandalo di Abu Ghraib (Mitchell 2011; Solaroli 2010). Un ulteriore esempio, fonte di processi di ricontestualizzazione sempre più diffusi anche online, è rappresentato dalla tragedia del 2 settembre 2015, quando il corpo senza vita di un bambino siriano di tre anni è stato trovato riverso sulla spiaggia turca come parte di ciò che è stato chiamata nei media europei «crisi dei rifugiati» – un vasto flusso di rifugiati in fuga dalla guerra in Siria. Diverse ricerche hanno mostrato come la foto di Alan Kurdi, scattata da un professionista locale, abbia raggiunto almeno venti milioni di persone in tutto il mondo solo tramite Twitter in poche ore. Il giorno seguente è stata pubblicata sulla prima pagina di molti giornali europei. Leader globali, incluso il Papa, ne hanno parlato esplicitamente evocando il valore simbolico ed esprimendo dolore e indignazione morale. È rapidamente diventata un catalizzatore per reazioni sociali e politiche: la cancelliera della Germania, ad esempio, decise di aprire le frontiere del paese ai migranti siriani. Rivelando una significativa risonanza emotiva e culturale – il bambino veniva spesso descritto come se assomigliasse al proprio figlio da molti commentatori mediali – l'immagine circolò ampiamente sotto forma di meme online e anche opere d'arte, oltre ad essere ampiamente utilizzata in manifestazioni di protesta di fronte alle sedi di rilevanti istituzioni politiche. Le sue varie appropriazioni, decontestualizzazioni e ri-contestualizzazioni hanno prodotto anche critiche morali, come nei casi della rievocazione performativa della foto da parte dell'artista cinese Ai WeiWei e del fumetto politico satirico di Charlie Hebdo (Mortensen 2022).

In casi come questi, le immagini hanno rivelato un *potere performativo*, stimolando una sorprendente varietà di pratiche di consumo visuale produttivo, appropriazione creativa e ricontestualizzazione simbolica all'interno di diverse sfere d'azione, dal giornalismo alla politica all'arte contemporanea; e hanno acquisito uno *statuto iconico*, condensando una serie di discorsi in forma visuale e cristallizzandosi nella memoria pubblica internazionale come immagini moralmente rappresentative, che incorporavano con particolare forza il significato culturale e politico degli eventi che metonimicamente rappresentavano.

Nel corso degli ultimi anni un tema sempre più centrale nelle pratiche di produzione, consacrazione e mobilitazione di immagini di protesta è



indubbiamente stato il cambiamento climatico. In *Come vedere il mondo*, Nicholas Mirzoeff (2015) ha sostenuto che non sia davvero possibile vedere il cambiamento climatico. Nel migliore dei casi, come per altri fenomeni complessi, possiamo vederne solo alcuni dei suoi effetti. In altre parole, emerge la necessità di sviluppare strategie epistemologico-visuali per il cambiamento climatico e la sostenibilità, per riflettere sulle condizioni tramite le quali sia possibile approfondirne la conoscenza e la comprensione, e favorire la consapevolezza pubblica. Ciò rappresenta una sfida urgente ma complessa per il campo professionale di produzione di forme di informazione visiva, nel quale le dimensioni scientifiche, politiche e sociali del cambiamento climatico sono tendenzialmente rappresentate e comunicate in forme generiche e riduttive, come diverse ricerche hanno evidenziato (Brevini e Lewis 2018).

In questo contesto, l'immagine (generica) dell'orso polare è emersa come icona del pericolo globale legato al cambiamento climatico, ed è stata impiegata in molteplici contesti comunicativi e di protesta collettiva. L'immagine dell'orso polare comunica infatti un senso di vulnerabilità, mentre il banco di ghiaccio galleggiante funziona da indicatore visuale del mutamento (scioglimento) in corso:

Il cambiamento climatico è un concetto enormemente difficile e sfidante per la mobilitazione di movimenti politici: è astratto, richiede un pensiero a lungo termine e sembra essere “altrove”. Tuttavia, l'orso polare traduce quel “altrove” in qualcosa che è fra noi. Un orso polare può essere facilmente tradotto sotto forma di peluche “coccoloso”, sia come fonte di conforto, sia come un animale vulnerabile e bisognoso di intervento umano... Nelle recenti manifestazioni di protesta per la giustizia climatica in tutto il mondo, l'orso polare è stato utilizzato in modo importante, su poster, loghi, perfino in costumi indossabili – un'icona per un movimento globale (Sturken 2015, pp. 2-3).

In anni più recenti, tuttavia, l'efficacia dell'orso polare come immagine iconica del mutamento climatico è stata posta in discussione. Nell'ottobre 2019, il «Guardian» ha pubblicato un editoriale intitolato «Perché stiamo ripensando le immagini che utilizziamo per il nostro giornalismo sul mutamento climatico», nel quale la foto-editor della testata, Fiona Shields, spiegava le ragioni alla base dell'intenzione di utilizzare sempre meno orsi polari e sempre più persone per illustrare rilevanza ed effetti dell'emergenza climatica<sup>4</sup>. In altre parole, la sfida di identificare immagini meno generiche, utili a mobilitare movimenti di protesta e fornire, in ambito giornalistico

---

<sup>4</sup> [www.theguardian.com/environment/2019/oct/18/guardian-climate-pledge-2019-images-pictures-guidelines](http://www.theguardian.com/environment/2019/oct/18/guardian-climate-pledge-2019-images-pictures-guidelines) (ultimo accesso 1 marzo 2024).

Fig. 2 – Bruxelles, Belgio. 6 ottobre 2018. Attivisti espongono cartelli e intonano slogan durante una manifestazione di fronte al Parlamento Europeo per richiedere un'azione immediata sul cambiamento climatico. Foto: Alexandros Michailidis



e politico, risorse visuali per la diffusione di una consapevolezza pubblica su questioni riguardanti responsabilità umane o soluzioni innovative per il cambiamento climatico, viene avvertita come pressante tanto quanto complessa.

Nuovamente, un contesto in cui esplorare forme innovative e ritenute di particolare valore è offerto dai processi di consacrazione prodotti da premi internazionali particolarmente prestigiosi in ambito giornalistico, fotografico e documentaristico. Negli ultimi anni, fotografie premiate all'interno delle categorie «Environment» o «Long-Term Projects» del World Press Photo, ad esempio, hanno contribuito a portare all'attenzione pubblica progetti di innovazione imprenditoriale, sociale e urbana che offrono al contempo modelli (visuali) di rappresentazione e comunicazione inediti. Un esempio ricorrente è costituito dalle fotografie del cosiddetto «CopenHill» di Copenaghen, il principale impianto di incenerimento con recupero di calore ed energia della Danimarca, inaugurato nel 2017 a Copenaghen, vincitore di diversi premi architettonici, votato anche ad attività ricreative e sportive, che compare in diverse fotografie premiate al World Press Photo tra il 2020 e il 2023, come nel progetto *The End of Trash* –



*Circular Economy Solutions* di Luca Locatelli, o nel progetto *Net-Zero Transition* di Simone Tramonte. Tali progetti fotografici offrono nuovi «modi di vedere» il cambiamento climatico che, a partire da casi specifici, articolano sguardi approfonditi, orientati a restituire diverse dimensioni relative a responsabilità, effetti e possibili soluzioni, che permettono di cogliere interconnessioni tra diversi fattori e immaginare strade per un futuro maggiormente sostenibile. In conclusione, tali progetti si offrono come esempi fotografici e documentari di «arte pubblica» (Hariman e Lucaites 2016), potenzialmente in grado di favorire pratiche consapevoli di cittadinanza visuale, contribuendo quindi alla costruzione e diffusione di un repertorio eterogeneo e diversificato di risorse simboliche per forme di *agency visuale*.

## Bibliografia

- Alexander J.C., Bartmansi D., Giesen, B. (a cura di) (2012), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, Palgrave, New York.
- Armstrong E.A., Crage S.M. (2006), *Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth*, in «American Sociological Review», vol. 71, n. 5, pp. 724-751.
- Becker K. (2019), “Icons of Protest in the Visual Culture of News”, in Robertson A. (a cura di), *Screening Protest: Visual Narratives of Dissent Across Time, Space and Genre*, Routledge, London, pp. 120-147.
- Bredenkamp H. (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin; trad. it. (2015) *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano.
- Brevini B., Lewis J. (a cura di) (2018), *Climate change and the media*, Peter Lang, New York.
- Cometa M. (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cometa M., Mariscalco D. (a cura di) (2014), *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali*, Quodlibet, Macerata.
- Couldry N. (2010), *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*, Sage, London.
- Demaria C., Solaroli M. (2022), *Gli studi culturali e la cultura visuale*, in «Studi Culturali», vol. 19, n. 1, pp. 91-112.
- Doerr N., Mattoni A., Teune S. (a cura di) (2013), *Advances in the Visual Analysis of Social Movements*, Emerald, Leeds.
- Edrington C.L., Gallagher V.J. (2019), *Race and Visibility: How and Why Visual Images of Black Lives Matter*, in «Visual Communication Quarterly», vol. 26, n. 4, pp. 195-207.
- Evans J., Hall S. (a cura di) (1999), *Visual Culture. The Reader*, Sage, London.
- Faulkner S. (2013), *Images and Demonstrations in the Occupied West Bank*, in «JOMEC Journal», vol. 4, pp. 1-19.
- Freedberg D. (1989), *The Power of Images*, University of Chicago Press, Chicago; trad. it. (2009) *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino.

- Hall S. (1972), *The determinations of news photographs*, in «Working Papers in Cultural Studies», vol. 3, pp. 53-87; trad. it. parz. (2011) *La determinazione delle fotografie giornalistiche*, in «Studi Culturali», vol. 8, n. 2, pp. 295-311.
- Hall S. (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London.
- Hall S. (2007), “Preface”, in Gilroy P., *Black Britain. A Photographic History*, Saqi, London, pp. 5-10.
- Hariman R., Lucaites J.L. (2007), *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hariman R., Lucaites J.L. (2016), *The Public Image*, University of Chicago Press, Chicago.
- Jasper J.M. (2011), *Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research*, in «Annual Review of Sociology», vol. 37, n. 1, pp. 285-303.
- Mirzoeff N. (2005), *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York; trad. it. (2004), *Guardare la guerra*, Meltemi, Milano.
- Mirzoeff N. (2011), *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham (NC).
- Mirzoeff N. (2015), *How to see the world*, Pinguin, London; trad. it. (2017), *Come vedere il mondo*, Johan & Levi, Monza.
- Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell W.J.T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives of Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell W.J.T. (2011), *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. University of Chicago Press, Chicago; trad. it. (2012), *Cloning Terror. La Guerra delle immagini, dall'11 settembre a oggi*, la Casa Usher, Firenze.
- Mortensen M. (2022), *Social media icons: evidence and emotion*, in Mortensen M., McCrow-Young, A. (a cura di), *Social Media Images and Conflicts*, Routledge, London, pp. 63-77.
- Rigney A. (2016), *Differential Memorability and Transnational Activism: Bloody Sunday, 1887-2016*, in «Australian Humanities Review», vol. 59, pp. 77-95.
- Pinotti A., Somaini A. (a cura di) (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Solaroli M. (2010), *Cornici di tortura. Lo scandalo di Abu Ghraib come rituale mediatizzato tra fotogiornalismo e arte contemporanea*, in «Altre Modernità», vol. 4, pp. 227-256.
- Solaroli M. (2015), *Iconicity: a category for social and cultural theory*, in «Sociologica», vol. 9, n. 1, pp. 1-51.
- Solaroli M. (2023), “Photojournalism, the World Press Photo Awards, and the Visual Memory of Protest”, in Rigney A., Smits T.S. (a cura di), *The Visual Memory of Protest*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 35-56.
- Sturken M. (2015), *The continued relevance of the icon*, in «Sociologica», vol. 9, n. 1, pp. 1-4.
- Sturken M., Cartwright L. (2001), *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford.

- Veneti A. (2017), *Aesthetics of Protest: An Examination of the Photojournalistic Approach to Protest Imagery*, in «Visual Communication», vol. 16, n. 3, pp. 279-298.
- Zarzycka M., Kleppe M. (2013), *Awards, Archives, and Affects: Tropes in the World Press Photo Contest 2009-11*, in «Media, Culture & Society», vol. 35, n. 8, pp. 977-995.
- Zelizer B. (2006), *What's Untransportable about the Transport of Photographic Images?*, in «Popular Communication: The International Journal of Media and Culture», vol. 4, n. 1, pp. 3-20.
- Zelizer B. (2010), *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford University Press, Oxford.

## 5. La moda cambia: forme del *fashion activism*

di *Monica Sassatelli e Simona Segre-Reinach*<sup>1</sup>

### Introduzione

Questo capitolo da un lato si occupa del crescente campo, per quantità e temi, del *fashion activism*, considerato a partire dalle prime istanze – individuabili nell’età contemporanea in iniziative collegate ai movimenti sociali identitari, come ad esempio il femminismo e altri movimenti per i diritti civili – sino a tendenze più recenti. In tal modo vengono proposti schemi interpretativi utili anche per i fenomeni emergenti e in divenire, accomunati dall’intento di inserire la moda come elemento attivo oltre che riflessivo in processi di cambiamento sociale. Dall’altro lato il capitolo propone un affondo tematico su due particolari aree tra quelle che stanno emergendo all’interno di una recente ricerca di etica nel sistema della moda: inclusione della disabilità e animalismo.

Volendo prendere in considerazione le forme in cui l’attivismo contemporaneo (Anderson, Herr 2007) si è innestato anche nel mondo culturale-artistico occorre partire da alcune considerazioni generali. In tempi recenti, le forme di cultura espressiva – tra cui le arti e la moda – hanno acquistato, e reclamato, centralità nella sfera pubblica, non più solo e tanto in termini di rappresentazione ma di agenti attivi di costruzione della realtà sociale di cui fanno parte. Spesso questo avviene in forme critiche, come volontà di indicare o svelare contraddizioni, problemi, ingiustizie e, in modo più accentuato negli ultimi decenni, tese a contribuire al cambiamento, ossia con una dimensione che sempre più spesso si definisce, e auto-definisce, attivista. L’arte attivista, o attivismo (*art activism*)<sup>2</sup>, si riferisce, in una de-

---

<sup>1</sup> Per questioni di attribuzione, l’introduzione è stata scritta da entrambe le autrici, la sezione 1 è stata scritta da Monica Sassatelli, la sezione 2 da Simona Segre-Reinach.

<sup>2</sup> Il termine attivismo sembra prestarsi bene a neologismi e composti specialmente in inglese, si pensi ad esempio, correlato ai temi di questo capitolo, al *craftivism* (Greer

finizione efficace di un autore molto citato in merito, come «la capacità dell'arte di svolgere funzione di “arena” o “mezzo” per la protesta politica e l'attivismo sociale» (Groys 2014, n.n., trad. mia). Anche questa definizione, in parte ricorsiva, contiene ambivalenze: in quanto sia arena che mezzo, la relazione dell'arte col cambiamento sociale è variabile. Proprio in base a questa variazione Groys distingue tra arte critica e arte attivista. Alla prima ci siamo abituati già da più tempo: mira a criticare, appunto, il sistema dell'arte stesso, in connessione alle condizioni politiche e sociali più in generale e si può fare risalire allo stesso concetto moderno occidentale di arte così come formulato e differenziato da altre sfere. L'arte attivista propriamente detta è un fenomeno più nuovo, che vuole diventare mezzo del cambiamento sociale ritenuto necessario, non solo dentro al sistema dell'arte, ma anche e soprattutto al di fuori. Gli artisti attivisti non vogliono solo svelare criticamente un mondo sbagliato (come fa l'arte critica) ma vogliono cambiarlo.

Come è spesso il caso in fenomeni emergenti – esiste un attivismo *antelitteram*, fenomeni artistici intenti e fiduciosi di poter cambiare il mondo, forse anche più di quelli contemporanei, come ad esempio le avanguardie russe degli anni 1920 o altri movimenti europei coevi e negli anni 1960 (Fadda 2021). Forse nel caso della moda, dato il suo aspetto funzionale mai o quasi eliminabile (al contrario dell'arte che si fa *art pour l'art*) possiamo individuare forme di *fashion activism* ante-litteram anche prima che nelle arti visive maggiori. L'abbigliamento è storicamente uno degli strumenti con cui rendere visibile la protesta, dalle Suffragette ai primi del Novecento vestite di bianco, di verde e di viola, al Mahatma Gandhi che nel 1931 sbarca dalla nave nelle brume inglesi con un solo dhoti drappeggiato sui fianchi e così vestito si reca a Buckingham Palace, alla collezione di camicie batik di Nelson Mandela degli anni Novanta. Le Suffragette chiedevano il voto per le donne e il bianco era il colore più semplice con cui uniformare il loro gruppo di donne; Gandhi, definito dall'inconsapevole razzista quale era Winston Churchill come ‘fachiro nudo’, chiedeva l'indipendenza per il suo Paese vestendosi come nella tradizione; Nelson Mandela opponeva colore e libertà all'uniforme del maschio occidentale del congresso sudafricano.

---

2014). Data la ormai consolidata “moda” per il termine, anche declinazioni ironiche o decisamente peggiorative sono emerse come nel caso di clicktivism o clicktivismo (sostegno a cause sociali o politiche solo tramite “like”, firme di petizioni online e altre attività di minimo sforzo, come un “click”).

*Fig. 1 – Michael Rothloff, Two Suffragettes (figure with a dog), 1902. Collezione Harvard Art Museum*



Ogni caso è a sé. Le suffragette (Fig. 1) vedevano nel bianco la purezza, nel verde la speranza, nel porpora la dignità. Gandhi vestendosi in quel modo faceva due dichiarazioni complementari: la prima aveva a che fare con l'identità indiana e la seconda contro l'opposizione di stampo colonialista tra moda e costume. Per Gandhi si trattava di "sartorial integrity". Il caso di Nelson Mandela aggiunge un pezzo a quello di Gandhi: la libertà di scelta, il colore e la fantasia, in opposizione all'uniforme maschile occidentale, giacca e cravatta. Più che rivendicare l'identità di un costume, rivela l'ibridità e molteplicità di ogni identità. Infatti, il batik è originario dell'Indonesia, imitato dai coloni olandesi, rivenduto in Africa, diventato simbolo di identità africana. Ovviamente sia Gandhi che Mandela sapevano perfettamente come vestirsi all'occidentale, ma le loro scelte stilistiche e pacifiche segnavano protesta, appartenenza, ribellione. A volte è il semplice colore a stabilire il senso di un gruppo che protesta. Gli esempi sono così tanti da rendere inutile una lista. Oltre al bianco delle Suffragette che nel 1908 diventa il colore ufficiale del movimento femminista in Inghilterra che indica *Purity and Parity (Women Social and Political Union WSPU)*, possiamo ricordare, tra gli altri, le tute arancioni dei prigionieri politici in Birmania, i berretti verdi dell'Iran, le magliette rosse della giornata internazionale della donna, i Gilet Jaune della protesta francese. Rosa è il colore dei sari che indossano le donne della Gulabi (rosa) Gang, gruppo di combattenti per i diritti delle donne fondato nel 2006 da Sampat Pal Devi. Il colore del MeeToo delle nuove suffragette, le attrici del Golden Globe 2018, è il nero, per la protesta contro le molestie sessuali.

Si può ipotizzare una data, un luogo e un movimento in cui non è più solo il colore dell'abbigliamento o una foggia particolare, ma uno stile specifico, a diventare il simbolo della protesta. Ciò avviene in Inghilterra con il movimento Punk inglese negli anni Settanta del Novecento. Prendono il simbolo di uno stile domestico e umile come la spilla da balia e se la infilano nel viso per protestare contro una politica economica che li esclude a priori dalla scalata sociale in quanto *working class*. Ma proprio in quegli anni comincia anche un'altra scalata, quella del sistema della moda che si appropria velocemente delle proteste e le trasforma in stili per tutti, svuotandole dei contenuti. È questa la tesi di Hebdige (1979), teorico del ruolo che le subculture giovanili e hanno avuto nelle proteste sociali. Man mano si accorcia il tempo tra stile di protesta e appropriazione da parte del sistema della moda, fino a rendere difficile distinguere protesta e moda. È ciò che succede con il Grunge, lo stile musicale e vestimentario che nasce a Seattle negli anni Novanta del secolo scorso che appena nato raggiunge subito le passerelle. Con la

fusione tra consumo, comunicazione e protesta, cresce il potere sovversivo e politico della moda stessa (Bartlett 2019, Benda 2021), rendendo meno utile un'analisi di tipo marxista che oppone le classi sociali. Si consuma tutto all'interno della moda, ed è difficile quanto vano distinguere tra ribellione e pubblicità. Basti pensare all'uso della T-Shirt per campagne sociali che vengono usate dai marchi, come nel caso del femminismo di Mariagrazia Chiuri per Dior, o alla rilevanza mediatica e politica dell'abito giallo di Prada indossato dalla poeta Amanda Gorman in occasione delle elezioni di Joe Biden a presidente degli Stati Uniti nel 2021: sta infatti emergendo il *fashion activism* di cui i teorici della moda cominciano ad occuparsi.

Forse il più importante e consolidato filone di moda attivista è quello riconducibile alla sostenibilità – di cui tra l'altro si è fatta portatrice proprio l'icona del Punk, la britannica Vivienne Westwood, definita dai media pioniera della moda sostenibile, e che a partire dal 2012 attraverso la sua piattaforma *Climate Revolution*<sup>3</sup> si è fatta portavoce di un movimento contro il cambiamento climatico. In questo caso come nel movimento per la moda sostenibile più in generale fuoco di attenzione sono la sostenibilità in particolare ambientale e quella sociale intesa come benessere dei lavoratori del settore, nota anche come moda responsabile o etica (un riferimento ormai classico è Fletcher 2012; in italiano Lunghi, Montagnini 2007, e più divulgativo Ciuni, Spadafora 2020). La dimensione propriamente attivista – votata al cambiamento sociale diffuso e non solo o tanto del settore industriale della moda, ma facendo leva, più o meno esplicitamente, sulla moda come relazione sociale, è ancora più recente e in via di definizione. Fonte di ispirazione in questo caso non sono solo e non tanto i dibattiti, accademici e pubblici, su sviluppo, crescita e decrescita, e “corporate responsibility”, ma quelli relativi a decostruzione e inclusività dei canoni, de-colonizzazione/de-centramento e appropriazione culturale. È a quest'ultimo filone quindi che ci sembra più significativo dedicare più spazio, in particolare scegliendo i due ambiti forse ancor meno integrati o meno tematizzati nel discorso attorno alla “moda inclusiva”: disabilità e animalismo.

---

<sup>3</sup> <https://climaterévolution.co.uk> (ultimo accesso 27 maggio 2024).



## 5.1. Nuove narrazioni per nuove inclusioni: moda, attivismo e disabilità

Tra le varie forme di moda inclusiva emerse negli ultimi anni, quella specificamente rivolta alla disabilità è tra le più recenti e di nicchia, nonostante il fenomeno sia tutt'altro che tale<sup>4</sup>. Disabilità e moda non sono un facile connubio. Quasi ogni riflessione sulla loro intersezione prende le mosse dal fatto che l'industria della moda, già ben poco inclusiva delle diversità di ogni tipo rispetto al corpo modello, siano queste di taglia, età, genere o etnia, ha a lungo ignorato le persone con disabilità. La disabilità è oggi spesso elencata come la quinta, e più recente, area in cui gli sforzi di rendere la moda più inclusiva si stanno muovendo. Studi recenti, ad esempio, misurano come la rappresentazione mediatica della moda stia cambiando rapidamente verso una maggiore inclusività (Foster 2021). In questo ambito si è osservata la presenza crescente sulle passerelle delle sfilate e nelle pubblicità su vari canali di persone con taglie forti, transgender e di colore (Foster, Pettinicchio 2021). Età avanzata e disabilità – connesse tra l'altro dal fatto che spesso la prima porta con sé elementi della seconda – costituiscono le due ultime, per ora, frontiere di inclusione della diversità. Ognuna di esse può essere ricollegata, almeno in parte, a esplicite richieste da parte di movimenti collettivi, come ad esempio quello per la *body positivity*, emerso alla ribalta da poco più di un decennio (Maranzano 2022, p. 5) soprattutto veicolato dai social network, per quanto essi siano portatori del problema come delle reazioni ad esso. Questo crea anche effetti di intersezionalità tra più dimensioni di esclusione, che concernono anche religione, etnia, classe sociale, intersecandosi con movimenti di ben più vasta portata come lo stesso femminismo, già ricordato. L'intersezione tra moda, disabilità e attivismo è dunque complessa, con ampie zone anche di sovrapposizione solo parziale, quella tra disabilità e attivismo chiaramente,

---

<sup>4</sup> Stime globali quantificano in circa il 15% della popolazione mondiale come portatore di una qualche forma di disabilità (Maranzano 2022). Questioni definitorie in questo ambito sono sempre anche politiche, sono e sono state soggette a molte variazioni relativamente a cosa è accettabile o offensivo. I termini "disabilità" e "disabile" sono attualmente quelli accettati a livello accademico, di *policy*, e, soprattutto, nelle comunità interessate. Per una discussione interessante sulle scelte terminologiche si veda Pullin (2009), che riporta anche la posizione della Organizzazione Mondiale della Sanità, che integra il modello medico, concentrato sull'individuo e la sua diagnosi clinica, e quello sociale, che prende in considerazione vincoli ambientali e modalità di partecipazione sociale, classificando quindi le varie forme di disabilità a partire dall'idea che esse non siano attributi individuali ma che si tratti del risultato dell'interazione complessa di più fattori, ponendo l'accento sull'ambiente sfavorevole come contesto sociale su cui agire.

ma anche tra disabilità e moda, e tra moda e attivismi vari. Per quello che riguarda la seconda, è chiaro che, spogliata della dimensione attivista, una relazione tra moda e disabilità è fenomeno tutt'altro che recente, anche se ben poco esplorato. Pietra miliare degli studi in questo campo, in prospettiva storica, è il recente saggio di Kate Annett-Hitchcock. La studiosa americana conclude il suo percorso cronologico sulle origini, sviluppo e sfide del sistema occidentale della moda, osservando come forme di adattamento – oggi etichettato come moda adattiva – non sono per nulla nuove. Esse, infatti, hanno costituito «una parte necessaria del mondo delle persone disabili per secoli, integrata intuitivamente in molti capi d'abbigliamento non occidentali» (Annett-Hitchcock 2024, p. 201, trad. mia). Le forme di innovazione e creatività sperimentate con scopi adattivi mirati spesso si sono poi tradotte in modelli diffusi, ciò che risulta emergente è che sul finire del ventesimo secolo si passa da adattamenti che mirano a migliorare la condizione di disabilità anche nascondendola, a una volontà di riconoscimento, proprio sulla scorta di movimenti sociali sui diritti civili: l'esempio che possiamo davvero definire sotto lo sguardo di tutti è proprio quello degli occhiali, tra le prime addizioni protesiche a liberarsi dello stigma divenendo oggetti di design tecnologico e alta moda (Pullin 2009). Per passare dall'osservato legame che spesso intercorre tra esperienza o bisogno personale e design innovativo<sup>5</sup>, a effettiva richiesta di integrazione e opportunità di innovazione sociale e culturale, è proprio la recente componente attivista a risultare determinante.

L'intersezione di moda e attivismo forse più nota è quella con l'attivismo ambientale, grazie all'esporsi della citata stilista-attivista Vivienne Westwood, e anche alla criticità dei danni ambientali dell'industria in questione, soprattutto nel ventunesimo secolo con il diffondersi del modello fast fashion, che ha quindi stimolato reazioni critiche da più fronti (Fletcher 2012). Trattandosi di un campo ampio, ancora più tale se pensato come *design activism*, questa è un'area di grande fermento e che prevede strategie di vario tipo, che includono tra le altre open design, co-progettazione, fai-da-te, upcycling, educazione del consumatore, laboratori

---

<sup>5</sup> L'autrice nota come la motivazione dell'inclusività nella moda è molto spesso correlata a un coinvolgimento personale, individuale o familiare. Può essere utile riportare gli esempi citati nel testo «dagli anni 1950 e 1960 ai giorni nostri...Helen Cookman, Mrs. Van Davis Odell, Lucy Jones, Grace Jun, Justin LeBlanc, Tommy Hilfiger hanno tutti fatto tesoro delle proprie esperienze personali e usato le proprie competenze per far progredire il campo e generare cambiamento» (Annett-Hitchcock 2024, p. 206, trad. mia). Tra i professionisti della moda studiati come casi notevoli da Fulco e Maranzano (2022), discusse sotto, troviamo tra gli altri Aimee Mullins, Christina Mallon, Sinéad Burke, Ryan Zaman, Jillian Mercado.

partecipativi (Hirscher 2013)<sup>6</sup>. Il *design activism* è una teoria e pratica del design volta, più o meno consapevolmente, ad elaborare una contro-narrazione che generi un cambiamento ritenuto positivo a livello sociale, istituzionale, ambientale, economico (Fuad-Luke 2009, p. 27; si veda anche Manzini 2014, promotore del design diffuso per l'innovazione sociale e von Bush 2008 sul “fashion design impegnato” e per una rassegna su questi temi Mazzarella, Black 2023).

È tuttavia al più ristretto connubio dei tre, attivismo, moda e disabilità insieme, che questa sezione si dedica. È tale intersezione complessa che porta in primo piano aspetti della dimensione socio-culturale della moda –relazione sociale oltre che industria –, mobilitata come fattore di cambiamento e non solo di rappresentazione, riguardo una causa specifica. Tra gli aspetti più interessanti delle richieste e pressioni recenti per una moda inclusiva per le disabilità vi sono quelli di mutamento culturale che questa comporta. Considerato il potere della moda di dettare i canoni di bellezza e appropriatezza, la domanda di inclusione diventa riferita proprio alla definizione del canone, a cui da un lato si vuole accedere, e che dall'altro si vuole – così facendo – estendere, rendendolo appunto inclusivo e quindi “abilitante” non solo per i disabili stessi ma con effetti positivi diffusi. Il termine preferito è infatti non tanto quello specifico di “moda adattiva” e che si riferisce principalmente agli adattamenti apporati a determinati capi per rispondere a bisogni fisici specifici – spesso ricorrendo a stratagemmi che nascondono o limitano l'evidenza della disabilità, ma moda inclusiva, che quindi già nel termine allarga gli orizzonti, reclama dignità e visibilità. Soprattutto, non evoca bisogni ma piuttosto diritti – e anche in questo si pone come decisamente attivista: «In breve, la moda inclusiva sublima canoni di bellezza altri rispetto a quelli comunemente accettati, per esaltare la diversità della nostra società» (Maranzano 2022, p. 5; trad. mia). In particolare, il *fashion activism* in ambito di disabilità ha reclamato un chiaro spazio di azione, sulla base del motto “niente su di noi senza di noi” (Charlton 1998)<sup>7</sup>. Pietra miliare di questi

---

<sup>6</sup> Si può menzionare qui anche il crescente, e discusso, fenomeno del “brand activism” (per una rassegna critica si rimanda a Cammarota *et al.* 2023).

<sup>7</sup> Esistono ormai un certo numero di indicatori monitorati periodicamente sull'inclusività, variamente intesa, nella moda, anche se raramente la disabilità è specificamente considerata in modo sistematico. Si possono citare comunque il *Fashion and Race Database* (<https://fashionandrace.org/database/about/>) e il *Diversity Report* della rivista online The Fashion Spot ([www.thefashionspot.com/tag/diversity-report/](http://www.thefashionspot.com/tag/diversity-report/)). Il British Fashion Council ha pubblicato nel 2024 il primo UK Fashion DEI Report ([www.britishfashioncouncil.co.uk/Innovation/Diversity-Equity-Inclusion-Belonging](http://www.britishfashioncouncil.co.uk/Innovation/Diversity-Equity-Inclusion-Belonging)), con riferimento a diversità, equità, inclusione e appartenenza dei lavoratori del settore moda, che ha raccolto dati anche sulla disabilità.

tentativi di apportare cambiamento partendo dalla rappresentazione è individuabile nella mostra *Body Beautiful, Diversity on the Catwalk*, tenutasi nel 2019 al Museum of Scotland<sup>8</sup> e che comprendeva cinque sezioni relative alla diversità di età, etnia, taglia, genere e disabilità. Nello stesso anno la designer e attivista americana Mindy Scheier, a capo della fondazione *Runway of Dreams* ha inaugurato una sfilata di moda adattiva indossata esclusivamente da disabili, che da allora ha continuato a crescere e a suscitare interesse (Fulco 2021).

Un carattere che accomuna molte iniziative attiviste di moda inclusiva della disabilità è che se da un lato si aspira a cambiare la moda – sulla base dell’idea che accesso alla moda e alla libertà di espressione siano diritti di tutti – dall’altro si evoca una più ampia ambizione di cambiare con la moda la “società” – sulla base dell’idea che, come l’arte e la cultura in generale, la moda non è, quindi, solo rappresentazione e conseguenza, ma può diventare anche fattore attivo di superamento di problemi che vanno al di là di essa. Forse per questo, non vi sono solo esempi di stilisti (professionali) attivisti<sup>9</sup>, ma una grande enfasi sulla mobilitazione e attivazione di forme partecipate, amatoriali, co-progettate e una presa in considerazione anche di forme di *craftivism* (Greer 2014), o quello che possiamo forse definire attivismo quotidiano o silenzioso (su *quiet activism* si veda Hackney 2013). Già a livello storico è stata notata la diffusione di forme di adattamenti a bisogni specifici da parte dei disabili stessi o di loro famigliari – elemento che continua a essere una delle motivazioni iniziali forti, riscontrabili in molti esempi contemporanei (Annett-Hitchcock 2024). L’attivismo contemporaneo si incarica di dar voce e visibilità anche a queste forme, di farle emergere e reclamarne i diritti (si veda il *Manifesto della moda inclusiva*, Box 1 e Fig. 2). Da un lato questo si pone come progetto di una società più inclusiva ad ampio spettro – e su questo si soffermano anche, attraverso un’attenzione mirata alla formazione nel campo della moda, Ben Barry e Deborah Christel (2023) curatori di un volume che si propone di ripensare il settore a partire da come viene insegnato in diversi contesti nazionali e istituzionali, presentandosi come primo studio che connette la pedagogia della moda e la giustizia sociale, includendo esplicitamente la disabilità (si veda anche Barry 2024). La considerazione dei diversi modi di rapportarsi con gli abiti che diverse forme di disabilità generano, stimola e abilita una riflessione su come espandere, in generale, approcci dominanti che tendono a essere monodimensionali e monosensoriali – Barry,

---

<sup>8</sup> [www.nms.ac.uk/exhibitions-events/past-exhibitions/body-beautiful/](http://www.nms.ac.uk/exhibitions-events/past-exhibitions/body-beautiful/).

<sup>9</sup> Per una presentazione di casi significativi a livello internazionale si veda Fulco, Maranzano 2022.

per esempio, si sofferma su come l'esperienza di chi è ipovedente, il cui il rapporto con la moda non è primariamente visivo, consenta un'analisi più articolata. L'inclusività a partire dalla disabilità ha dunque anche valenza generale, facendo proprie argomentazioni, simili nel caso dell'animalismo affrontato nella prossima sezione, che ne vogliono far emergere gli aspetti condivisi da tutti gli esseri umani, e viventi – come ad esempio il tanto citato lavoro di Judith Butler, che ha influenzato anche i fashion studies (Wissinger 2016), sulla dimensione universale, e non necessariamente negativa, della vulnerabilità, poiché ogni «corpo implica mortalità, vulnerabilità, azione» (Butler 2004, p. 47).

*Fig. 2 – Locandina del colloquio Tu Es Canon del 2021 e Manifesto della moda inclusiva*



**Box 1 – Estratto dal “Manifesto della moda inclusiva” (Fulco, Maranzano 2022, pp. 85-87)<sup>10</sup>**

Dietro la sua patina frivola e superficiale, la moda plasma in profondità le nostre identità. Attraverso gli abiti e gli accessori esprimiamo la nostra personalità e, allo stesso tempo, la voglia di far parte di un movimento comune, il desiderio di piacere a noi stessi e agli altri. Molte persone oggi si sentono escluse dal mercato della moda, perché la loro immagine non corrisponde a quella degli uomini e delle donne che la moda veicola come modelli. Inoltre, l'abbigliamento e gli accessori disponibili nella grande distribuzione non sono adatti a persone con una morfologia diversa dagli standard di produzione. I firmatari di questo manifesto si rivolgono a creatori e creatrici di moda, stilisti, designer, industria della moda e media affinché si prendano in considerazione diversità di taglie, misure, presenza di protesi e altre particolarità anatomiche, per restituire dignità e bellezza a ciascuna persona. La moda ha il potere di abbellire ciò che viene percepito come un deficit e lo stile dell'abbigliamento è un diritto universale. Questo manifesto si inserisce nel solco di un lungo cammino che sostiene un cambiamento radicale e duraturo del mondo della moda, affinché questa industria, tra le più potenti e inquinanti al mondo, trovi una nuova coscienza etica e impegni la sua responsabilità sociale.

1. Libertà di scelta [...]
2. Diritto ad avere un proprio stile [...]
3. Ergonomia [...]
4. Autonomia [...]
5. Rappresentazione della diversità [...]
6. La parola agli/alle esperti/e [...]
7. Co-formazione, co-creazione [...]

## **5.2. Animalismo: da John Sorenson a Emma Hakansson**

La moda critica, cioè la branca della teoria di moda che affronta ormai da circa un decennio le criticità del sistema moda, non si è occupata, se non marginalmente, degli animali e del loro contributo fisico e simbolico alla costruzione materiale e immateriale della moda. Moda e attivismo sociale, in realtà, sembravano, fino a un recente passato, del tutto inconciliabili, a causa di uno stereotipo storicamente denso (Wilson 1985) sulla fri-

---

<sup>10</sup> La traduzione italiana qui citata, e il manifesto completo, è disponibile su [www.tu-es-canon.ch/wp-content/uploads/2023/03/MANIFESTE-DE-LA-MODE-INCLUSIVE-EN-ITALIEN\\_2021.pdf](http://www.tu-es-canon.ch/wp-content/uploads/2023/03/MANIFESTE-DE-LA-MODE-INCLUSIVE-EN-ITALIEN_2021.pdf) (ultimo accesso 27 maggio 2024). Per un altro “manifesto”, in riferimento particolare ai percorsi educativi della moda si veda Barry (2021).

volezza della moda. Gli animalisti, quindi, non hanno incontrato la moda, se non per condannarla. Anche l'abolizione della pelliccia, ormai praticata dalla maggior parte delle aziende e degli stilisti, perlomeno in Europa, ha più a che vedere con una moda in sé (Emberley 1997) che con le proteste degli attivisti animalisti, e non ha mai toccato i punti nevralgici del rapporto tra moda e animali.

Eppure, dal punto di vista dei diritti degli animali, la moda è considerata un «teatro della crudeltà», scrive Sorenson (2011, p. 145), in un articolo pionieristico sulla rivista *Critical Studies on Fashion & Beauty* che ha aperto il dibattito su questo tema. La rivista, fondata da Efrat Tseëlon e da lei diretta in quegli anni, aveva a cuore le istanze etiche della moda. L'analisi filosofica di Tseëlon non si limitava agli esseri umani, ma si estendeva al trattamento di tutti gli esseri viventi nelle filiere della moda e della cosmetica. La sua tesi aveva spunti psicanalitici, in quanto sottolineava l'aspetto del rimosso della moda, cioè del rifiuto inconscio a vedere le cose come sono. E cioè che dietro all'immagine di una modella elegante e sensuale in pelliccia, tacchi a spillo in cuoio, borsa di pelle esotica e maglioncino di angora ci siano la sofferenza e la morte di un visone, di un vitello, di qualche coccodrillo e di molti conigli. Per Tseëlon era soprattutto perturbante la scala con cui avviene il massacro degli animali nella nostra epoca. L'industrializzazione della moda, infatti, ha portato a numeri da vertigine la quotidiana uccisione di esseri viventi, senzienti e desideranti, quali sono gli animali. Da cui l'invito a John Sorenson, già autore di un volume sullo sfruttamento degli animali nell'industria della pelliccia canadese (2010) a scrivere l'articolo su moda e animali. Dopo aver tracciato l'evoluzione del pensiero animalista nel passato e nel presente, Sorenson identifica i principali settori dell'industria della moda in cui avvengono atti di crudeltà nei confronti degli animali: dalla pelle alle pellicce, dalla lana alla seta. In ogni paese, vi sono legami diretti tra le industrie del cuoio, della carne e del latte, che coinvolgono animali allevati, animali selvatici cacciati legalmente e animali in via di estinzione oggetto di bracconaggio. Il capitalismo, secondo Sorenson, manifestandosi attraverso le industrie dello sfruttamento animale, mira a trarre il massimo profitto dal corpo di ogni animale, trasformandoli in un capitale vivente. Anche quando gli animali sono principalmente destinati a diventare cibo per gli esseri umani, gran parte del loro valore deriva dall'utilizzo aggiuntivo delle loro pelli per l'industria conciaria. Per gli animali allevati principalmente per le loro pelli, la carne viene spesso venduta per il consumo umano o come cibo per animali domestici, mentre l'industria della moda ne sfrutta le pelli per produrre scarpe, guanti e articoli sportivi. Sorenson argomenta che l'industria della moda non solo è associata



agli orrori dell'allevamento intensivo, ma contribuisce anche all'impoverimento della fauna selvatica.

Occorre aspettare ancora alcuni anni prima che altri autori riprendano il messaggio lanciato da Sorenson. Drude Katrin Plannthin, designer danese, nel 2016, enfatizza l'importanza che giocano l'etica della responsabilità e il benessere degli animali nelle industrie della moda e degli stili di vita. Plannthin sottolinea anche il ridicolo con cui tuttora vengono stigmatizzati coloro che mostrano un interesse per la causa animale, mentre prevale l'idea di conservazione di tradizioni legati alle diverse forme di artigianato. Nel 2018, a Los Angeles viene lanciata dalla designer Emanuelle Rienda la prima sfilata di moda vegana, ma il messaggio sostanzialmente rimane fermo entro pochi interessati, fino agli anni Venti.

Ciò che riaccende l'argomento in anni più recenti è la centralità del dibattito sulla sostenibilità del sistema della moda industriale, anzi, della sua insostenibilità. Consumo di acqua per la produzione del cotone, eccesso di pesticidi, inquinamento dell'usato riversato in massa nei paesi più poveri, inquinamento provocato dalle emissioni negli allevamenti intensivi per il cuoio e il conseguente innalzamento del riscaldamento del clima. A questo si deve aggiungere la drammaticità delle condizioni di lavoro delle migliaia di persone sparse nel mondo che sono coinvolte a diversi livelli nella produzione; basti pensare, sempre per il cotone, alla questione della manodopera schiavizzata Uiguri in Cina. Il subappaltato, inoltre, è, com'è noto, la caratteristica principale del sistema della moda, esacerbato dalle politiche economiche della delocalizzazione produttiva che hanno reso globale il sistema non solo nelle vendite, ma anche e soprattutto nella produzione. L'incidente occorso nella fabbrica Rana Plaza situata a Dacca in Bangladesh nel 2013 dove sono morte più di mille persone, ha rivelato in modo drammatico e definitivo come vengano prodotti i nostri abiti e le nostre scarpe, soprattutto nella cosiddetta filiera del *fast fashion*, cioè nelle catene della moda veloce, sempre più pervasive, ma anche nella più sofisticata moda prêt à porter, seppure non con la medesima potenza distruttiva. Le associazioni *Fashion Revolution* con le campagne "Who Made My Clothes" sono nate proprio in risposta agli eventi drammatici di Rana Plaza.

È in questo contesto di sostenibilità produttiva e culturale che ritorna il tema del contributo animale, che negli allevamenti intensivi per carne e pelle, vede uno dei punti chiave del più recente *fashion activism*.

Ma gli animali, occorre aggiungere, non contribuiscono solo con i loro corpi a nutrire la moda. Da quando esiste la moda moderna – dalla metà dell'Ottocento con la messa a sistema della moda attraverso l'istituzione della *haute couture* parigina – nelle illustrazioni, nelle fotografie, nell'apparato iconografico della moda, e negli oggetti di scena, l'immaginario



animale ha un ruolo fondamentale nella costruzione della desiderabilità del prodotto di moda. In anni recenti alcuni autori si sono cimentati nella ricognizione degli aspetti simbolici, cioè della rappresentazione degli animali nella moda e della connessione con la produzione (Segre-Reinach 2017). La dissonanza cognitiva, già emersa nel saggio di Efrat Tseëlon sopra citato, viene da Joshua Katcher (2018) ampiamente documentata. Più di recente altri saggi hanno affrontato questo tema, portando ancora più in evidenza le contraddizioni del rapporto tra animali e moda. In particolare, Morna Laing (2023) ha documentato le attuali aperture e le contraddizioni della stampa di moda. Laing ha analizzato il numero speciale di *Vogue Italia* del 2021 dedicato agli animali dal titolo “Animals Occupy Vogue Italia”. Laing indaga come la rivista si ponga rispetto agli animali selvatici, alla pelliccia e al cuoio. Ci sono argomenti che si possono trattare e altri che continuano a non essere trattabili, come già argomentava Tseëlon (2011) cui Morna Laing si riferisce in merito al tema del “rimosso” nella moda. *Vogue* può parlare di animali da salvare e di consumo responsabile, ma fino a un certo punto. Nell’editoriale, il direttore Emanuele Farneti scrive di voler lasciare la parola agli animali, più precisamente di lasciar loro lo spazio fisico e digitale per esprimersi: niente rassicuranti immagini di scene domestiche, dunque, ma uno sforzo complessivo per smantellare la visione antropocentrica che caratterizza il mondo della moda. Eppure, osserva Laing nel suo saggio, una sezione della rivista è dedicata alle ‘diverse opinioni’ sul pellame, con un’intervista alla rappresentante dei tintori in cui l’industria del cuoio viene rappresentata come virtuosa in quanto frutto dell’economia circolare, uno degli argomenti più spesso portati avanti in difesa dell’utilizzo del cuoio. Ancora più sorprendente, continua l’autrice, la scelta di ospitare due pagine di pubblicità di pellicce, dal titolo “Future for Fur” in cui viene comunicato il lancio di una nuova certificazione FurMark a firma dell’Associazione Italiana Pellicceria che promuove “l’acquisto sicuro (*safe purchase*)”, quasi in una sorta di autocertificazione di sostenibilità.

Due pubblicazioni di teoria della moda dedicati al ruolo degli animali (Segre-Reinach 2022, Segre-Reinach 2024) mettono in evidenza non solo le pratiche del passato e quelle del presente – dalla lana, al cuoio, alla seta, al cashmere – ma anche ciò che si prefigura come il futuro di una produzione di abbigliamento e accessori realizzata senza il sacrificio animale. Sono molti, infatti, i materiali oggi disponibili e la ricerca è altrettanto avanzata: dai derivati dalle piante, dalle alghe e dai funghi, ai derivati dai microbi, fino alla pelle alternativa prodotta dalla fermentazione del micelio, l’apparato vegetativo del fungo. Nel 2022 Balenciaga ha presentato in sfilata a Parigi il primo cappotto fatto con un tipo di micelio, Ephea pro-

dotto da una azienda italiana, la Sqim<sup>11</sup>. La ricerca avanza velocemente e, nonostante qualche fallimento<sup>12</sup>, si stima che nei prossimi anni, molta pelle sarà eliminata dai capi di moda e non solo le pellicce. Sono tuttavia ancora pochi i designer che utilizzano le diverse alternative presenti sul mercato, un po' perché non le conoscono a sufficienza, essendo un campo molto recente, e un po' perché ritengono che non siano ancora all'altezza dei materiali tradizionali. Ma anche qui la situazione è in rapida evoluzione. Da un lato le aziende che producono alternative come il micelio sono tutte giovani, nate dal 2014 a oggi e dunque ancora in fase di sperimentazione, benché il micelio di nuova generazione sia molto promettente. Dall'altro lato, le più importanti scuole di moda, accademie e università, in Inghilterra, in Europa e negli Stati Uniti specialmente, hanno introdotto nei programmi di studio il problema del contributo animale, in relazione alla sostenibilità dei comparti tessile, abbigliamento e calzaturiero, e talvolta come argomento a sé. Infatti, l'uno non comprende necessariamente l'altro. Per esempio, i difensori del cuoio, tra cui le associazioni di categoria come l'UNIC<sup>13</sup>, ritengono la pelle un derivato dell'industria della carne e quindi un perfetto esempio di circolarità virtuosa in quanto, a loro modo di vedere, si tratta di un prodotto naturale che andrebbe altrimenti smaltito richiedendo altri consumi energetici e inquinanti. Dicono anche che i sostituti della pelle contengono plastica e quindi sono maggiormente inquinanti che non la pelle stessa. A queste affermazioni si oppongono le ricerche di molti esperti<sup>14</sup>, e di molti stilisti, come Matt Rombaut<sup>15</sup>, i quali ricordano che la pelle è sì un prodotto naturale perché in origine appartiene a un animale, ma tutta la sua trasformazione, dalla concia alla tintura non lo è assolutamente, anzi è una delle fonti di maggiore inquinamento. Rispondono anche che i materiali di nuova generazione non contengono plastica o, se ne hanno, è sicuramente di una quantità non rilevante rispetto ai danni ambientali provocati dalla lavorazione della pelle animale. Il dibattito è acceso, in quanto si toccano interessi economici rilevanti, e non è questa la sede per approfondirlo. Ciò che mi preme sottolineare, tuttavia, è che il benessere animale stia entrando sia nelle agende delle aziende di moda, sia nella didattica.

Dal punto di vista teorico, Anneke Smelik (2018) ha contribuito a collegare le nuove pratiche della moda etica al pensiero della corrente ne-

---

<sup>11</sup> [www.sqim.bio](http://www.sqim.bio) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>12</sup> Bolt Threads che produceva il micelio Mylo per molti marchi tra cui Stella McCartney, ha chiuso nel 2023.

<sup>13</sup> [www.unic.it](http://www.unic.it) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>14</sup> <https://circumfauna.org/data/leather> (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>15</sup> <https://rombaut.com>. (ultimo accesso 27 maggio 2024).

omaterialista e del postumanismo (Haraway 2003, Braidotti 2014; Baioni, Cuadraro Payeras, Macelloni 2021). Questo tipo di analisi si allontana dalla tradizione cartesiana che si è sviluppata intorno a dualismi ed opposizioni binarie che sono alla base, di una separazione tra esseri umani e natura, anzi tra l'uomo (bianco e occidentale) e la natura perché la critica neomaterialista si estende al tipo di umanità che gerarchicamente viene opposta al non umano. La tradizione cartesiana oppone, com'è noto, l'animale all'umano, riducendo l'animale a una macchina priva di sentimento ed emozioni. In questo senso il postumanismo non trascende l'umano, ma al contrario, intende rivedere le categorie che sono alla base di tutta la cultura, specialmente occidentale, dalla rivoluzione scientifica del Seicento ad oggi, che ha dato vita al mondo così come lo conosciamo. Il neomaterialismo sostanzialmente valorizza le connessioni a scapito delle opposizioni.

Le decisioni della moda in merito allo sfruttamento animale sono sensibili anche alla nuova etologia che grazie ai suoi divulgatori più noti, come Franz de Waal (20220) e Carlo Safina (2018) e prima ancora Jane Goodall (2013) ha reso la comunità dei consumatori più sensibile al mondo animale. Le loro ricerche hanno stabilito che gli animali pensano, soffrono, godono e soprattutto hanno una vita di cui gli esseri umani si appropriano senza porsi alcun problema. Riconoscere che gli esseri umani sono animali, dissolve il luogo comune della religione cristiana, secondo il quale chi ama gli animali non ama le persone, secondo vecchia diatriba su chi avrebbe diritto di avere un'anima. Se ci si occupasse delle persone, non ci sarebbe spazio per occuparsi anche degli animali, in una sorta di economia limitata della compassione, nella definizione di Joanne Bourke (2011), cioè in una sorta di coperta empatica troppo corta. Le proteste contro papa Francesco che in più occasioni ha reso nota la sua convinzione cartesiana di una differenza strutturale tra animali e umani – e quindi della necessità di occuparsi più dei secondi che dei primi – sono una prova di come il pensiero stia evolvendo, seppure con difficoltà, dati i grandi interessi economici coinvolti nell'industria alimentare e in quella cosmetica, e non solo nella moda, verso una sorta di giustizia sociale estesa. La moda sta attraversando un periodo in cui critica e attivismo sono in rapida crescita. Lo dimostra l'impresa eroica di Emma Hakansson, giovane modella australiana che in pochi anni sta cambiando il sistema della moda grazie al suo sito, *Collective Fashion Justice*<sup>16</sup>, alle pubblicazioni, alle banche dati, al lavoro di divulgazione nelle scuole e nelle università.<sup>17</sup> Il suo progetto *Total*

---

<sup>16</sup> [www.collectivefashionjustice.org](http://www.collectivefashionjustice.org) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>17</sup> [www.collectivefashionjustice.org/university-engagement](http://www.collectivefashionjustice.org/university-engagement) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

*Ethics Fashion* è in linea con l'economia sostenibile che mira a valorizzare produzioni più attente e consapevoli. Emma Hakansson semplicemente dice ciò che antropologi come Philippe Descola (2021) e Tim Ingold (2021), per citare solo i più noti, hanno ampiamente dimostrato scientificamente e cioè che avere cura della Terra in cui viviamo, avere cura degli animali e delle persone sono aspetti strettamente collegati. Lo sapevano bene anche i popoli indigeni che l'occidente ha piegato e che continua a sopraffare, per esempio in Brasile, non a caso luogo di massima produzione di carne e di pellame. Il cambiamento richiede una riflessione più ampia sulla moda, le sue pratiche, il suo immaginario e sulla relazione di *Sapiens* con il mondo naturale. Il *fashion activism* più recente si ricollega quindi a ciò che già avviene nell'arte e nella teoria critica (Vänskä 2018, Nussbaum 2022). Rispetto ad altre discipline, la critica di moda ha uno strumento in più per divulgare il nuovo: è il mezzo di comunicazione più potente dell'epoca moderna.

## Bibliografia

- Anderson G.L., Herr K.G. (2007), *Encyclopedia of Activism and Social Justice*, Sage, Thousand Oaks.
- Annett-Hitchcock K. (2024), *The Intersection of Fashion and Disability. A Historical Analysis*, Bloomsbury, London.
- Baioni E., Cuadrado Payeras L.M., Macelloni M. (a cura di) (2021), *Abbecedario del Postumanismo*, Mimesis, Milano.
- Barry B. (2021), *How to transform fashion education – A manifesto for equity, inclusion and decolonization*, «*International Journal of Fashion Studies*», vol. 8, n. 1, pp. 123-130.
- Barry B. (2024), *Disability dress wisdom and accessible fashion*, in Blanco J. (Ed.), *The Meanings of Dress* (5th edition), Fairchild, New York, pp. 174-184.
- Barry B., Christel D. (a cura di) (2023). *Fashion Education: The Systemic Revolution*, Intellect Books, Bristol
- Bartlett D. (2019), *Fashion and Politics*, Yale University Press, Yale.
- Benda C. (2021), *Dressing the Resistance. The Visual Language of Protest throughout History*, Princeton Architectural Press, Princeton.
- Bourke J. (2011), *What it means to be Human: Reflections from 1791 to the Present*, Virago, London.
- Braidotti R. (2014), *Il Postumano*, Derive Approdi, Roma.
- Butler J. (2004), *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Routledge, London-New York, trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma.
- Cammarota A., D'Arco M., Marino V., Resciniti R. (2023). *Brand activism: A literature review and future research agenda*, in «*International Journal of Consumer Studies*», vol. 47, n. 5, pp. 1669-1691.

- Charlton J.I. (1998), *Nothing About Us Without Us: Disability Oppression and Empowerment*, University of California Press, Oakland.
- Ciuni L., Spadafora M. (2020), *La rivoluzione comincia dal tuo armadio: Tutto quello che dovrete sapere sulla moda sostenibile*, Milano, Solferino.
- de Waal F. (2020), *L'ultimo abbraccio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Emberley J.V. (1997), *Venus and Furs. The cultural politics of fur*, Tauris I.B., London.
- Fadda S. (2021), *La lotta per l'arte: politica, attivismo e felicità*, in «Connessioni remote. Artivismo\_Teatro\_Tecnologia», n. 2.
- Fletcher K. (2012), *Fashion and Sustainability: Design for Change*, Laurence King, London
- Foster J. (2021), *Framing Disability in Fashion*, in Brown R., Maroto M., Pettinicchio D. (Eds.) *The Oxford Handbook of the Sociology of Disability*, Oxford University Press, Oxford, pp. 213-29.
- Foster J., Pettinicchio D. (2021), *A model who looks like me: Communicating and consuming representations of fashion*, «Journal of Consumer Culture», pp. 1-19.
- Fulco E. (2022), *La révolution des canons*, in Fulco E., Maranzano T., *Tu Es Canon. Manifeste del Mode inclusive*, ASA-Handicap Mental, Ginevra, pp. 34-59.
- Fuad-Luke A. (2009), *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, Earthscan, London.
- Fulco E., Maranzano T. (2022), *Tu Es Canon. Manifeste del Mode inclusive*, ASA-Handicap Mental, Ginevra.
- Goodall J. (2013), *Jane Goodall: 50 Years at Gombe*, Stewart, Tabori & Chang, New York.
- Groys B. (2014), *On Art Activism*, «e-flux», n. 56, June, n.n.
- Hackney F. (2013), *Quiet Activism and the New Amateur: The Power of Home and Hobby Crafts*, «Design and Culture», vol. 5, n. 2, pp. 169-193.
- Hakansson E. (2024), *Total Ethics Fashion*, Hardie Grant Media, Sidney.
- Haraway D. (2003), *The Companion Species Manifesto*, Chicago University Press, Chicago.
- Hebdige D. (1979), *Subculture. The meaning of Style*, Methuen & Co, London.
- Hirscher A.-L. (2013), *Fashion activism evaluation and application of fashion activism strategies to ease transition towards sustainable consumption behaviour*, «Research Journal of Textile and Apparel», vol. 17, n. 1, pp. 23-38.
- Ingold T. (2021), *Corrispondenze*, Raffaello Cortina, Milano.
- Katcher J. (2018), *Fashion Animals*, Vegan Publishers, Boston, Massachusetts.
- Laing M. (2023), *Animals "Occupy" Vogue Italia: Sustainability, Ethics and the Fashion Media*, in Kollnitz A., Wallenberg L. (Eds.), *Fashion Aesthetics and Ethics: Past and Present*, Bloomsbury, London and New York.
- Lunghi C., Montagnini E. (2007) *La moda della responsabilità*, FrancoAngeli, Milano.
- Manzini, E. (2014) *Making Things Happen: Social Innovation and Design*, «Design Issues», vol. 30, n. 1, pp. 57-66.
- Maranzano T. (2022), *Introduction*, in Fulco E., Maranzano T., *Tu Es Canon. Manifeste del Mode inclusive*, ASA-Handicap Mental, Ginevra, pp. 4-11.

- Mazzarella F., Black S. (2023) *Fashioning Change: Fashion Activism and Its Outcomes on Local Communities*, «Fashion Practice», vol. 15, n. 2, pp. 230-255.
- Nussbaum M. (2022), *Justice for Animals*, Simon & Schuster, New York.
- Planthoin D.K. (2016), *Animal Ethics and Welfare in the Fashion and Lifestyle Industries*, in Muthu S., Gardetti M. (Eds.), *Green Fashion. Environmental Footprints and Eco-design of Products and Processes*, Springer, Singapore.
- Pullin G. (2009) *Design Meets Disability*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Safina C. (2018), *Al di là delle parole*, Adelphi, Milano.
- Segre-Reinach S. (a cura di) (2017), *Jungle. L'immaginario animale nella moda*, Drago, Roma.
- Segre-Reinach S. (2022), *Per un vestire gentile. Moda e liberazione animale*, Pearson, Milano.
- Segre-Reinach S. (2024), *Animal*, Bloomsbury, London.
- Smelik A. (2018), *New materialism: A theoretical framework for fashion in the age of technological innovation*, in «International Journal of Fashion Studies», vol. 5, n. 1, pp. 33-54.
- Sorenson J. (2010), *About Canada: Animal rights*, Fernwood Pub, Toronto.
- Sorenson J. (2011), *Ethical fashion and the exploitation of nonhuman animals*, «Critical Studies in Fashion and Beauty», vol. 2, n. 1-2, pp. 139-164.
- Steinbock E., Ieven B., de Valck M. (2020), *Art and Activism in the Age of Systemic Crisis: Aesthetic Resilience*, Routledge, London.
- Tseëlon E. (2011), *Introduction: A critique of the ethical fashion paradigm*, «Critical Studies in Fashion and Beauty», vol. 2, n. 1-2, pp. 3-68.
- Vänskä A. (2018), *How to do humans with fashion: Towards a posthuman critique of fashion*, «International Journal of Fashion Studies», vol. 5, n. 1, pp. 15-31.
- Von Busch O. (2008). *Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*, Tesi di dottorato, University of Gothenburg.
- Wilson E. (1985), *Adorned in Dreams*, I.B. Tauris, London.
- Wissinger E. (2016), *Judith Butler, Fashion and Performativity*, in Rocamora A., Smelik A. (Eds.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, I.B. Tauris, London, New York.

## 6. La Storia della musica nelle scuole secondarie per la valorizzazione del patrimonio

di Anna Scalfaro e Silvia Bruni

L'inclusione della Storia della musica nelle scuole secondarie di secondo grado rappresenta una sfida educativa e culturale. La proposta di Legge n. 1553 del 30 gennaio 2019 e altre iniziative promosse attraverso documenti come "Storia della musica nei licei" del 2009 e il convegno del 2023 al Ministero dell'Istruzione e del Merito (sul tema *Quale futuro per la Storia della musica nelle scuole italiane?*), affrontano le questioni legislative e sindacali ancora da risolvere e mirano ad emancipare la cultura musicale dall'emarginazione di cui soffre nel sistema educativo italiano.

Il saggio consta di due parti: la prima si sofferma sulle recenti disposizioni normative riguardanti la Storia della musica nelle scuole secondarie di secondo grado, al fine di offrire un quadro generale dell'esistente: dalla Legge Gelmini che ha istituito il Liceo musicale e coreutico e ha di fatto confinato qui l'insegnamento della Storia della musica, alla proposta di Legge 1553 del 2019 che invece propone l'inserimento della disciplina in tutte le Scuole superiori. La seconda parte evidenzia il contributo che l'inclusione della Storia della musica nelle scuole secondarie di secondo grado può apportare alla creazione di un'identità civile e culturale consapevole per gli studenti e per i cittadini italiani ed europei. Un contributo che può altresì sviluppare la capacità degli esseri umani di agire concretamente all'interno del proprio ambiente sociale, culturale e politico, e dunque promuovere creatività e *agency*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Per questioni di attribuzione, i paragrafi 6.1-6.3 sono stati stesi da Anna Scalfaro, i paragrafi 6.4-6.6 da Silvia Bruni.



## 6.1. Una grave lacuna nel sistema formativo

La conoscenza del patrimonio storico-musicale è un fattore necessario per la formazione dei giovani. Parrebbe una dichiarazione di principio scontata, eppure nei fatti non lo è dal momento che la Storia della musica non figura in Italia nel curriculum delle scuole secondarie di secondo grado, a eccezione del Liceo musicale e coreutico. Fra le cause di questa grave lacuna formativa nel nostro sistema scolastico figura, come sottolinea Lorenzo Bianconi, l'errata convinzione, tristemente diffusa anche fra gli intellettuali, che la musica sia un'arte accessibile e riservata solo agli addetti ai lavori, ai professionisti che la "praticano". Si è ancora lontani dall'idea che la musica si possa comprendere, gustare, e apprezzare attraverso un ascolto attivo e consapevole, e che questo si possa acquisire e maturare proprio mediante lo studio della Storia della musica (Caroccia, Bianconi, Toscani, Giurati, Ziino 2023, pp. 91-93).

Si è ancora lontani da un altro assunto, che parrebbe (o dovrebbe parere) anch'esso scontato: l'apporto che lo studio della Storia della musica fornisce a una più soddisfacente comprensione della storia politico-culturale, sociale e artistica della nostra tradizione. Il melodramma, ad esempio, ha svolto una funzione rilevante nel costituirsi dell'identità nazionale all'indomani dell'Unità d'Italia. Accanto all'idea diffusa della musica compresa solo da chi la pratica, si aggiunge la considerazione di quest'arte nei suoi aspetti primariamente ludici e di intrattenimento, non cioè come "sapere", come "cultura", al pari delle arti figurative o della letteratura. Eppure queste convinzioni ardue da sradicare rischiano ancora oggi di compromettere la conservazione e la valorizzazione del nostro patrimonio culturale immateriale, ossia la musica in qualità di arte performativa. I "beni musicali", così intesi, rischiano l'estinzione non solo se non vi saranno più musicisti in grado di restituirli sotto forma di esecuzione, ma anche se non avverrà un ricambio generazionale nel pubblico dei concerti e dei teatri (Caroccia, Bianconi, Toscani, Giurati, Ziino 2023, pp. 95-96). Se il *Giudizio universale* di Michelangelo si conserva esclusivamente attraverso l'affresco della Cappella Sistina, l'*Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach si preserva mediante le esecuzioni, le performances nelle quali è riprodotta, e il pubblico che le va ad ascoltare (Pompilio, Iannucci 2017, p. 267)<sup>2</sup>.

Per diffondere e valorizzare il patrimonio musicale molto può e dovrebbe fare il sistema formativo, non solo mediante la preparazione di

---

<sup>2</sup> Sui concetti di "patrimonio immateriale" e "beni musicali" cfr. Careri 2006.

esecutori professionisti, ma con lo studio della Storia della musica, con l'educare i giovani all'ascolto e alla comprensione delle opere d'arte musicali della nostra tradizione.

## 6.2. La Legge Gelmini e il Liceo musicale e coreutico

Nel panorama scolastico attuale dei licei italiani la Storia della musica è presente solo nel Liceo musicale e coreutico: conseguenza della Riforma che prende il nome del ministro Mariastella Gelmini (Legge 30 ottobre 2008 n. 169), in carica dal 2008 al 2011 (governo Berlusconi) e che ha fornito l'assetto odierno della scuola secondaria di secondo grado, costituito da sei licei: (1) classico, (2) scientifico, (3) artistico, (4) musicale-coreutico, (5) delle scienze umane, (6) linguistico<sup>3</sup>.

Il d.p.r. 15 marzo 2010 n. 89 fornisce le indicazioni nazionali dei licei. Fra i risultati di apprendimento comuni, presenti nell'allegato A del decreto, pertinenti l'area umanistica, solo uno contempla la musica: «Saper fruire delle espressioni creative delle arti e dei mezzi espressivi, compresi lo spettacolo, la musica, le arti visive». Risulta difficile capire come si possa raggiungere tale risultato “comune” ai differenti percorsi, dal momento in cui la musica è confinata nel Liceo musicale-coreutico ed è svanita da qualsiasi altro liceo (finanche dal Liceo delle scienze umane, nuova versione del precedente Istituto magistrale che aveva contemplato la musica fra le proprie materie obbligatorie fin dal 1896). Nel medesimo allegato, ai risultati di apprendimento comuni seguono quelli specifici dei distinti percorsi liceali. A una prima lettura, ciò che si evince dalle finalità specifiche del Liceo musicale e coreutico, riportate di seguito, è che questa scuola, più che formare ai “saperi”, intende svolgere le mansioni di un istituto tecnico-professionalizzante, quasi un surrogato del Conservatorio precedente la Legge 21 dicembre 1999, n. 508<sup>4</sup>.

Il percorso del liceo musicale e coreutico, articolato nelle rispettive sezioni, è indirizzato all'apprendimento tecnico-pratico della musica e della danza e allo studio del loro ruolo nella storia e nella cultura.

---

<sup>3</sup> Pubblicato sulla «Gazzetta ufficiale», 31 ottobre 2008, n. 256, il testo normativo è disponibile al sito [www.edscuola.it/archivio/norme/leggi/dl28808.pdf](http://www.edscuola.it/archivio/norme/leggi/dl28808.pdf) (ultima consultazione 13 gennaio 2024). Per uno studio generale e approfondito della normativa scolastica cfr. Scalfaro 2014.

<sup>4</sup> Si tratta della Riforma che ha sancito la trasformazione di Conservatori in Istituti Superiori di Studi Musicali, conferendo loro la facoltà di rilasciare Diplomi Accademici di I e di II livello equivalenti rispettivamente alle Lauree e alla Lauree Magistrali, titoli questi ultimi rilasciati dalle Università.

Nell'enunciazione viene anteposto l'apprendimento tecnico-pratico allo studio della storia e del ruolo della musica nella cultura.

Le finalità specifiche degli altri cinque licei sottolineano invece la valenza formativo-culturale dei gruppi di discipline cui si ispirano: «studio della civiltà classica e della cultura umanistica» per il Liceo classico, «studio di più sistemi linguistici e culturali per il linguistico», o «studio del nesso tra cultura scientifica e tradizione umanistica» per lo scientifico. Anche il Liceo artistico pone al primo posto lo studio del fenomeno estetico e in secondo luogo l'esercizio pratico; dapprima l'acquisizione di metodi di ricerca e poi la padronanza di tecniche:

Il percorso del liceo artistico è indirizzato allo studio dei fenomeni estetici e alla pratica artistica. Favorisce l'acquisizione dei metodi specifici della ricerca e della produzione artistica e la padronanza dei linguaggi e delle tecniche relative<sup>5</sup>.

L'assenza della musica negli altri licei dovrebbe suscitare perplessità anche in merito al raggiungimento di alcuni risultati specifici delineati per altri percorsi.

Il Liceo classico, ad esempio, dovrebbe fornire «una conoscenza approfondita delle linee di sviluppo della nostra civiltà nei suoi diversi aspetti (linguistico, letterario, artistico, storico, istituzionale, filosofico, scientifico)». Evidentemente non si ritiene che lo studio del contributo della musica alla nostra civiltà sia necessario per il raggiungimento di una “conoscenza approfondita”.

Che poi la musica non figuri nel Liceo delle scienze umane non stupisce tanto per il fatto che nell'ex Magistrale ci fosse, ma per la negazione delle ragioni necessarie per cui la materia era stata qui inserita fin dall'ultimo scorcio dell'Ottocento: la necessità di offrire un'educazione musicale ai futuri maestri di scuola primaria, chiamati a insegnare, fra le altre discipline, anche la musica.

Non è tutto. La bozza di decreto elaborata dal Ministero nel giugno 2009 prevedeva soltanto due ore settimanali di Storia della musica nel biennio della sezione musicale e un'ora nei successivi tre anni: un dato irrisorio, se rapportato ad altre discipline meno “caratterizzanti”, come la Storia dell'arte, prevista per due ore settimanali per l'intero quinquennio. La

---

<sup>5</sup> Uscito sulla «Gazzetta ufficiale», 15 giugno 2010, n. 137, supplemento ordinario n. 128, il testo disponibile al sito [www.edscuola.it/archivio/norme/programmi/licei\\_2010.pdf](http://www.edscuola.it/archivio/norme/programmi/licei_2010.pdf) (ultima consultazione 13 gennaio 2024). Per le citazioni qui riportate dal documento cfr. pp. 3-7 dell'Allegato A (ultima consultazione 27 maggio 2024).

stessa bozza non prevedeva neppure un'ora di Storia della musica nella sezione coreutica. Contro questa proposta, che sviliva ampiamente la funzione formativa della materia, si mobilitarono in particolar modo i musicologi universitari, con un documento stilato dall'Aduim (Associazione docenti universitari italiani di musica), dall'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale» e dalla Società italiana di musicologia. Il documento, *La "storia della musica" nel sistema dei licei*, fu inviato al Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca nel luglio 2009. La premessa chiariva un principio essenziale: «La musica, in quanto scienza e in quanto arte, consta di conoscenze e di pratiche: in linea di principio, non si danno le une senza le altre, e viceversa» (Aduim 2009, 2). Proprio mediante lo studio della Storia della musica si può raggiungere una comprensione strutturale e semantica dell'opera d'arte musicale, nel contesto storico d'origine e nella recezione successiva. La disciplina promuove funzioni formative specifiche, sui piani cognitivo ed estetico e nel contesto dei saperi letterari, storici e filosofici. In sostanza il documento metteva in luce le contraddizioni della bozza di legge in merito al rilievo assegnato alla Storia della musica nel Liceo musicale e coreutico. Grazie a questa operazione politico-culturale la disciplina acquisì maggior rilievo: due ore alla settimana per l'intero quinquennio del Liceo musicale, un'ora alla settimana per l'ultimo triennio dell'indirizzo coreutico.

Le indicazioni nazionali, fornite dal d.m. 7 ottobre 2010 n. 211, per quanto riguarda la Storia della musica nel Liceo musicale-coreutico, nel porre l'accento sull'ascolto e sulla comprensione attiva dell'opera d'arte musicale, segnano una tappa importante nella storia della materia scolastica: esse, parallelamente alle indicazioni di storia dell'arte e di lingua e letteratura italiana, esplicitano l'esistenza di contenuti essenziali per la formazione umana e culturale del cittadino italiano ed europeo.

### **6.3. Le recenti disposizioni e proposte normative in materia di musica**

La Legge 13 luglio 2015, n. 107, *Riforma del sistema nazionale di istruzione e formazione e delega per il riordino delle disposizioni legislative vigenti*, e il relativo d.l. 13 aprile 2017, n. 60, "Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio e delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività", introducono ulteriori spunti e proposte di azioni per la formazione musicale in tutti gli ordini scolastici (Aversano 2019, pp. 67-76).

L'art. 5 del decreto, in particolare, illustra un programma triennale, intitolato "Piano delle arti", finalizzato a promuovere nella scuola la cultura umanistica, le arti, e fra queste la musica, sia mediante un potenziamento delle competenze pratiche e delle conoscenze storico-critiche, sia con tirocini e stage artistici di studenti all'estero e valorizzazione internazionale di giovani talenti.

Riguardo le scuole secondarie di secondo grado, il Piano delle arti delinea un'offerta formativa articolata in: attività di studio e di approfondimento della conoscenza della storia delle arti, delle culture, dell'antichità e del patrimonio culturale, nonché la pratica delle arti e della musica. Come sottolinea Luca Aversano, anche questo decreto punta l'accento sulla pratica musicale:

la conoscenza della storia della musica non viene citata insieme con quella della storia delle arti, delle culture, dell'antichità e del patrimonio culturale. In altre parole, gli sforzi per il potenziamento dell'educazione musicale nella scuola secondaria di secondo grado sono, nella Legge 107, volti quasi esclusivamente in direzione dell'aspetto performativo (Aversano 2019, p. 75).

La proposta di Legge n. 1553, presentata alla Camera dei deputati il 30 gennaio 2019, *Delega al Governo per l'introduzione dell'insegnamento della storia della musica nella scuola secondaria di secondo grado*, è a oggi l'unico testo normativo che sottolinea l'importanza della cultura musicale per l'educazione scolastica, al pari dell'arte e della letteratura. Peccato che non sia mai stata discussa, né dunque approvata<sup>6</sup>.

L'accorato appello della commissione per il disegno di legge, presieduta dal deputato Michele Nitti (che dà il nome al testo), sottolinea in apertura il ruolo da protagonista indiscusso dell'Italia nel panorama mondiale della storia della musica. L'assenza della disciplina nei programmi scolastici risulta pertanto intollerabile: «a fronte di un glorioso passato, il nostro presente sembrerebbe aver rimosso la rilevanza di questo patrimonio, privandone l'accesso diffuso alle nuove generazioni».

L'introduzione della Storia della musica nei Licei, similmente a quanto avviene in Francia e in Germania, rappresenterebbe un passo significativo verso un ampliamento e arricchimento dell'offerta formativa. Tale passo potrebbe rinnovare il pubblico delle sale da concerto e dei teatri d'opera, far sì che i giovani diventino fruitori consapevoli dei capolavori della nostra civiltà musicale, ampiamente proposti dalle istituzioni

---

<sup>6</sup> <https://documenti.camera.it/leg18/pdl/pdf/leg.18.pdl.camera.1553.18PDL0045700.pdf> (ultima consultazione 13 gennaio 2024).

concertistiche e dagli enti lirico-sinfonici. Emerge qui un tema centrale, quello dello squilibrio fra la ricchezza di offerta di concerti in Italia e la scarsissima preparazione musicale dei cittadini, al centro, nel lontano 1974, di un'efficace e imponente inchiesta televisiva condotta da Glauco Pellegrini per la RAI<sup>7</sup>.

In concreto il disegno di Legge propone l'introduzione della Storia della musica, per almeno un'ora settimanale, nei licei artistici, nel secondo biennio e nel quinto anno dei licei classici, dei licei scientifici, dei licei linguistici e dei licei delle scienze umane, nel secondo biennio e nel quinto anno degli istituti tecnici a indirizzo turistico e degli istituti professionali a indirizzo grafico multimediale. Enuncia anche la formazione di classi di concorso idonee, e di commissioni preposte all'elaborazione degli obiettivi specifici di apprendimento della materia per i differenti percorsi di studio. Fra gli aspetti però più rilevanti vi è l'ipotesi:

di contenuti basati sulla dimensione storica delle maggiori espressioni della civiltà musicale che si pongano in raccordo con i contenuti degli insegnamenti afferenti alla medesima area disciplinare, con particolare riferimento alla letteratura italiana, alla storia, alle scienze umane e alla storia dell'arte, ove presenti.

Propositi molto simili a quelli previsti dai programmi della Commissione Brocca, stilati negli anni Novanta, e mai passati<sup>8</sup>.

Il 27 aprile 2023 si è svolto al Ministero dell'Istruzione e del Merito il convegno *Quale futuro per la Storia della musica nelle scuole italiane?*, coordinato da Antonio Carocchia, su iniziativa del Sottosegretario Paola Frassinetti<sup>9</sup>. Sebbene l'iniziativa sia stata il segno dell'interesse da parte del Ministero di dialogare con i musicologi sull'opportunità di

---

<sup>7</sup> *Andante ma non troppo* di Glauco Pellegrini (in onda a partire da martedì 4 settembre '74 sul *Nazionale* alle 22) fu un'inchiesta in cinque puntate. La prima offriva una sintesi dei numerosi festival e corsi musicali realizzati in Italia durante i mesi estivi, mentre la quinta reclamava l'urgenza di nuove leggi sulla questione dell'insegnamento della musica. Cfr. Fait 1973, 74; Scalfaro 2020, pp. 90-93.

<sup>8</sup> I Piani di studio della scuola secondaria superiore relativi al primo biennio e poi al triennio, prodotti dalla Commissione Brocca (dal nome del sottosegretario alla Pubblica Istruzione Beniamino Brocca), furono pubblicati rispettivamente nei numeri 56 e 59/60 di «Studi e documenti degli Annali della Pubblica Istruzione» nel 1991 e 1992.

<sup>9</sup> Al convegno hanno partecipato Lorenzo Bianconi ("Il Saggiatore musicale"), Giovanni Giuriati (ADUIM), Claudio Toscani (Società italiana di Musicologia) e Agostino Ziino (istituto italiano per la Storia della musica). Sono intervenute l'On. Irene Manzi (VII Commissione della Camera dei Deputati), l'On. Paola Frassinetti, Sottosegretaria di Stato, e Carmela Palumbo, Capo Dipartimento per il Sistema educativo e d'istruzione del MIM. Cfr. La Face 2023.

inserire la Storia della musica nei percorsi scolastici e valutarne le soluzioni percorribili, ad oggi non vi è stato ancora seguito concreto alla proposta dell'onorevole Nitti.

Fig. 1 – Gruppo di studenti che suonano contrabbasso, batteria e pianoforte<sup>10</sup>



#### 6.4. La Storia della musica per comprendere e agire nel presente

Le ultime azioni illustrate nel paragrafo precedente – la proposta di Legge n. 1553 del 2019 e il convegno *Quale futuro per la Storia della musica nelle scuole italiane?* del 2023 – sottolineano come, al pari della Soria dell'arte e della Letteratura, la Storia della musica sia essenziale alla formazione umanistica di base; mostrano la necessità di combinare l'insegnamento pratico della musica, finalizzato alla preparazione professionale, con la dimensione storico-umanistica, intrinsecamente collegata a tutte le

---

<sup>10</sup> Immagine tratta da <a href="https://it.freepik.com/foto-gratuito/gruppo-di-studentiche-suonano-il-contrabbasso-batteria-epianoforte\_8402166.htm#fromView=search&page=1&position=37&uuid=90135dce-d6b9-48e5-a509-58bd5ecc39f7">Immagine di wavebreakmedia\_micro su Freepik</a> (24 maggio 2024).



altre espressioni culturali; affermano la centralità della Storia della musica nel patrimonio storico-musicale nazionale e il suo ruolo nella storia civile e culturale del paese.

Nelle recenti disposizioni e proposte normative in materia di musica, ai temi della musica, della cultura e del patrimonio viene insomma conferito un ruolo meno marginale. Viene altresì sottolineato come la Storia della musica, oltre all'apprendimento e alla trasmissione degli eventi musicali del passato, possa promuovere la capacità di analizzare in modo critico il mondo contemporaneo, i suoi simboli e sistemi di significato, e sviluppare un senso storico nei confronti della musica come parte integrante del presente.

## 6.5. Musica, cultura e patrimonio

Proprio sull'interazione tra musica, cultura e società, la letteratura etnomusicologica offre approfondite analisi (Blacking 1973; Merriam 1964; Feld 1984; Herndon, McLeod 1982; Sugarman 1997). Sebbene la maggior parte di questi studi si concentri su culture musicali diverse dalla tradizione occidentale e non si occupi direttamente delle pratiche educative nell'istruzione musicale formale, gettano luce sull'incidenza della musica nella cultura e nell'apprendimento<sup>11</sup>. Questi studi rilevano come la musica sia strettamente associata al contesto in cui viene prodotta, fruita e insegnata. Inoltre, danno conto di come le funzioni della musica vadano ben oltre gli ambiti dell'arte e dell'intrattenimento, per esprimere o rappresentare visioni del mondo culturalmente condivise o ideologie, per contribuire alla formazione delle identità culturali o alla loro critica destrutturazione, per rafforzare o mettere in discussione strutture sociali e gerarchie. La musica può anche diventare uno strumento politico, una risorsa con una forte capacità di aggregazione sociale, un mezzo di guarigione, una merce di rilevanza economica e altro ancora. L'apprendimento e l'insegnamento della musica svolgono un ruolo fondamentale non solo nell'acquisizione e nella trasmissione di conoscenze tecniche ed estetiche, ma anche nella creazione e nel mantenimento dei sistemi culturali, sociali, politici ed economici in cui queste attività sono radicate.

L'opera di Alan Merriam (1964) è stata particolarmente influente nella formulazione e diffusione di tali concetti, racchiusi nell'espressione "musica come cultura". Merriam attribuiva importanza all'analisi dell'apprendimento come strumento chiave per una migliore comprensione delle

---

<sup>11</sup> Sullo studio etnomusicologico dell'apprendimento e dell'insegnamento si rinvia a Rice 2003.

culture musicali: «la cultura in generale è un comportamento acquisito; il processo di apprendimento risponde e si lega agli ideali e ai valori culturali» (Merriam 2000, p. 153).

Determinante in questa prospettiva è stato l'apporto dell'etnomusicologia italiana – anche nelle sue relazioni con la musicologia storica – nell'indagare aspetti rilevanti dei rapporti tra oralità e scrittura e nel dar voce, in una prospettiva non coloniale ma socialmente e politicamente orientata, a segmenti della società che tanto hanno contribuito alla formazione del tessuto culturale in cui si inscrivono le opere più note e tramandate per iscritto<sup>12</sup>.

La relazione tra musica e cultura assume una particolare centralità nel contesto italiano. L'Italia è stata cruciale per la costruzione di linguaggi musicali diffusi a livello globale. Attraverso, solo esemplificativamente, le prime manifestazioni e importanti sviluppi della storia del melodramma, o l'elaborazione di forme e organici strumentali dei secoli XVI-XVIII. Compositori quali Monteverdi, Vivaldi, Rossini, Verdi o Puccini, hanno lasciato un'impronta significativa nella storia della musica. Alcuni strumenti musicali, tra i quali il violino e il pianoforte, hanno avuto origine o si sono sviluppati in Italia; la quasi totalità di termini legati alle forme, all'agogica, all'espressione (quali “sonetto”, “canzone”, “quartetto”, “moderato”, “allegro”, “pizzicato” o “crescendo”) hanno visto la luce in Italia; molte delle forme attuali della musica classica europea traggono le loro radici dalle innovazioni della musica italiana del XVI e XVII secolo.

Il contributo che la Storia della musica può offrire alla conoscenza del patrimonio musicale italiano è coerente con le disposizioni del Decreto Legislativo 17 aprile 2017, n. 60, che promuove la conoscenza storico-critica e l'acquisizione di capacità analitiche del patrimonio culturale (art. 1, commi 2 e 3) e favorisce iniziative volte a valorizzare le radici culturali del territorio, con particolare riguardo al patrimonio culturale (art. 7, lettera f).

In questa direzione vanno anche gli obiettivi del “Piano triennale delle arti”, adottato mediante Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri il 30 dicembre 2017, che costituisce parte integrante dell'art. 5 del d.lgs. 60/2017<sup>13</sup>. Tra le “Priorità strategiche” che si pone il Piano (punto 4, Allegato A) vi è lo sviluppo della «conoscenza della produzione artistica del passato [...] nello studio, valorizzazione e divulgazione del patrimonio storico-artistico e nelle pratiche artistiche», nonché la valorizzazione del

---

<sup>12</sup> Per i repertori italiani di tradizione orale e per una breve storia dell'etnomusicologia italiana si rinvia, anche per un approfondimento bibliografico, a Staiti 2021.

<sup>13</sup> Testo reperibile al sito: [www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/03/01/18A01381/sg](http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/03/01/18A01381/sg) (ultima consultazione 5 gennaio 2024).

«patrimonio culturale materiale e immateriale nelle sue diverse dimensioni, facilitandone la conoscenza, la comprensione e la fruizione da parte di tutti i tipi di pubblico».

Un'ulteriore riflessione merita dunque il concetto di patrimonio, evocato nelle proposte di legge ed iniziative relative alla formazione musicale.

Secondo la Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003, esso comprende:

le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how [...] che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale (UNESCO 2022, p. 5).

Fino ad oggi l'UNESCO ha riconosciuto come patrimonio immateriale 730 elementi in 145 Paesi nel mondo. I termini “musica” e “canto” sono presenti nel 60% degli elementi della lista, come parte integrante di altre forme di arti performative e di altri domini del patrimonio culturale immateriale, compresi rituali, tradizioni ed espressioni orali o eventi festivi<sup>14</sup>.

Le pratiche musicali italiane sono direttamente rappresentate nella lista UNESCO dal *Canto a tenore sardo* (2008), dall'*Arte musicale dei suonatori di corno da caccia* (2020, elemento transnazionale insieme a Belgio, Francia e Lussemburgo) e da *La pratica del canto lirico in Italia* (2023).

Secondo la Convenzione, il valore degli elementi considerati espressioni di patrimonio culturale immateriale non risiede nella manifestazione culturale in sé, bensì nelle conoscenze e abilità che vengono trasmesse di generazione in generazione dalle comunità e dai gruppi. Sono le comunità a riconoscere tali espressioni come patrimonio e a lavorare insieme alle autorità nazionali e locali per garantire che siano preservate attraverso una serie di azioni che includono la documentazione, la conservazione, la valorizzazione e la trasmissione, «in particolare attraverso un'educazione formale e informale» (*ibidem*, p. 6). La dimensione comunitaria, in definitiva, mira a preservare la varietà e la specificità delle tradizioni culturali di cui gli Stati membri sono portatori e che trovano la loro naturale sede di espressione nel sistema di istruzione e formazione.

---

<sup>14</sup> Questo dato è il risultato di una ricerca filtrata utilizzando le parole chiave (*concepts*) per descrivere gli elementi connessi alla musica e al canto (es. *Vocal music, Instrumental music, Musical performances*) e tiene conto anche delle relazioni di secondo livello. Gli elementi sono iscritti nella Lista Rappresentativa del Patrimonio, Lista del Patrimonio che Necessita di Urgente Tutela e Registro delle Buone Pratiche di Salvaguardia ([ich.unesco.org/en/lists](http://ich.unesco.org/en/lists), ultima consultazione 10 gennaio 2023).

Va riconosciuto l'apporto della Storia della musica alla conoscenza e consapevolezza della vasta gamma di tradizioni e pratiche musicali presenti sul territorio, di rilevanza globalmente riconosciuta, alcune delle quali oggi fanno parte della lista UNESCO.

## 6.6. I temi della “creatività” e dell’“agency”

Il fulcro del Decreto Legislativo n. 60 del 2017 è rappresentato dalla cultura umanistica e dall'arte, garantite sin dalla scuola dell'infanzia come strumenti per riconoscere e valorizzare il ruolo dell'essere umano, della sua dignità, dei suoi bisogni, diritti e valori (art. 1). Per raggiungere tali obiettivi, le istituzioni scolastiche sono chiamate a ideare, realizzare e gestire progetti finalizzati alla promozione della cultura umanistica e della pratica artistica (art. 2), che diventano parte integrante dell'offerta formativa e coprono una vasta gamma di espressioni artistiche, tra cui quelle musicali e coreutiche, definite come “temi della creatività” (art. 3).

Per sostenere tali progetti il DCPM del 30 dicembre 2017 prevede il “Piano triennale delle arti”, che si basa su “una nuova concezione della scuola” quale laboratorio per lo sviluppo delle capacità umane (Allegato A, comma 1). Le arti vengono descritte come strumenti in grado di influenzare diversi aspetti, tra cui il linguaggio, la conoscenza, il pensiero critico, le emozioni, le relazioni interpersonali e forme di collaborazione costruttiva e non competitiva.

Le politiche di intervento per la promozione della cultura umanistica e del sapere artistico si collocano in un contesto più ampio, non limitato all'ordinamento italiano, che riguarda la cultura e la creatività. L'Unione Europea ha dedicato attenzione a questo aspetto fin dai tempi delle Conclusioni del Consiglio del 12 maggio 2009, in cui si sottolineava il ruolo cruciale della creatività sia come strumento di realizzazione individuale che come fonte principale di innovazione: un elemento chiave per lo sviluppo economico sostenibile. Questo approccio è stato ulteriormente sviluppato all'interno della strategia dell'Unione Europea per la gioventù nel periodo 2010-2018.

In ambito musicale un'accezione diversa della creatività, spesso identificata con l'autorialità, è il concetto di *agency* (agentività)<sup>15</sup>. Radicato nelle

---

<sup>15</sup> Sul concetto di *agency* e il suo uso nelle scienze socioculturali si veda, ad esempio, Emirbayer, Mische 1998; Hewson 2010; Donzelli, Fasulo 2007.

scienze umane e sociali, il termine *agency* si riferisce alla capacità degli esseri umani di agire attivamente all'interno del proprio ambiente sociale, culturale o politico, di prendere decisioni, fare scelte e influenzare gli eventi. In questa prospettiva gli individui sono attori attivi nella creazione della propria realtà socioculturale, piuttosto che destinatari passivi delle influenze esterne (Hewson 2010). Sebbene il concetto di *agency* sia spesso associato all'abilità di individui e gruppi di prendere decisioni e agire in modo condiviso, oggetti e idee possono anch'essi agire come «specchi, veicoli o canali di *agency*» (Gell 1998, p. 20).

Un'ampia letteratura esplora il rapporto tra musica e *agency*, anche con diverse interpretazioni (Saarikallio *et al.* 2020; Karlsen 2011; Long 2013). Gran parte di questi studi concorda sull'idea che la musica sia un potente strumento di azione e di espressione individuale, capace di influenzare l'identità e il ruolo delle persone nella società, oltre a essere un veicolo per esplorare l'interazione sociale. In ambito educativo, numerosi studiosi hanno esaminato il concetto di *musical agency* – la capacità di agire attraverso la musica per influenzare la percezione di sé e il comportamento sociale – e ne hanno riconosciuto l'importanza (Westerlund 2002; Jorgensen 2007; Saarikallio 2019; Karlsen 2011; Allsup *et al.* 2012).

Se questi studi affrontano la relazione tra musica e *agency* nel contesto sociale attuale, tale relazione può essere indagata anche in prospettiva storica. Ne è un esempio lo studio di Tia DeNora nel quale per *agency* si intendono le «capacità, modalità e possibilità d'azione» (2006, p. 103) che prendono forma all'interno di particolari contesti musicali e modellano le relazioni sociali. L'autrice esplora il processo attraverso cui la musica di Beethoven, la sua ricezione ed esecuzione hanno creato nuove modalità di *agency* nella Vienna del XIX secolo. In particolare, rileva come attraverso le idee filosofiche, il discorso critico musicale e le discussioni sulle pratiche esecutive, Beethoven «venne ritratto in nuovi modi, assumendo un ruolo eroico» (*ibidem*, p. 110). Inoltre, «le tecniche corporee presenti nella musica di Beethoven sostituirono il corpo aristocratico con qualcosa di nuovo, un corpo più audace, viscerale ed energico» (*ibidem*, p. 115) e fornirono un vocabolario di gesti e stili di movimento associati a un potente individualismo. In questo modo «le nuove forme di esecuzione musicale e l'*agency* che esse implicavano non solo escludevano le donne dal nucleo centrale del canone musicale; celebravano anche un capitale corporeo (aspetto, fisico, comportamento e temperamento) distribuito in modo differenziato tra gli uomini» (*ibidem*, p. 118).

Fig. 2 – “Ludwig van Beethoven: dal cuore possa andare nuovamente al cuore”, 2020, grattage su graphia, creato in occasione del 250° anniversario del compositore da Giovanni Guida



L'esempio sopra riportato e la prospettiva dell'*agency* in ambito musicale sottolineano l'importanza della Storia della musica sia nella formazione dei giovani, sia nel rispondere agli obiettivi educativi e culturali e alle priorità strategiche previste dal “Piano triennale delle arti”. La Storia della musica è una risorsa per comprendere in profondità il modo in cui quest'arte interagisce con i più ampi contesti storico-culturali e influenza le dinamiche sociali, artistiche e filosofiche. La disciplina promuove lo sviluppo di abilità analitiche, critiche e metodologiche legate alla comprensione del patrimonio musicale nelle sue molteplici dimensioni; permette di far luce sulla complessa interazione tra cultura, creatività e agentività all'interno della musica; consente agli studenti di approfondire il ruolo della musica quale fonte non solo di informazione ma anche di cambiamento individuale e sociale.



## Bibliografia

- Aduim (2009), *La “storia della musica” nel sistema dei licei. Osservazioni sui provvedimenti legislativi: Revisione dell’assetto ordinamentale dei licei. Accorpamento delle classi di concorso a cattedre. Disciplina della formazione iniziale del personale docente*, documento steso in collaborazione con Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Società italiana di musicologia, inviato al Ministero dell’istruzione, dell’università e della ricerca nel luglio 2009. Testo disponibile al sito [www.saggiatoremusicale.it/wp-content/uploads/2021/05/10-Documento-Licei-ADUIM-Saggiatore-SIdM-VII-9.pdf](http://www.saggiatoremusicale.it/wp-content/uploads/2021/05/10-Documento-Licei-ADUIM-Saggiatore-SIdM-VII-9.pdf) (16 febbraio 2024).
- Allsup R., Westerlung H., Shieh E. (2012), “Youth culture and secondary education”, in McPherson G.E., Welch G. (Eds.), *Oxford Handbook of Music Education*, Oxford University Press, New York, pp. 460-477.
- Aversano L. (2019), *Musica e scuola in Italia: le recenti disposizioni normative (1999-2019)*, in «MusicaDocta», IX, 2019, pp. 67-76.
- Blacking J. (1973), *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle.
- Careri E. (2006), *Beni musicali, musica, musicologia*, LIM, Lucca.
- Caroccia A., Bianconi L. Giuriati G. Toscani C. Ziino A. (2003), *Focus. Quale futuro per la storia della musica nelle scuole italiane?*, in «MusicaDocta», XIII, pp. 89-98.
- DeNora T. (2006), “Music as agency in Beethoven’s Vienna”, in Eyerman R., McCormick L. (Eds.), *Myth, meaning, and performance: toward a cultural sociology of the arts*, Routledge, New York, pp. 103-120.
- Donzelli A., Fasulo A. (2007), “Introduzione”, in Donzelli A., Fasulo A. (a cura di), *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell’azione sociale*, Meltemi, Roma, pp. 11-43.
- Emirbayer M., Mische A. (1998), *What is agency?*, in «The American Journal of Sociology», vol. 103, n. 4, pp. 962-1023.
- Fait L., *Alla tv, per il ciclo di Flora Favilla, “Andante ma non troppo”*, in «RadiocorriereTV», L, 36, 2-8 settembre: 72-74.
- Feld S. (1984), *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and songs in Kaluli expression*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Gell A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Herndon M., McLeod N. (Eds.) (1982), *Music as culture*, Norwood Editions, Pennsylvania.
- Hewson M. (2010), “Agency”, in Mills A.J., Durepos G., Wiebe E. (Eds.), *Encyclopedia of case study research*, SAGE Publications, Thousand Oaks, CA, pp. 12-16.
- Jorgensen E. (2007), *Concerning justice and music education*, in «Music Education Research», vol. 9, n. 2, pp. 169-189.
- Karlsen S. (2011), *Using musical agency as a lens: researching music education from the angle of experience*, in «Research Studies in Music Education», vol. 33, n. 2, pp. 107-121.



- Long N. (2013), *The Power of Music: Issues of Agency and Social Practice*, in «Social Analysis: The International Journal of Anthropology», vol. 57, n. 2, pp. 21-40.
- Merriam A. (1964), *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, IL; trad. it. (2000), *Antropologia della musica*, prefazione di Diego Carpitella, Sellerio, Palermo.
- Pompilio A., Iannucci A. (2017), *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, in «Il Saggiatore musicale», pp. 263-272.
- Rice T. (2003), *The Ethnomusicology of Music Learning and Teaching*, in «College Music Symposium», vol. 42, pp. 65-85.
- Saarikallio S.H. (2019), *Music as a resource for agency and empowerment in identity construction*, in McFerran K., Derrington P., Saarikallio S. (Eds.), *Handbook of Music, Adolescents, and Wellbeing*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-98.
- Saarikallio S.H., Randall W.M., Baltazar M. (2020), *Music Listening for Supporting Adolescents' Sense of Agency in Daily Life*, in «Frontiers in Psychology», 10, n. 2911, [on line] testo disponibile in: [www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02911/full](http://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02911/full) (7 gennaio 2024).
- Scalfaro A. (2014), *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri*, FrancoAngeli, Milano.
- Scalfaro A. (2020), *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Nota, Udine.
- Staiti N. (2021), «Ascoltate miei cari signori». *Le musiche di tradizione orale in Italia*, Nota, Udine.
- Sugarman J. (1997), *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*, University of Chicago Press, Chicago.
- UNESCO (2022), Basic texts of the 2023 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2022 Edition.
- UNESCO, Paris [on line] testo disponibile in [https://ich.unesco.org/doc/src/2003\\_Convention\\_Basic\\_Texts-\\_2022\\_version-EN.pdf](https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2022_version-EN.pdf) (10 gennaio 2024).
- Westerlund H. (2002), *Bridging experience, action, and culture in music education*, Sibelius Academy, Helsinki.

## **7. Vecchi problemi, “nuovi” player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano**

di *Matteo Paoletti e Benedetta Celati*<sup>1</sup>

### **7.1. Fondazioni bancarie e spettacolo dal vivo: un'irresistibile ascesa**

A partire dalla riforma costituzionale sul c.d. “regionalismo differenziato” (2001) e dall’entrata a regime, nel 2015, dei Nuovi criteri per la distribuzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS, dal 2023 Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), il sistema di finanziamento italiano alle arti performative ha assunto una struttura sempre più complessa e disomogenea. Studi recenti (Paoletti 2022) hanno evidenziato come negli ultimi anni il proliferare di leggi-provvedimento del tutto discrezionali in favore di singoli soggetti, misure *ad hoc* introdotte dalla decretazione d’urgenza durante la crisi pandemica, nonché una normazione in materia culturale assai frastagliata da parte degli enti territoriali abbiano portato a grandi squilibri nell’allocazione di risorse tra le varie regioni e tra i settori stessi dello spettacolo dal vivo.

In un contesto caratterizzato da profonde disuguaglianze, sempre maggiore importanza hanno assunto le Fondazioni di origine bancaria (Fob), in grado di sostenere il sistema e di orientarlo attraverso una pluralità di strumenti: la partecipazione diretta al capitale delle imprese di spettacolo, il sostegno istituzionale, l’erogazione di risorse tramite bandi che hanno vieppiù influenzato le modalità progettuali e la visione delle compagnie. Si tratta di un’agency spesso superiore a quella statale e degli enti territoriali, in merito alla quale la dimensione dello spettacolo dal vivo è stata fino a qui esplorata soltanto in superficie<sup>2</sup>. Dopo un inquadramento giuridico

---

<sup>1</sup> L’articolo è stato concepito congiuntamente dai due autori. Ai fini dell’attribuzione, i paragrafi 7.1. e 7.4. sono di Matteo Paoletti; i paragrafi 7.2. e 7.3. di Benedetta Celati.

<sup>2</sup> I pochi studi presenti, perlopiù elaborati dagli Osservatori regionali dello spettacolo, limitano l’analisi all’erogazione su base regionale e/o provinciale delle Fob nel settore

delle Fob e del loro sviluppo, il capitolo propone una ricerca quantitativa basata sul database MIDAS<sup>3</sup>, in grado di analizzare oltre 30.000 record di finanziamento di oltre 7.000 imprese di spettacolo dal vivo da parte di Fob, Stato ed enti territoriali nel periodo 2014-2022 che ha visto crescere il protagonismo degli stakeholders del terzo settore.

## **7.2. Le Fondazioni di origine bancaria: breve inquadramento giuridico di un attore sempre più essenziale per il sostegno alla cultura e allo spettacolo dal vivo in Italia**

Le fondazioni di origine bancaria sono enti dalla veste giuridica privatistica che svolgono rilevanti attività di interesse generale, tra le quali rientrano gli interventi di sostegno al settore artistico e della cultura. Come tutte le fondazioni sono caratterizzate dalla presenza di un patrimonio destinato a uno scopo. Le Fob, tuttavia, si discostano dal tradizionale modello fondazionale per alcune specificità. Il legislatore affida loro, infatti, la missione di perseguire congiuntamente fini di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico del territorio, con cui sono tenute a operare in rapporto prevalente, anche se non esclusivo. Concretamente esse svolgono le loro attività – diversificate sia per dimensioni che per operatività territoriale – creando valore attraverso i rendimenti del patrimonio investito. Le modalità di intervento delle fondazioni bancarie sono essenzialmente di tre tipi: possono agire come soggetti erogatori di risorse (*grant-making*); realizzare direttamente iniziative di utilità sociale (modello operativo); infine possono optare per un modello misto, offrendo competenze operative oltre che un contributo di natura finanziaria. Le stesse sono inoltre implicate nella attuazione di due programmi nazionali imperniati sulla collaborazione partenariale tra pubblico e privato: il Fondo per il contrasto della povertà educativa minorile e il Fondo per la Repubblica Digitale.

Le Fondazioni bancarie sono contraddistinte soprattutto dalla loro genesi peculiare. Nascono infatti come enti conferenti la proprietà della banca nell'ambito della c.d. privatizzazione del sistema creditizio pubblico

---

*Arte, Attività e Beni culturali*. Tuttavia, come si vedrà meglio in seguito, le imprese di spettacolo dal vivo rappresentano soltanto una porzione di tale settore, attingendo sovente a risorse erogate su settori diversi, generalmente esclusi dalle analisi.

<sup>3</sup> Il database *Mappatura Italiana Dati Attività di Spettacolo* (MIDAS) è sviluppato nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022-2022P749MT), coordinato da Matteo Paoletti e finanziato con fondi PNRR/Next Generation EU.

(legge delega Amato-Carli, l. n. 218/1990), con la quale gli enti pubblici creditizi sono stati trasformati in società per azioni operanti nel settore del credito (Cassese 1995, pp. 479-483; Merusi 2000, p. 3). L'attuale configurazione è frutto di una evoluzione progressiva: da holding pubbliche di controllo della banca, incaricate di gestire il pacchetto azionario della società bancaria conferitaria, le Fob vengono privatizzate in senso sostanziale – con la progressiva dismissione delle quote detenute – solo alla fine degli anni Novanta, con la l. n. 461/98 e il relativo d.lgs. n. 153/1999 (riforma Ciampi). È in questo contesto normativo che assumono l'attuale denominazione e soprattutto la qualificazione di persone giuridiche private senza fine di lucro (Clarich, Pisaneschi 2001, p. 75-82), dotate di piena autonomia statutaria e gestionale (art. 2, d.lgs. n. 153/1999), confermata dalla Corte costituzionale con le note sentenze nn. 300 e 301 del 29 settembre 2003, che definiscono le fondazioni bancarie «soggetti dell'organizzazione delle "libertà sociali"» (e non «delle funzioni pubbliche»), riconducibili alla competenza legislativa statale in materia di "ordinamento civile", proprio in virtù della loro natura privata. Recentemente anche l'Autorità Nazionale Anticorruzione (ANAC) è intervenuta sul punto, evidenziando come le Fob non possano essere considerate organismi di diritto pubblico, dal momento che non sono né finanziate da soggetti facenti parte delle amministrazioni pubbliche né controllate – ovvero influenzate – *ex ante* dai pubblici poteri. I componenti designati nel consiglio di indirizzo da parte degli enti locali, sono, infatti, indipendenti, poiché, in base all'art. 4 del d.lgs. 153/99 «non rappresentano i soggetti esterni che li hanno nominati né ad essi rispondono»<sup>4</sup>.

Con la disciplina organica del Terzo settore, di cui al d.lgs. n. 117/2017, il legislatore ha ulteriormente ribadito questo inquadramento, nella misura in cui le Fob, pur essendo escluse da tale normativa e ricondotte a un regime giuridico "speciale" – quello di cui al d.lgs. n. 153/1999, che indica i settori c.d. "ammessi", ovvero i settori nei quali le fondazioni possono operare –, vengono riconosciute quali enti che concorrono al perseguimento delle finalità previste dalla stessa. Esse dunque fanno parte, insieme agli enti del terzo settore, dell'ampio ecosistema della "società solidale" (Corte cost. sent. 131/2020). Uno dei settori nei quali maggiormente intervengono è quello dell'arte, beni e attività culturali (Averardi *et al.* 2022, pp. 11-58). In particolare, stando all'ultimo Rapporto annuale sulle Fondazioni di origine bancaria dell'Acri (associazione fra le casse di risparmio italiane), nel

---

<sup>4</sup> ANAC, Fasc. n. 3796/2021, [www.anticorruzione.it/documents/91439/120614/Atto+P+residente+3796+-+20.20.2021.pdf/5fb06157-319e-09fc-f026-3d4986e7c632](http://www.anticorruzione.it/documents/91439/120614/Atto+P+residente+3796+-+20.20.2021.pdf/5fb06157-319e-09fc-f026-3d4986e7c632) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

2022, il settore *Arte, Attività e Beni culturali* si è confermato ancora al primo posto della graduatoria, per numero di interventi (7.849) e al secondo, dopo *Volontariato, filantropia e beneficenza*, per importo deliberato (246,9 milioni di euro)<sup>5</sup>.

### **7.3. Il ruolo di supporto delle Fondazioni di origine bancaria nei confronti delle Fondazioni lirico-sinfoniche**

Nell'ambito dello spettacolo dal vivo, le Fondazioni bancarie intervengono in maniera incisiva soprattutto in sostegno di altri soggetti privati caratterizzati dalla presenza di una «radice pubblicistica» (Napolitano 2006, pp. 573-590), le fondazioni lirico sinfoniche (FLS), la cui attuale configurazione deriva, anch'essa, dai processi di privatizzazione degli enti pubblici realizzati, nell'ordinamento italiano, negli anni Novanta del secolo scorso.

L'attività lirica e concertistica, «in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale», veniva riconosciuta come attività di «rilevante interesse generale» dalla l. n. 800/1967 (c.d. “legge Corona”) che attribuiva ad alcuni enti autonomi lirici e istituzioni concertistiche assimilate la personalità giuridica di diritto pubblico<sup>6</sup>. Tali enti sono stati successivamente trasformati in fondazioni con personalità giuridica di diritto privato (sul modello delle “fondazioni di partecipazione”), dalla l. n. 367/1996, finalizzata a ottenere una maggiore flessibilità organizzativa, favorendo il reperimento di apporti patrimoniali e finanziari privati, in aggiunta all'ingente finanziamento statale, costituito principalmente dal FUS, e ai contributi delle autonomie territoriali, nonché a consentire il riequilibrio di bilancio degli enti lirici. La privatizzazione viene infine completata dai successivi d.lgs. n. 134/1998, e d.l. n. 345/2000, conv. in l. n. 6/2001.

---

<sup>5</sup> *Fondazioni di origine bancaria – XXVIII Rapporto annuale*, ACRI, Roma, 2023, p. 116.

<sup>6</sup> Si trattava di undici teatri lirici, ovvero il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Comunale di Firenze (ora, Fondazione Teatro del Maggio musicale fiorentino), il Teatro Comunale dell'Opera di Genova (ora, Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova), il Teatro alla Scala di Milano (al quale veniva inoltre riconosciuta la qualificazione di “ente di particolare interesse nazionale in campo musicale”), il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Regio di Torino, il Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste, il Teatro La Fenice di Venezia e l'Arena di Verona e due istituzioni concertistiche assimilate: l'Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma e l'Istituzione dei concerti e del teatro lirico Giovanni Pierluigi da Palestrina di Cagliari (ora, Fondazione teatro lirico di Cagliari). A tali enti, infine, si è aggiunta, ai sensi della l. n. 310/2003, la Fondazione Petruzzelli e Teatri di Bari.

Il modello fondazionale creato dal legislatore è, anche in questo caso, caratterizzato da numerosi elementi di specialità (Cerulli Irelli 2012, pp. 1-6). Il contenuto minimo dello statuto è predeterminato dalla legge, così come la disciplina degli organi, la composizione e le modalità di nomina degli stessi. L'amministrazione pubblica ha poi rilevanti poteri di vigilanza ed è previsto il controllo della Corte dei conti (diversamente dalle Fondazioni bancarie) nonché la sottoposizione alle regole dell'evidenza pubblica. Tali fondazioni sono state inserite, infine, nell'elenco ISTAT delle Pubbliche amministrazioni<sup>7</sup>. Proprio avendo riguardo a questi aspetti, la Corte costituzionale ha emblematicamente chiarito che «le fondazioni liriche, seppur trasformate in fondazioni di diritto privato, rientrano a pieno titolo fra gli organismi di diritto pubblico [...]. I fondatori necessari dei teatri, del resto, sono lo Stato, le Regioni ed i comuni e i presidenti degli stessi sono i sindaci delle città ospitanti, tenuti a rimettere anche al Ministero dell'economia e delle finanze le risultanze del proprio operato» (sent. n. 153/11). Pertanto, le fondazioni lirico-sinfoniche, nonostante la forma giuridica privatistica assunta, avrebbero conservato una natura sostanzialmente pubblicistica, anche in considerazione del fatto che «realizzano finalità dello Stato».

Tale qualificazione si riflette sul sistema di finanziamento delle FLS, destinato a rimanere un sistema misto pubblico-privato, rimanendo imprescindibile il contributo finanziario pubblico, per le specificità del settore (Carpentieri 2018, pp. 1-26), “strutturalmente” incapace di generare profitti sufficienti anche solo a coprire i costi. Il Ministero della Cultura trasferisce alle 14 FLS poco meno della metà del FUS (192 milioni nel 2022), mentre un'articolata serie di leggi *ad hoc* garantisce agli stessi soggetti risorse Extra FUS assai ingenti (Paoletti 2022): nel solo 2022, la legge di bilancio attribuisce alle FLS 100 milioni di euro per il risanamento degli stati patrimoniali<sup>8</sup>, a fronte di uno stanziamento FUS complessivo di 423 milioni. Negli ultimi anni, infatti, le FLS sono state riguardate da un importante processo di risanamento dei bilanci (avviato con il d.l. n. 91/2013, c.d. Decreto Valore cultura), oltre che di riassetto della loro governance. Dal 31 dicembre 2019 le attuali fondazioni lirico-sinfoniche debbono essere inquadrate, alternativamente, come fondazione lirico-sinfonica o teatro lirico-sinfonico, con riflessi sulle modalità organizzative, di gestione e di funzionamento.

In questo scenario, le Fondazioni bancarie costituiscono un fondamentale stakeholder territoriale in grado di sostenere un settore che versa in uno stato di fragilità permanente.

---

<sup>7</sup> Ad eccezione dell'Arena di Verona, del Teatro alla Scala di Milano e dell'Accademia di S. Cecilia di Roma.

<sup>8</sup> Legge 30 dicembre 2021, n. 234, art. 1, co. 359.

Passando in rassegna alcune delle principali Fondazioni lirico sinfoniche italiane è possibile riscontrare come in effetti il ruolo delle Fob si sia dimostrato in vari casi fondamentale per la sopravvivenza di questi enti. In particolare, vale la pena menzionare l'esempio della Fondazione Teatro del Maggio musicale fiorentino, al cui salvataggio ha contribuito, nel 2023, la fondazione Cassa di risparmio di Firenze, con un contributo di un milione di euro a favore dell'ente.

Anche a Torino, la Compagnia di San Paolo e la Fondazione Crt, soci fondatori del Teatro Regio, hanno offerto il proprio essenziale contributo, nel 2018, insieme a Ministero della Cultura, Regione e Comune, per il raggiungimento dell'equilibrio di bilancio.

La Fondazione Teatro Comunale di Bologna, invece, ha tra i suoi soci fondatori la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (Carisbo). Per l'anno 2022, si legge nel bilancio di missione della fondazione, oltre al sostegno economico (430.000 euro), «la collaborazione con il Teatro Comunale trova continuità anche attraverso un contributo inerente alle scelte programmatiche, indirizzato a favorire la fruizione delle attività culturali a beneficio di un pubblico sempre più ampio e diversificato per accrescere il ruolo del teatro quale polo di attrazione funzionale allo sviluppo del territorio sul piano economico e sociale».

Un'eccezione in questo panorama è rappresentata dalla Fondazione Teatro alla Scala, l'unica in grado coprire oltre il 50% dei costi con fonti private (sul punto, cfr. la sentenza-ordinanza del 21 gennaio 2020, n. 1, delle Sezioni riunite della Corte dei conti) (Guldani, 2020, p. 551).

Soci fondatori permanenti della Fondazione Teatro alla Scala sono la Fondazione Banca del Monte di Lombardia e la Fondazione Cariplo, che in virtù del proprio sostegno esprimono ciascuna un proprio rappresentante nel Consiglio di amministrazione<sup>9</sup>. Segnatamente, per quanto attiene a quest'ultima il contributo istituzionale per l'anno 2022 ammonta a 6.200.000,00 di euro. Mentre la prima ha erogato un contributo per il progetto speciale di accessibilità ed inclusione per il giovane pubblico (bambini e giovani under 30) del Teatro stagione 2022/2023 di 122.000 euro, oltre a 3.200.000 euro in qualità di socio fondatore permanente.

---

<sup>9</sup> I fondatori sostenitori e permanenti, oltre ad avere diritti di voto in proporzione ai contributi versati, possono infatti proporre candidature per eleggere componenti del Consiglio di amministrazione (potendo nominare sino a nove consiglieri rispetto ai quattro dei fondatori di diritto).



## 7.4. Il protagonismo delle Fondazioni bancarie: un'analisi quantitativa

Nel 2022, le 86 Fondazioni di origine bancaria hanno erogato 962,2 milioni di euro a sostegno delle loro attività di terza missione. Una cifra in deciso aumento rispetto agli 884,8 milioni erogati nel 2013, ma che risulta invece in leggera flessione (-4%) se si tiene conto dell'aumento dei prezzi al consumo<sup>10</sup>. Quanto di questi stanziamenti sia distribuito nel sistema dello spettacolo dal vivo è un dato assai complesso da ricavare: spesso si utilizzano come proxy i dati forniti da Acri in merito all'insieme delle erogazioni nel settore *Arte, Attività e Beni culturali*. Tuttavia, tali dati risultano del tutto parziali: con sempre maggior frequenza le imprese attive nelle performing arts sono finanziate attraverso deliberazioni inquadrate nei settori *Educazione, Istruzione e Formazione, Sviluppo locale, o Volontariato e filantropia*, in virtù di progettazioni su bandi eclettici rispetto alla tradizionale attività di spettacolo (si pensi alla quantità di compagnie teatrali che erogano corsi di teatro) o alla volontà delle Fob di inquadrare alcune iniziative (la ristrutturazione di una sala, una rassegna di musica, ecc.) come attività utile alla crescita dei territori e alla loro rivitalizzazione anche economica.

Per superare questa difficoltà, nel presente lavoro si è operata l'analisi delle deliberazioni assunte dalle Fob nel periodo 2014-2022, popolando il database relazionale MIDAS con i dati ricavati da 430 bilanci di missione, per un totale di circa 5.000 record relativi a imprese di spettacolo dal vivo.

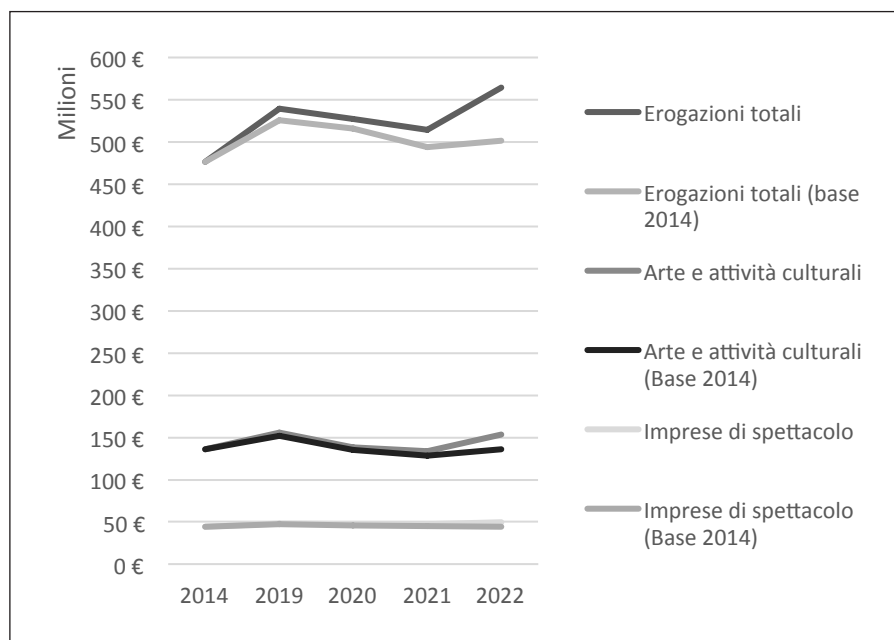
Si è deciso di focalizzare l'analisi sulle regioni nelle quali si concentra la maggiore capacità patrimoniale ed erogativa delle Fob nel settore culturale, ovvero il Nord Ovest e l'Emilia-Romagna. Altre regioni, come la Campania, caratterizzate da un elevato sostegno pubblico ma da una scarsa capacità erogativa delle Fob, saranno invece utilizzate in un'ottica comparativa. La distribuzione territoriale delle Fob è infatti fortemente sbilanciata sul piano nazionale: presenti in 17 regioni su 20, le Fob sono assai diversificate in quanto a capillarità (19 in Emilia-Romagna, 11 in Piemonte e Toscana, 1 in Sicilia, Sardegna e Calabria), disponibilità patrimoniale e capacità erogativa. Il patrimonio della sola Cariplo (7 miliardi nel 2022) è ad esempio tre volte e mezza quello delle 10 Fob presente nel Sud e nelle isole (2 miliardi) e se lo si somma a quello dell'altra Fob con sede in Lombardia, il patrimonio della regione risulta pari a cento volte quello della

---

<sup>10</sup> Elaborazione dell'autore su dati ISTAT, *FOI(nt) – Indici nazionali dei prezzi al consumo per le famiglie di operai e impiegati – Generale al netto dei tabacchi*.

Calabria e quasi cinquanta quello della Campania. Poiché a una maggiore disponibilità patrimoniale corrisponde, in genere, una maggiore capacità erogativa, risulta evidente come il sistema sia affetto da gravi squilibri. Occorre poi sottolineare come la grande quantità di Fob presenti in alcune regioni non sia necessariamente correlata a una migliore capacità erogativa: le 19 Fob dell'Emilia-Romagna nel 2022 hanno erogato nel settore culturale 35,6 milioni, di poco inferiore ai 35,9 milioni erogati dalle due Fob con sede in Lombardia e ben al di sotto dei 117,4 milioni delle 11 Fob piemontesi. Ciò è dovuto alle dimensioni generalmente ridotte di molte delle Fob presenti nel Nord Est, che negli ultimi anni hanno sofferto in misura maggiore delle numerose crisi delle banche conferitarie, spesso azzerando – di fatto – le proprie erogazioni<sup>11</sup>.

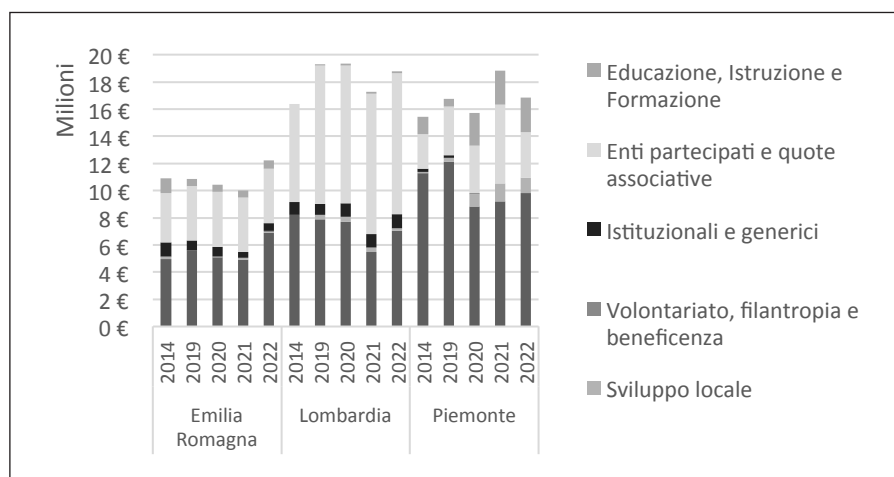
Fig. 1 – Erogazioni delle Fob con sede in Piemonte, Liguria, Lombardia ed Emilia-Romagna. Elaborazione dell'autore/MIDAS



<sup>11</sup> È il caso, ad esempio, delle Fondazioni di Faenza, Ferrara e Rimini.

L'andamento delle erogazioni nel Nord Ovest e in Emilia-Romagna (Fig. 1) evidenzia come in quest'area, caratterizzata da una altissima presenza di imprese di spettacolo e da un'altrettanta capillare presenza di Fob, al generale aumento delle erogazioni non sia corrisposto un incremento delle risorse destinate alle performing arts: i 44,2 milioni erogati per lo spettacolo dal vivo nel 2014 diventano 49,4 nel 2022, sebbene il valore a prezzi costanti (43,9) evidenzi la sostanziale stagnazione del finanziamento. Ciò che aumenta è però il numero di contributi erogati al settore, che nel Nord Ovest passano dai 751 del 2014 ai 979 del 2022 e in Emilia-Romagna da 283 a 343, anche a causa di una accresciuta capacità delle imprese di spettacolo di accedere a linee di finanziamento diverse rispetto a quelle tradizionalmente associate alle performing arts. Se, infatti, si analizzano le tre regioni in cui più elevata è la spesa delle Fob per il settore *Arte, Beni e Attività culturali* (Fig. 2), si evidenzia come una parte assai rilevante delle erogazioni in favore delle imprese di spettacolo dal vivo sia veicolata attraverso settori eclettici: in Piemonte, ad esempio, buona parte del sostegno al comparto passa attraverso le attività di formazione, mentre in Lombardia una quota massiccia delle deliberazioni mira a consolidare il sostegno istituzionale e la partecipazione diretta nel capitale dei soggetti di maggiori dimensioni, con risvolti diretti ed evidenti in termini di agency.

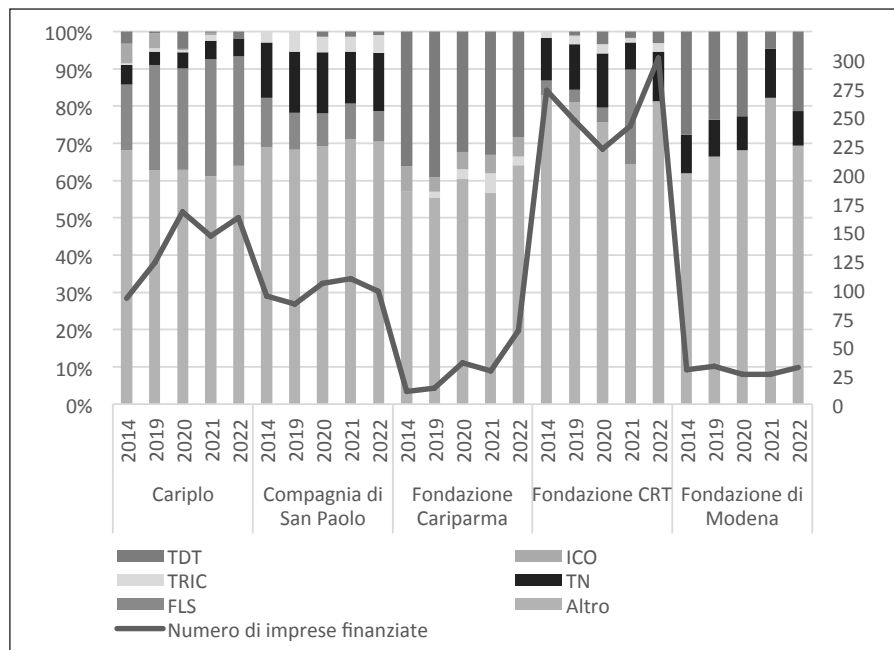
Fig. 2 – Distribuzione dei finanziamenti delle Fob alle imprese di spettacolo dal vivo, per settori statuari. Elaborazione dell'autore/MIDAS



Se Cariplo ha raddoppiato il proprio contributo al Teatro alla Scala (3,2 milioni nel 2014; 6,2 nel 2022), Compagnia di San Paolo ha invece contenuto il sostegno al Regio di Torino (1,6 milioni nel 2014; 1,1 nel 2022) consolidando la propria azione sui Teatri Nazionali di Genova e Torino, che rispettivamente passano da 0,4 e 1,3 milioni a 0,8 e 1,2 milioni. La terza Fob per dimensione patrimoniale, la Fondazione CRT di Torino, in qualità di socio fondatore garantisce anch'essa al Teatro Regio uno stanziamento triennale di 2,3 milioni, certificando la capacità delle FLS di drenare risorse anche nel terzo settore. Nell'ambito della propria autonomia, le Fob scelgono spesso di sostenere altri grandi enti presenti nei propri territori: i Teatri di tradizione (TDT), le Istituzioni concertistico-orchestrali (ICO) e i Teatri di Rilevante Interesse Culturale (TRIC), ad esempio, in buona parte beneficiano della partecipazione delle Fob o del loro sostegno. La Fondazione di Modena è socio fondatore del Comunale di Modena e socio sostenitore del Teatro Nazionale ERT; Cariparma è socio del Regio di Parma e della Fondazione Toscanini, sostenuta anche da Monte Parma in qualità di socio benemerito e di detentore del capitale. Monte Parma è poi socio fondatore dell'unico TRIC dell'Emilia-Romagna, la Fondazione Teatro Due, con una quota che le conferisce il diritto alla designazione di un Consigliere. La Fondazione di Piacenza e Vigevano è uno dei soci fondatori della Fondazione Teatri (Comunale di Piacenza), mentre la Fondazione Monte Lombardia è socia, oltre che della Scala, anche del Fraschini di Pavia, al quale conferisce ogni anno 1.000.000 di euro.

L'importanza culturale e il prestigio di queste grandi istituzioni vanno di pari passo con la preminenza loro attribuita dal *Nuovi criteri* del 2014, che hanno introdotto l'obbligo per gli enti locali di sostenere i Teatri Nazionali con una quota pari al 100% del contributo FUS e del 40% nel caso di TRIC, ICO e TDT. Se in precedenza tale previsione era valida soltanto per i Teatri Stabili a iniziativa pubblica, occorre comunque precisare che – almeno per i teatri partecipati da Stato ed enti territoriali – tale percentuale era abbondantemente superata anche prima della riforma ministeriale (Paoletti 2022). Il peso di queste istituzioni nelle erogazioni complessive delle Fob di grandi dimensioni è stabilmente attestato sopra il 30%, con un leggero aumento delle erogazioni durante la crisi pandemica (Fig. 3). Tuttavia, occorre evidenziare come le Fob perseguano politiche assai differenziate, in alcuni casi di segno opposto: se negli anni del Covid-19 Cariplo aumenta notevolmente il sostegno alla Scala, riducendo in percentuale le erogazioni agli altri soggetti, Cariparma e Fondazione di Modena contraggono in percentuale la spesa per i Teatri di tradizione di cui sono soci, distribuendo maggiori risorse alle imprese di minori dimensioni.

Fig. 3 – Percentuali di finanziamento per Fondazioni lirico-sinfoniche (FLS), Teatri di Tradizione (TDT), Istituzioni Concertistico Orchestrali (ICO), Teatri Nazionali (TN) e Teatri di Rilevante Interesse Culturale (TRIC) per le Fob di grandi dimensioni di Nord Ovest ed Emilia-Romagna con erogazioni annuali mediamente superiori al milione di euro nel settore dello spettacolo dal vivo, nel periodo 2014-2022. Il dato relativo ai TN, per Cariplo, include il Piccolo Teatro di Milano. Elaborazione dell'autore/MIDAS

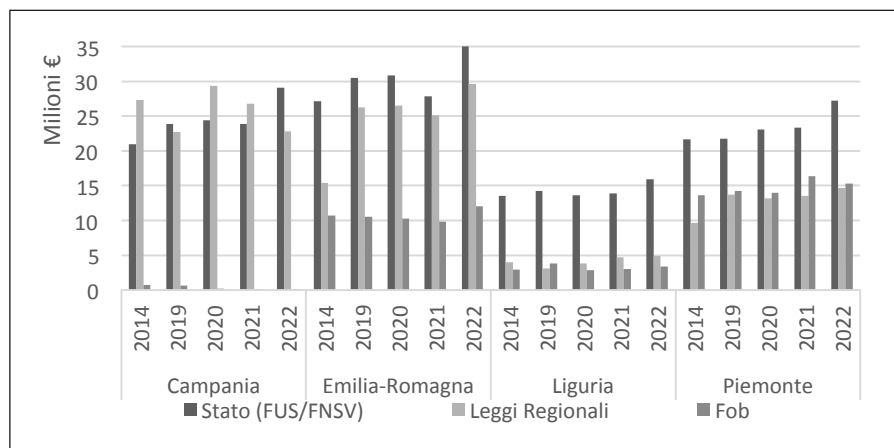


Il rapporto con i principali soggetti teatrali partecipati dallo Stato chiama in causa un tema più ampio, ovvero il peso delle contribuzioni delle Fob rispetto a quello garantito da FUS e Regioni. Anche in quest'ambito, gli squilibri territoriali emergono con chiarezza: se in Campania le Fob contribuiscono per una percentuale irrilevante al mantenimento del sistema (Fig. 4), in Piemonte superano stabilmente il contributo regionale. Interessante il caso della Liguria, in cui i contributi delle tre Fob presenti in regione<sup>12</sup> si sommano a quelli della Compagnia di San Paolo, che, come altre fondazioni di grandi dimensioni, estende la propria azione ben oltre i confini regionali<sup>13</sup>: il risultato è una contribuzione bancaria che talvolta supera quella della Regione, in grado di distribuire risorse in maniera più capillare rispetto alla contribuzione pubblica, concentrata prevalentemente sui grandi teatri di Genova.

<sup>12</sup> Fondazione De Mari, Carige e Carispezia.

<sup>13</sup> Oltre alla Liguria, si segnalano erogazioni in Campania e nel Veneto.

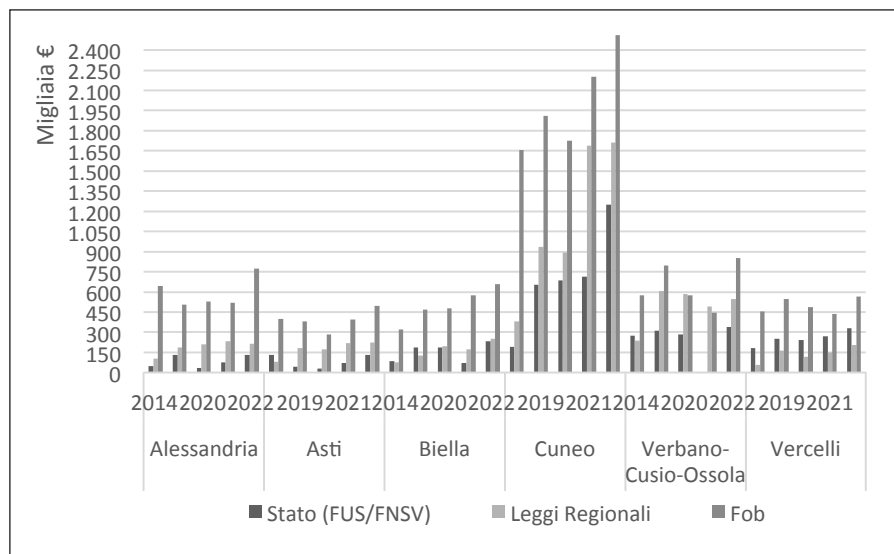
Fig. 4 – I contributi alle imprese di spettacolo dal vivo di Stato, Regione e Fob in Campania, Emilia-Romagna, Liguria e Piemonte. Elaborazione dell'autore/MIDAS



Si tratta di un fenomeno particolarmente evidente in Piemonte, sede di ben tre Fob di grandi dimensioni, nella quale però i soggetti principali (una FLS, un TN, un TRIC) sono concentrati nel capoluogo regionale, mentre l'unico TDT è collocato a Novara, unica provincia della regione a non essere sede di una Fob. Se prendiamo in considerazione le altre province piemontesi (Fig. 5), si osserva come l'apporto delle Fob superi ampiamente quello dello Stato, che risulta spesso del tutto irrilevante. Il fenomeno è clamoroso nella provincia di Cuneo, territorio sede di quattro Fob, che beneficia anche dei finanziamenti di Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT, con sede a Torino. Se la principale Fob del cuneese, la Fondazione CRC, si caratterizza per l'importante aumento sia del numero di imprese di spettacolo dal vivo finanziate (86 nel 2014, 107 nel 2022) e per una crescita del contributo medio erogato (da 7,2 mila euro a 12,8), realtà più piccole non rinunciano a partecipare attivamente alla governance di soggetti rilevanti per il territorio: Fondazione Cassa di Risparmio di Fossano, ad esempio, ha costituito la Fondazione Fossano Musica, ente che si occupa di attività musicali e culturali nel quale sono confluiti il Civico Istituto Musicale Baravalle e l'Associazione MusicaInsieme.

In termini generali, l'analisi evidenzia la capacità delle Fob di imporre la propria agency con una capillarità che spesso fugge a Stato e Regioni, rivelandosi al contempo un interlocutore essenziale per il sostegno alle realtà che, spesso a causa delle loro dimensioni ridotte, non riescono ad accedere al FUS o ai finanziamenti regionali. I bandi delle Fob, più vicine ai

Fig. 5 – I contributi di Stato, Regione e Fob alle imprese di spettacolo dal vivo nelle province del Piemonte in cui non hanno sede né FLS, né TDT, né TRIC, né Teatri Nazionali. Elaborazione dell'autore/MIDAS



territori, diventano così un pratico strumento di sostegno, che ha però l'effetto di orientare l'attività artistica entro prospettive progettuali individuate e valutate da soggetti privati.

Occorre poi sottolineare come l'agency delle Fob si vada sempre più configurando attraverso l'assunzione diretta di iniziative di produzione o esercizio di spettacolo dal vivo: molte Fob, infatti, gestiscono direttamente teatri e auditorium, nei quali organizzano stagioni teatrali e musicali. È il caso, ad esempio, della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, che destina alle attività spettacolari dell'Oratorio di San Filippo Neri un importo rilevante, stabilmente attestato nel decennio intorno ai 270 mila euro. La stessa Acri, inoltre, promuove progetti di ampio respiro dedicati alle arti performative; il principale è *Per Aspera ad Astra – Come riconfigurare il carcere attraverso la cultura e la bellezza*, nato nel 2018 e in corso oggi in 15 carceri italiane. L'iniziativa, sostenuta da 11 Fob, ha coinvolto in cinque anni oltre 1.000 detenuti, che partecipano a percorsi di formazione professionale nei mestieri del teatro. Si tratta di esperienze indubbiamente meritorie, che spesso colmano le lacune dei finanziatori pubblici, proponendo una diversa prospettiva in merito alle politiche culturali.



## Bibliografia

- Averardi A., Magliari A., Gualdani A. (a cura di) (2022), *Amministrare le fondazioni, amministrare per fondazioni. Modello fondazionale e settore culturale*, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Carpentieri P. (2018), *Il diritto amministrativo dell'eccellenza musicale italiana: l'organizzazione e il finanziamento delle Fondazioni lirico-musicali*, in «Aedon», n. 3, pp. 1-26.
- Cassese S. (1995), *Da fondazioni bancarie a enti "non profit"?*, in «Giornale di diritto amministrativo», n. 4, pp. 479-483.
- Cerulli Irelli V. (2012), *Il patrimonio culturale tra pubblico e privato: modelli organizzativi e strumenti giuridici. Le fondazioni lirico-sinfoniche come organizzazioni pubbliche in forma privatistica*, in «Aedon», n. 3, pp. 1-6.
- Clarich M., Pisaneschi A. (a cura di) (2001), *Le fondazioni bancarie. Dalla holding creditizia all'ente no profit*, il Mulino, Bologna.
- Gualdani A. (2020), *Sulla natura giuridica della Fondazione Teatro della Scala secondo la Corte dei conti*, in «Il Foro Amministrativo», vol. 7, n. 3, pp. 549-573.
- Merusi F. (2000), *Dalla banca pubblica alla fondazione privata. Cronaca di una riforma decennale*, Giappichelli, Torino.
- Napolitano G. (2006), *Le fondazioni di origine pubblica: tipi e regole*, in «Diritto Amministrativo», n. 3, pp. 573-590.
- Paoletti M. (2022), *Fus, Extra Fus e spesa regionale: la riforma dello spettacolo dal vivo in Italia e i suoi effetti territoriali*, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, pp. 367-383.



## Gli autori

**Giulia Allegrini** è ricercatrice di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Svolge attività di ricerca nell'ambito dei processi di immaginazione civica, della partecipazione culturale e di audience engagement, del ruolo della cultura e delle pratiche artistiche nella generazione di cambiamento sociale. Tra le sue pubblicazioni rientrano la monografia (con Paltrinieri R.) *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica* (2020), i capitoli di libro *Artistic Practices and the Constitution of Public Sphere: An Explorative Inquiry* (2020), *Partecipazione culturale a impatto sociale* (2022), gli articoli *Audience Engagement and Cultural Diversity* (2022), *Dispositivi di partecipazione e collaborazione tra retoriche neoliberiste e nuove forme di politicità* (2020).

**Silvia Bruni** è ricercatrice di Etnomusicologia presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. La sua ricerca, che coniuga antropologia, etnomusicologia e studi di genere, si concentra sulle pratiche rituali e musicali femminili. Ha condotto ricerche etnografiche sulle confraternite religiose in Marocco e sui riti e repertori musicali femminili sia in Marocco che tra le donne rom nel Kosovo occidentale. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Confraternite, santi e spiriti. Indagini in Marocco. Vol. 1* (2020) e *O tu che viaggi e li ritorni. Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes. Indagini in Marocco. Vol. 2* (2020), e la curatela del volume *Musica e incontro con gli spiriti. Materiali di studio su prospettive etnografiche ed etnomusicologiche* (2023).

**Benedetta Celati** è assegnista presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche della Università di Bologna, dove svolge una ricerca dal titolo "I servizi pubblici locali tra efficienza, limiti territoriali ed esigenze di programmazione". Tra le sue pubblicazioni rientrano la monografia *L'intervento pubblico per la riconversione ecologica dell'economia. Modelli, strumenti e prospettive* (2021) e i capitoli di libro *Next Generation EU: l'impresa pubblica come strumento giuridico per un intervento pubblico strategico* (2021) e *Caring for the City the City with the City* (2022).

**Marco Cucco** è professore associato di Cinema, fotografia e televisione presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca riguardano l'industria e le politiche del cinema e dell'audiovisivo, con una concentrazione sui blockbuster movies, sulle *film commission*, sulla dimensione internazionale dell'industria del cinema e su questioni relative alla sostenibilità nell'industria cinematografica e dei media. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Il film blockbuster. Storia e caratteristiche delle grandi produzioni hollywoodiane* (2010) e *Economia del film. Industria, politiche, mercati* (2020), e la curatela dei volumi *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano* (2017) e *Le industrie del cinema. Un confronto internazionale* (2022).

**Roberta Paltrinieri** è professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, di cui è anche Vicedirettrice. Studiosa dei processi culturali, si occupa di innovazione sociale e culturale, partecipazione civica e culturale, processi di welfare culturale, cittadinanza culturale e processi di civic e audience engagement, sostenibilità e consumi responsabili. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Consumi e globalizzazione* (2004) e *Felicità responsabile. Il consumo oltre la società dei consumi* (2012), *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica* (con Allegrini G., 2020) e la curatela dei volumi *Culture e pratiche di partecipazione. Collaborazione civica, rigenerazione urbana e costruzione di comunità* (2020), *Welfare Culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità* (con Manzoli G. 2021), *Il valore sociale della cultura* (2022).

**Matteo Paoletti** è professore associato di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia culturale. Tra le sue pubblicazioni rientrano la monografia *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America* (2020), e la curatela dei volumi *La Società Teatrale Internazionale, 1908-1931. Archivio e storia di una grande impresa teatrale* (2017), *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata* (2021), *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale* (2023) e *Robert Leach. Il primo libro di teatro* (2023).

**Samuele Picarelli Perrotta** è dottorando di Cinema, fotografia e televisione presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. La sua ricerca, sotto la supervisione di Marco Cucco, riguarda l'industria contemporanea del documentario italiano. Tra le sue pubblicazioni rientra il capitolo di libro *Stanley Kubrik's Perfection and the Divine Proportion* (2021).

**Monica Sassatelli** è professoressa associata di Sociologia dei processi culturali e creativi presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Le sue attività di ricerca riguardano gli eventi e le istituzioni culturali, le politiche culturali e le industrie creative, con un'attenzione per il ruolo dei festival come luoghi di identificazione transnazionale e di dibattito democratico, e per il fenomeno delle

biennali d'arte contemporanea. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies* (2009) e *The Culture, Fashion, and Society Notebook* (2021), e la curatela del volume *Arts Festivals and the Cultural Public Sphere* (2011).

**Anna Scalfaro** è professoressa associata di Musicologia e Storia della musica presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Svolge le sue ricerche negli ambiti della storia della musica contemporanea e della pedagogia musicale, occupandosi in particolare di divulgazione della musica nei media, di storia dell'educazione musicale nella scuola italiana, e di composizioni vocali da camera del secondo Novecento e degli anni Duemila. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Wolfgang Amadeus Mozart. Il concerto per clarinetto e orchestra* (2007), *I «Lirici greci» di Quasimodo. Un ventennio di recezione musicale* (2011), *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri* (2014), e *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)* (2020).

**Simona Segre Reinach** è professoressa associata di Sociologia dei processi economici e del lavoro presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Le sue attività di ricerca riguardano la globalizzazione della moda e le sue forme di rappresentazione. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda. Orientalismi* (2006), *Mode in Italy. Una lettura antropologica* (2000), *Un mondo di mode. Il vestire globalizzato* (2011), *La moda. Un'introduzione* (2019), *Biki. Visioni francesi per una moda italiana* (2019), e la curatela dei volumi *Fashion in Multiple Chinas: Chinese Styles in the Transglobal Landscape* (2020) e *The Size Effect: A Journey into Design, Fashion and Media* (2019).

**Marco Solaroli** è professore associato di Sociologia dei processi culturali e culturali presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Le sue attività di ricerca riguardano la sociologia della cultura e dei media, con un'attenzione per la fotografia giornalistica e le crisi globali, i visual social media e il potere politico, e le relazioni tra popular music e identità nazionale. Tra le sue pubblicazioni rientrano i capitoli di libro *News Photography and the Digital (R)evolution: Continuity and Change in the Practices, Styles, Norms and Values of Photojournalism* (2017), *Photojournalism, the World Press Photo Awards, and the Visual Memory of Protest* (2023), *Iconic Images. Production, performance, power* (2024).

**Francesco Spampinato** è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento delle Arti della Università di Bologna. Le sue ricerche riguardano le pratiche artistiche contemporanee e gli studi visuali, con una concentrazione sul rapporto tra arte contemporanea, media e tecnologia, sulle dinamiche collettive, e sull'impatto del digitale sulla cultura visuale dall'avvento del personal computer all'attuale epoca post-pandemica. Tra le sue pubblicazioni rientrano le monografie *Come Together: The Rise of Cooperative Art and Design* (2015), *Art Record Covers* (2017), *Art vs. TV: A Brief History of Contemporary Artists' Responses to Television* (2022), e la curatela dei volumi *The Pandemic Visual Regime: Visuality and Performativity in the Covid-19 Crisis* (2023) e *Skank Bloc Bologna: Alternative Art Spaces since 1977* (2024).

---

*Consumo, comunicazione, innovazione*  
diretta da R. Paltrinieri, P. Parmiggiani

---

*Ultimi volumi pubblicati:*

*Testi*

GEVISA LA ROCCA, *Intorno agli hashtag*. Reti sociosemiotiche, sociolinguistiche, relazionali (E-book).

ANTONELLA MASCIÒ, *Serie di Moda*. Il ruolo dell'abbigliamento nelle narrazioni televisive.

GIACOMO MANZOLI, ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Welfare culturale*. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità (disponibile anche in e-book).

ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Culture e pratiche di partecipazione*. Collaborazione civica, rigenerazione urbana e costruzione di comunità (disponibile anche in e-book).

ROBERTA PALTRINIERI, GIULIA ALLEGRINI, *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica*. I Laboratori di Quartiere e il Bilancio Partecipativo a Bologna.

MELISSA MORALLI, *Innovazione sociale*. Pratiche e processi per ripensare le comunità.

STEFANIA ANTONIONI, *Imagining*. Serialità, narrazioni cinematografiche e fotografia nella pubblicità contemporanea.

PIERGIORGIO DEGLI ESPOSTI, *Essere prosumer nella società digitale*. Produzione e consumo tra atomi e bit.

LAURA GEMINI, *In viaggio*. Immaginario, comunicazione e pratiche del turismo contemporaneo.

ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Il valore sociale della cultura*.

GEORGE RITZER, *La McDonaldizzazione del mondo nella società digitale*.

STEFANO SPILLARE, *Cultura della responsabilità e sviluppo locale*. La società globale e le comunità responsabili del turismo e del cibo (disponibile anche in e-book).

ROBERTA PALTRINIERI, PAOLA PARMIGGIANI (a cura di), *Pratiche di riduzione dello spreco alimentare e inclusione sociale*.

GEA DUCCI, *Pubblica amministrazione e cittadini: una relazionalità consapevole*. Gli sviluppi di una comunicazione pubblica integrata.

LAURA GEMINI, *L'incertezza creativa*. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche.

NIKOS PAPASTERGIADIS, *Cosmopolitismo e cultura*.

ROBERTA PALTRINIERI, *Felicità responsabile*. Il consumo oltre la società dei consumi.

LORENZO GIANNINI, *Siamo tutti volontari*. Etnografia di una Festa de l'Unità, tra retoriche e pratiche.

ROBERTA PALTRINIERI, PAOLA PARMIGGIANI, PIERLUIGI MUSARÒ, MELISSA MORALLI (a cura di), *Right to the City, Performing Arts and Migration* (disponibile anche in e-book).

STEFANO CALZATI, *(De)scrivere la Cina in viaggio*. Voci, testi, mezzi.

LELLA MAZZOLI, *L'impronta del sociale*. La comunicazione fra teorie e tecnologie.

MANUELA FARINOSI, *Comunicazione e processi partecipativi*. Amministrazione pubblica e coinvolgimento dei cittadini nel Comune di Peccioli (disponibile anche in e-book).

VIVIANA CALZATI, PAOLA DE SALVO, *Il ruolo degli eventi gastronomici nella promozione e valorizzazione dei territori rurali*. Il caso di Frantoi Aperti in Umbria (E-book).

PIERLUIGI MUSARÒ, PAOLA PARMIGGIANI (a cura di), *Media e migrazioni*. Etica, estetica e politica del discorso umanitario.

GEA DUCCI, *La comunicazione pubblica e la sfida dell'interculturalità*. Lo "sguardo" dei mediatori culturali nella Regione Marche.

ROBERTA BARTOLETTI (a cura di), *Cultura riproduttiva*. Fertilità e sterilità tra comunicazione e prevenzione (disponibile anche in e-book).

EGERIA DI NALLO (a cura di), *Villaggi d'autore, turismo d'attore*.

ALBERTO MARINELLI, ROBERTA PALTRINIERI, GIANFRANCO PECCHINENDA, ANNA LISA TOTA (a cura di), *Tecnologie e culture dell'identità*.

ROBERTA BARTOLETTI, *Memoria e comunicazione*. Una teoria comunicativa complessa per le cose del moderno.

EGERIA DI NALLO, ROBERTA PALTRINIERI (a cura di), *Cum sumo*. Prospettive di analisi del consumo nella società globale.

FABIO GIGLIETTO, *Alle radici del futuro*. Dalla teoria dell'informazione ai sistemi sociali: un'introduzione.

LARICA-LABORATORIO DI RICERCA SULLA COMUNICAZIONE AVANZATA (a cura di), *La comunicazione in corso*. 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino.

MAURO MORUZZI, *Reti del nuovo welfare*. La sfida dell'e-care.

EGERIA DI NALLO, *Quale marketing per la società complessa?*.

EGERIA DI NALLO, GIAMPAOLO FABRIS (a cura di), *L'esperienza del tempo di consumo tra pratiche e fruizione sociale*.

GIOVANNI BOCCIA ARTIERI, STEFANIA ANTONIONI, LAURA GEMINI, *Comunicazione e luoghi del vissuto*. Osservare un territorio al femminile.

PAOLA PARMIGGIANI, *Consumatori alla ricerca di sé*. Percorsi di identità e pratiche di consumo.

GIOVANNI BOCCIA ARTIERI, GRAZIELLA MAZZOLI (a cura di), *Tracce nella rete*. Le trame del moderno fra sistema sociale ed organizzazione.

MAURO MORUZZI, *E - Care*. Sanità, cittadini e tecnologia al tempo della comunicazione elettronica.

AURELIA MARCARINO, *Pratiche e rituali comunicativi*. Un'indagine sulla costruzione del senso nell'interazione.

### *Ricerche*

BARBARA BECHELLONI, *Università di carta*. L'editoria accademica nella società della conoscenza (disponibile anche in e-book).

FRANCO BONAZZI, DANIELA PUSCEDDU, *Sex and the City e i paradossi della postmodernità*.

PIERGIORGIO DEGLI ESPOSTI, *Il cibo dalla modernità alla postmodernità*.

PIERLUIGI MUSARÒ, *Le virtù della contraddizione*. Quando la sociologia si fa etica.



# Vi aspettiamo su:

**[www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it)**

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE  
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,  
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:  
teorie e tecniche

Didattica, scienze  
della formazione

Economia,  
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,  
territorio

Informatica, ingegneria  
Scienze

Filosofia, letteratura,  
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,  
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche  
e servizi sociali



**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

Copyright © 2024 Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato. ISBN 9788835166696

Questo   
LIBRO

 ti è piaciuto?

---

**Comunicaci il tuo giudizio su:**  
[www.francoangeli.it/opinione](http://www.francoangeli.it/opinione)



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI  
SULLE NOSTRE NOVITÀ  
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

Copyright © 2024 Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato. ISBN 9788835166696

Nato da un confronto interdisciplinare all'interno del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, il libro esplora il ruolo sociale delle arti in funzione del loro valore pubblico e del loro impatto sulla collettività. Le arti visive, performative e medialità hanno, infatti, il "potere" di dare "potere", ovvero di sviluppare forme di "agency", di responsabilizzare i loro pubblici facendo leva sulla loro natura attrattiva, e sulla loro percezione diffusa come le forme più elevate dell'espressione umana e al contempo veicoli di riflessione, nella costruzione di immaginari anche alternativi alla referenzialità della esperienza nell'agire quotidiano. Non a caso, l'idea delle arti che emerge dai saggi qui raccolti è quella di fungere da dispositivo per attuare percorsi di riflessività individuale e collettiva, capace di risvegliare un senso di comunità, attraverso esperienze estetiche che promuovano azioni collettive mirate a trasformare la quotidianità. In particolare, i contributi compresi nel volume sono riconducibili a questioni relative alla partecipazione sociale e welfare culturale, alle convergenze tra arti e attivismo, e all'attivazione di cambiamenti sociali sul piano istituzionale.

*Roberta Paltrinieri* è professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e creativi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, di cui è anche Vicedirettrice. Studiosa dei processi culturali, si occupa di innovazione sociale e culturale, partecipazione civica e culturale, processi di Welfare culturale, cittadinanza culturale e processi di civic e audience engagement, sostenibilità e consumi responsabili.

*Francesco Spampinato* è professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Le sue ricerche riguardano le pratiche artistiche contemporanee e gli studi visuali, con una concentrazione sul rapporto tra arte contemporanea, media e tecnologia, sulle dinamiche collettive, e sull'impatto del digitale sulla cultura visuale dai personal computer all'attuale epoca post-pandemica.

