

Biblioteca Gianni Milner

Quaderni, 5
a cura di Giulia Clera

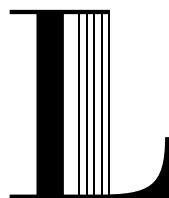


Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Biblioteca Gianni Milner
Quaderni, 5

Nuove competenze digitali
per il patrimonio culturale degli archivi

a cura di Giulia Clera



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2025

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

In copertina
I-Vlevi, Levi A.104. *Always*,
by Irving Berlin, Paris, Francis-Day,
©1925, copertina.
FOTOGRAFIA DI COPERTINA DI NOEMI LA PERA

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo
Stampa
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Nicola Colabianchi
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fabio Osetta
Antonio Paruzzolo
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti
Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Stefano Trovato

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori
Paola Cossu
Noemi La Pera
Antonella Manca
Carlo Mezzalira
Nadia Piazza

Lyra srl impresa sociale
Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Valeria Zane

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annarita Colturato
Paolo Da Col
Elisabetta Sciarra

VII Presentazione
Davide Croff

IX Introduzione
Giulia Clera

XIII Saluti istituzionali
Giorgio Busetto

- 3 Gli Ephemera Musicali: La Biblioteca Milner e la musica per film.
Archivi e collezioni
Roberto Calabretto
- 17 Il progetto *Patrimoni culturali invisibili: valorizzare le nuove competenze digitali*
Francesco Bergamo, Fiorella Bulegato, Monica Calcagno, Pietro Costa
- 29 Il design per i patrimoni culturali. Esposizioni, narrazioni, esperienze tra fisico e digitale
Alessandra Bosco, Lucilla Calogero
- 47 Il patrimonio della grafica negli archivi: una riflessione sulle fonti
Marco Scotti
- 57 Il patrimonio grafico degli archivi musicali
Paola Abbiati
- 67 L'intelligenza artificiale al servizio degli archivi multisensoriali
Andrea Lancia
- 73 Ambienti immersivi per la fruizione del patrimonio culturale digitale
Stefania D'Eri
- 77 Digitalizzazione degli archivi per un'esperienza "aumentata"
Elena Missaggia

TAVOLA ROTONDA

85 Nuove competenze digitali per il patrimonio culturale degli archivi

Moderatrice Giulia Clera
 Stefano Campagnolo Direttore Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
 Paolo Da Col Direttore Biblioteca Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
 Pierluigi Ledda Managing Director Archivio Storico Ricordi
 Elisabetta Sciarra Direttrice Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

WORKSHOP

111 Raccontare i luoghi della cultura:
 pratiche di partecipazione e strategie di mercato
A cura di Monica Calcagno e Elena Missaggia

Modera: Monica Calcagno
 Partecipano: Maurizio Busacca, Università Ca' Foscari Venezia
 Emmanuela Carbé, Università degli Studi di Siena / AIUCD
 Stefano Coletto, Fondazione Bevilacqua La Masa
 Nicola Fuochi, Libreria Coop Mestre / Università Ca' Foscari Venezia
 Angela Nativio, Università Ca' Foscari Venezia
 Silvia Pellizzeri, M9 Museo del Novecento

Davide Croff

Presentazione

Quello che qui si presenta è un nuovo Quaderno della Biblioteca della Fondazione Levi, il quinto, dedicato a raccogliere gli atti di un seminario sulle nuove competenze digitali.

La Fondazione ha allestito, su progetto di Giulia Clera, un aggiornato laboratorio di digitalizzazione, concepito per moltiplicare il servizio al pubblico della Biblioteca attraverso la pubblicazione on line dei suoi fondi.

Non solo. La costante riflessione sugli aspetti tecnici e culturali dell'iniziativa, condotta in collaborazione con gli Atenei cittadini e con una molteplicità di soggetti, individuali e istituzionali, premia ancora una volta il tradizionale metodo di lavoro della Fondazione: ricerca, operatività, individuazione di punti di vista inconsueti, ferma adesione al mandato dei Fondatori, che hanno voluto sia dare laicamente spazio alla musica di tutti i tempi e di tutti i paesi, sia salvaguardare lo storico Palazzo Giustinian Lolin, sia conservare ed accrescere le raccolte bibliografiche musicali di Ugo Levi; tutto questo è condotto con la più aggiornata strumentazione sia meccanica e tecnica, sia culturale e scientifica.

I risultati sono sotto gli occhi di tutti, anche grazie al moltiplicarsi delle pubblicazioni della Levi, ormai realizzate a decine in pochi anni. Quella che oggi aggiungiamo intende dar conto delle prime conseguenze sul piano scientifico dell'apparecchiamento del laboratorio di digitalizzazione, esperienza sulla quale le Università veneziane IUAV e Ca' Foscari hanno appoggiato quattro borse di ricerca annuali finanziate dalla Regione Veneto con risorse del Fondo Sociale Europeo. Si è così rivelato come implementare le risorse tecnologiche per mantenere il servizio al passo con i tempi finisce per aprire nuovi scenari all'uso dei fondi della Biblioteca, collegandoli più strettamente alle tradizionali attività di ricerca della Fondazione, che ne risultano ulteriormente potenziate.

Giulia Clera

Introduzione

Il Quaderno n. 5 della Biblioteca Gianni Milner sceglie quest'anno una nuova forma.

Si è inteso dedicare questa pubblicazione alla diffusione degli atti del seminario di studi “Patrimoni culturali invisibili. Valorizzare le nuove competenze digitali”, tenutosi il 28 marzo 2025 presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Tale seminario si inserisce nel quadro delle attività di divulgazione, ricerca e sperimentazione promosse dalla Fondazione nell'ambito del progetto cofinanziato dal Programma Regionale Veneto FSE+ 2021–2027, linea dedicata allo sviluppo delle competenze digitali per la valorizzazione del patrimonio culturale.

L'iniziativa ha rappresentato un momento di confronto tra saperi disciplinari differenti – musicologia, grafica, design, archivistica, digital humanities, tecnologie immersive e intelligenza artificiale – mettendo in dialogo ricercatori, progettisti, studiosi e professionisti del mondo della cultura e dell'innovazione. Il progetto che ha originato il seminario ha preso avvio a partire da un fondo specifico custodito dalla Fondazione Levi, il Fondo Levi A, composto da oltre seimila spartiti musicali prodotti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento circa e utilizzati dai coniugi Levi nella quotidianità e durante i loro salotti musicali, quindi materiali originariamente concepiti per la fruizione privata. La loro ricchezza, tuttavia, non si esaurisce nell'aspetto musicale: le copertine illustrate, spesso realizzate da artisti grafici di grande talento, costituiscono testimonianze preziose della cultura visiva, editoriale e musicale del tempo. È proprio da questa consapevolezza che nasce l'idea di valorizzare tali materiali non soltanto come documenti musicali, ma anche come oggetti culturali multisensoriali, capaci di raccontare intersezioni tra linguaggi espressivi e codici di rappresentazione.

Il progetto ha assunto fin dall'inizio una forte valenza sperimentale e interdisciplinare, strutturandosi attorno a quattro linee di ricerca sviluppate da altrettanti assegnisti e coordinate da docenti delle Università veneziane IUAV e Ca' Foscari. Le quattro direttive esplorano, rispettivamente:

1. Il valore grafico e storico-artistico delle copertine degli spartiti musicali (assegno di Paola Abbiati, coordinato dalla prof.ssa Fiorella Bulegato, IUAV);

2. L'uso delle tecnologie immersive e sensoriali per esperienze di fruizione avanzata (assegno di Stefania D'Ero, coordinato dal prof. Francesco Bergamo, IUAV);
3. L'impiego dell'intelligenza artificiale per la classificazione, rielaborazione e narrazione degli archivi multisensoriali (assegno di Andrea Lancia, coordinato dal prof. Pietro Costa, IUAV);
4. Le trasformazioni identitarie e istituzionali che la digitalizzazione può innescare nel modo in cui gli archivi si raccontano e si relazionano con i pubblici (assegno di Elena Missaggia, coordinato dalla prof. ssa Monica Calcagno, Ca' Foscari).

Il seminario del 28 marzo ha voluto restituire al pubblico i primi esiti di questo percorso, proponendo una riflessione articolata sul tema del patrimonio culturale “invisibile” – invisibile non perché nascosto, ma perché talvolta escluso dai percorsi di valorizzazione più consolidati. I materiali del Fondo Levi A, sebbene conservati con cura, non erano fino a pochi anni fa pienamente accessibili né studiati nella loro dimensione visuale, editoriale, o come strumenti di divulgazione della cultura musicale e cinematografica.

La digitalizzazione – avviata nel laboratorio della Fondazione LeviDigiLab, a partire dal 2023 – ha offerto l'occasione non solo per rendere accessibili tali risorse, ma per costruire nuovi modelli narrativi, interpretativi e tecnologici capaci di restituire senso e significato a questi materiali nel presente.

Durante la giornata di studi, introdotta da me quale responsabile del progetto di digitalizzazione e dai saluti istituzionali del prof. Roberto Calabretto (presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Levi) e del direttore Giorgio Busetto, sono intervenuti docenti, esperti e professionisti delle istituzioni partner.

La giornata ha visto il contributo di Marco Scotti (storico dell'arte e del design, Università di Bologna), che ha offerto un'importante riflessione sulle pratiche archivistiche legate alla grafica storica, illustrando la complessità dei fondi visivi e proponendo un dialogo tra contenuto e contenitore come elemento di ricerca. A seguire, le docenti Alessandra Bosco e Lucilla Calogero (Università IUAV) hanno affrontato il tema del design per i patrimoni culturali come leva di narrazione e accessibilità, evidenziando le nuove modalità di interazione e partecipazione rese possibili dai dati digitali e dalla progettazione di interfacce.

Il seminario ha inoltre ospitato le presentazioni dei ricercatori coinvolti, che hanno illustrato il lavoro di analisi, digitalizzazione, interpretazione e rielaborazione svolto sui materiali del fondo, ponendo l'accento su temi chiave come la multisensorialità dell'oggetto archivistico, le strategie per la partecipazione del pubblico, l'impiego dell'intelligenza artificiale nella catalogazione, la fruizione aumentata attraverso la mixed reality, e le pratiche di storytelling digitale.

Il dialogo tra ricerca, tecnologia e patrimonio ha mostrato l'efficacia di modelli interdisciplinari capaci di produrre nuove conoscenze, nuovi linguaggi e nuovi pubblici.

Non meno rilevante è stata la dimensione collaborativa e istituzionale del progetto. Accanto ai due atenei veneziani e alla Fondazione Levi, hanno partecipato attivamente quattro partner aziendali e culturali, ciascuno dei quali ha messo a disposizione competenze verticali nei settori della digitalizzazione, dell'archiviazione sonora, della comunicazione visiva e della progettazione di servizi culturali:

- Mindware Srl, impresa attiva nella progettazione di soluzioni digitali per musei e archivi;
- Studio Visuale, specializzato in comunicazione visiva e interaction design;
- TIPIC, agenzia di innovazione nei servizi culturali e di business design;
- il Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, che ha collaborato con l'assegnista Stefania D'Ero per la registrazione dei brani selezionati.

Nel pomeriggio si è svolta una tavola rotonda da me moderata mirata ad un confronto sui progetti di digitalizzazione in corso e sugli impatti che questi hanno avuto sul patrimonio, l'organizzazione e i fruitori. Sono stati invitati al tavolo: Stefano Campagnolo, Direttore Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Paolo Da Col, Direttore Biblioteca Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, Pierluigi Ledda, Managing Director Archivio storico Ricordi ed Elisabetta Sciarra, Direttrice Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La giornata si è conclusa con un workshop operativo coordinato da Monica Calcagno, dedicato alla digitalizzazione come strumento di trasformazione delle istituzioni culturali, mettendo in evidenza opportunità e criticità della gestione digitale di patrimoni complessi.

Il seminario ha voluto essere, un laboratorio pubblico di riflessione, scambio e rilancio: una giornata in cui si è cercato di connettere la ricerca teorica con le pratiche professionali, la memoria storica con le nuove tecnologie, l'eredità della cultura musicale con le prospettive offerte dal design e dai linguaggi digitali contemporanei.

Questo seminario – e il progetto da cui trae origine – testimonia un cambio di paradigma: la digitalizzazione non è più (soltanto) una tecnica di conservazione o accesso, ma diventa un motore critico e narrativo, capace di rivelare patrimoni sommersi, sollecitare nuove competenze e attivare processi culturali partecipativi. Le copertine musicali del Fondo Levi A, a lungo considerate “minori”, si rivelano oggi preziosi dispositivi di senso, capaci di raccontare la società italiana del primo Novecento, i rapporti tra musica e cinema, l'estetica della stampa e della grafica editoriale, i modi in cui la cultura si diffondeva nei salotti e nei negozi di dischi, nelle edicole e nei teatri.

La pubblicazione degli atti che segue raccoglie i contenuti della giornata, offrendoli come strumento di lavoro e spunto di riflessione per tutti coloro che,

in ambito accademico, professionale o istituzionale, si occupano di archivi, tecnologie, design, patrimonio culturale e narrazione. Il nostro auspicio è che questa esperienza possa contribuire ad alimentare una rete di pratiche e pensiero intorno al tema dei “patrimoni invisibili”: non invisibili per natura, ma invisibili perché ancora da scoprire, da interpretare, da rendere vivi.

Giorgio Busetto

Saluti istituzionali

Desidero anzitutto porgere il saluto del nostro presidente, il dottor Davide Croff, che è trattenuto lontano da altri impegni non derogabili.

Prima di tutto devo ringraziare Fiorella Bulegato e l’Università IUAV di Venezia, un’università particolarmente importante e particolarmente grande, cara a noi per quello che è riuscita a creare in anni lontani, mentre ora sta continuando a produrre tutta una serie di fatti molto interessanti. Tra essi quanto ci vede qui riuniti oggi. Voglio anche congratularmi con Fiorella per il concorso che ha vinto diventando adesso professore di prima fascia. E questa la considero una cosa importante. È importante e utile anche per noi, dato il peso della gerarchia in ambito accademico e data la speranza di poter continuare questa collaborazione che si è rivelata particolarmente fruttuosa. Molto di più di quanto io non immaginassi.

Una parola di ringraziamento desidero rivolgere a Giulia Clera per avere ideato il nostro progetto di digitalizzazione e per averlo non solo realizzato, ma anche seguito con assoluta costanza, credendo nella sua implementazione e nella ricchezza di conseguenze del puro dato tecnico. E naturalmente un ringraziamento va a tutto lo staff della Fondazione. Grazie.

Un ringraziamento va anche a Monica Calcagno dell’Università di Ca’ Foscari per aver partecipato ad arricchire il progetto con la consueta finezza di sguardi e novità di orizzonti.

Quello che ha generato questo progetto è stata sostanzialmente una considerazione di ordine economico. La Fondazione ha un impianto che costa decine di milioni di euro fra struttura della sede che, pur essendo patrimonio strumentale genera anche assai importanti redditi, perché si è riusciti ad affittare tutta una serie di spazi. Attualmente questo palazzo è inalienabile per statuto, e una delle finalità fissate nei testamenti e poi inverecate nello statuto, che Ugo Levi ha disegnato nel lontano 1962, è quella di mantenere questo palazzo, bene di famiglia, comprato dal nonno di Ugo per il papà di Ugo quando questi si è sposato; ed è qui che Ugo è nato ed è morto, è qui che ha passato tutta la vita, tolta la parentesi della fuga nel ’44-45 con cui si è sottratto assieme alla consorte Olga alla persecuzione nazifascista.

Dunque, l’investimento patrimoniale che è stato fatto sulla struttura e sulle dotazioni è un investimento particolarmente importante. A questo investimento non corrispondeva un’adeguata fruizione. C’erano molte ragioni per

questo. Una è la crisi strutturale che le biblioteche stanno attraversando ormai da decenni; una è la natura specialistica della biblioteca musicale; una è l'orario di servizio che si conclude alle 16.30, quindi poco coincide con quelli che sono gli orari di lavoro dei ricercatori.

E qui devo spendere una parola in più rispetto ai ringraziamenti già fatti, per Claudia Canella, che è l'unica qui dentro che ha un'anzianità di servizio superiore alla mia; è lei che ha tenuto in piedi questo posto, facendone una biblioteca dove tutto era comunque catalogato. Poi cosa è successo? Che negli ultimi anni gli archivi affluiti sono aumentati enormemente di numero e quindi non è stato più possibile fare fronte a tutte le necessità di un'ordinata inventariazione e catalogazione.

E tuttavia in questa situazione, che tra l'altro Giulia Clera conosce molto bene, perché per molti anni ha lavorato da freelance proprio alla catalogazione dei fondi, la prospettiva della digitalizzazione, come mi era stata indicata da lei stessa, mi appariva come la prospettiva enormemente più interessante di modificare strutturalmente il servizio e di modificare strutturalmente l'utenza. Questo ovviamente se si riesce a digitalizzare i fondi e a metterli nel circuito, avendo reperito le risorse per l'immane operazione.

Ma qui è avvenuta un'altra cosa, grazie appunto alle università veneziane, allo IUAV, che ha destinato tre borsisti, purtroppo solo annuali, a questa vicenda, e Ca' Foscari che ne ha destinato uno, altrettanto purtroppo solo annuale. Bene, il risultato di questo lavoro è stato di estremo interesse. Vale a dire che si è dimostrato che digitalizzare apre la strada a una serie di potenziali ricerche che prima erano pressoché inimmaginabili. Ecco, questo diventa allora la lezione di metodo che esce da questo esperimento, da questa attività. Attività che, se le risorse lo consentiranno, non solo continuerà, ma si amplierà il più possibile. Perché solo le digitalizzazioni massive producono dei risultati importanti. E le digitalizzazioni massive significano avere non solamente le macchine, non solamente i laboratori, ma avere la risorsa umana, che rappresenta, dopo il costo di investimento, il costo di parte corrente più importante e significativo e spesso impossibile da sostenere. Nell'ultimo decennio è stata raddoppiata la rendita di patrimonio della Fondazione. E tuttavia i costi gestionali, sempre di parte corrente, sono talmente lievitati, perché l'inflazione, sotterranea, l'inflazione che non viene adeguatamente denunciata, è talmente elevata che, a fronte di questo raddoppio dell'entrata, noi abbiamo una crescita francamente importante dell'uscita e quindi siamo sempre lì a inseguire le soluzioni. Questo Paese non è mai stato capace di dotarsi di una fiscalità adeguata e in particolare nell'organizzazione culturale la fiscalità non è mai stata di aiuto. L'aiuto è minimale. Adesso con le nuove norme di terzo settore, la Fondazione ha creato una srl impresa sociale, e già questo ha dato 100.000 euro all'anno in più di mancato costo dell'IVA perché voi sapete che sulla ONLUS, come è la Fondazione Levi, l'IVA grava al 100%, non è recuperabile. Ma tutte quelle operazioni che si riesce a gestire attraverso

l'impresa sociale, attraverso la srl, consentono invece di produrre il recupero di IVA e anche questa è diventata una posta significativa nel nostro bilancio. Ma siamo ancora molto lontani dall'avere quelle risorse che ci consentano di sviluppare in maniera adeguata quello che abbiamo visto, con questi primi passaggi, essere particolarmente interessante, importante e utile.

Patrimoni culturali invisibili.
Valorizzare le nuove competenze
digitali



A.

I-FIESM, Donazione Virginio-Pocardi SMF.41. *Awake in a Dream. (C'est ce soir que l'amour est vainqueur)*, parole anglofones et musique de Leo Robin et Frederick Hollander, London, Chappell, ©1936, copertina.

B.

I-FIESM, Donazione De Sanctis SMF.11. *A lume di candela (Farewell Waltz)* Valzer lento dal film Metro Goldwyn Mayer "Il Ponte di Waterloo", testo italiano di Devilli, Musica di H. Stothart, ©1940, copertina.

C.

I-FIESM, Fondo Canzonette e Romanze (Ciappi) SMF.16, *Una romantica avventura (Dammi ancor la bocca da baciar!)* Valzer dal film omonimo, Parole di Gian Bistolfi, Musica di A. Cini, Milano, Fono Enic, ©1941, copertina.



Roberto Calabretto

Gli Ephemera Musicali: La Biblioteca Milner e la musica per film. Archivi e collezioni

Palazzo Giustinian Lolin, residenza abitativa della famiglia Levi e attuale sede della Fondazione musicale che porta il loro nome, nei primi decenni del secolo ventesimo agli occhi di Venezia appariva come un luogo in cui la musica era costantemente presente.¹ «Il più musicale dei salotti veneziani» in quegli anni ospitava serate concertistiche, incontri di vario genere, anche dopo i concerti al Teatro La Fenice, e una preziosa biblioteca nata dall'amore di Ugo Levi nei confronti della musica che lo portava ad acquistare preziosi volumi e partiture. Egli, infatti, coltivava la passione del collezionismo di spartiti da cui era nata «una ricchissima biblioteca musicale [...] che [aveva] fatto di Palazzo Giustinian Lolin un centro di alti studi musicali».² Di questi libri si serviva nelle serate musicali, vissute all'insegna dell'Haussmusik, in cui proponeva ai suoi ospiti musica di ogni genere spaziando dalle trascrizioni operistiche alla musica da camera e alle riduzioni sinfoniche.

In un simile contesto, è sorprendente notare la presenza della musica per film, testimoniata da un seguito di 'piccoli spartiti' ancor oggi conservati nella Biblioteca Gianni Milner della Fondazione.³ Questi spartiti, eloquente testimonianza della popolarità a cui era giunta la musica della settima arte negli anni del primo e secondo dopoguerra, sono dei documenti molto particolari e consistono di riduzioni per pianoforte dei noti temi delle colonne sonore cinematografiche o delle altrettanto celebri canzoni che hanno immortalato la storia del cinema. Erano destinati alla fruizione domestica e prevedevano il pianoforte nella tipica funzione di sostituto dell'orchestra oppure di strumento d'accompagnamento della voce solista, in qualche caso del violino o di un altro strumento, assecondando la forma maggiormente abituale e consona per questo genere di operazioni. Pubblicati in piccoli fascicoli solitamente di quattro pagine – la copertina, le due interne con la musica e quella finale con l'annuncio delle imminenti novità –, si potevano acquistare nei negozi

1. La prima parte di questo saggio figura, in parte, anche in un articolo, *Film Music in the Levi Family Salon*, che compare all'interno della miscellanea *Remediating Opera. Crossing and Encounters Between Film and Music Studies*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2025.

2. ALVISE ZORZI, *Canal Grande*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 325-328.

3. Utilizziamo il termine "spartito" nel senso "di una composizione per voce/i o strumento/i solisti e orchestra, in cui l'orchestra è ridotta per uno strumento a tastiera" (https://norme.iccu.sbn.it/index.php?tit=Le-Guida_musica/Appendici/Appendice_VII). Date le loro dimensioni, li abbiamo definiti "piccoli spartiti".

di dischi, strumenti e di musica in genere a prezzi agevoli. In questo modo, erano alla portata dei musicisti dilettanti che eseguivano quella musica per piacere e per diletto.

La loro grafica era molto curata e potrebbe essere riassunta all'interno di alcune tipologie. Molte volte nel frontespizio potevano comparire gli attori protagonisti del film, soprattutto quando erano delle star di primo piano. Ecco allora Marlene Dietrich con Gary Cooper immortalati nella piccola partitura che contiene la musica di Frederick Hollander per *Desire* di Frank Borzage (1936), oppure Vivien Leigh e Robert Taylor in quella con la musica di Herbert Stothart per *Waterloo Bridge* (*Il ponte di Waterloo*, 1940) diretto da Mervyn LeRoy (Figg. A-B).

Altre volte figuravano alcuni frames del film stesso, quasi a garantire un ideale riassunto al pubblico che a casa poteva rivivere le emozioni della visione. Tra i tanti, riportiamo la copertina della piccola partitura di *Una romantica avventura* (Mario Camerini, 1940) (Fig. C).

Vi erano, poi, delle copertine in cui prevaleva l'aspetto grafico. Riportavano così il titolo della canzone in evidenza accanto ai nomi dei musicisti. In quella di *La Maternelle* (Jean Benoît-Lévy and Marie Epstein, 1933), non a caso, è fortemente enfatizzato il nome di Cesare Andrea Bixio, vero e proprio protagonista della musica cinematografica dei primi anni del sonoro (Fig. D).

Un'altra scelta portava a privilegiare la figura dell'interprete, come accade nella celeberrima *Amado mio*, una canzone interpretata, per quanto in playback, da Rita Hayworth doppiata da Anita Kert Ellis in *Gilda* di Charles Widor (1946) (Fig. E).

Questi materiali, apparentemente di scarso valore se non effimeri da un punto di vista musicale, avevano però la capacità di rapportarsi alla sfera del quotidiano in maniera sorprendentemente efficace penetrando nelle case degli amanti della musica e, in questo caso, anche della settima arte. La grafica così accurata era senz'altro un utile strumento in questa operazione di divulgazione salottiera e portava i musicisti che eseguivano questa musica e il pubblico che la ascoltava a fruirla con un rapporto di carattere affettivo.

Ci piace così immaginare Ugo Levi al pianoforte che, memore di una visione cinematografica, riviveva alcune sequenze cinematografiche suonando i temi e motivi che avevano accompagnato le pellicole del cinema hollywoodiano, dei capolavori di quello italiano e delle diverse scuole europee. In questo modo egli 'interiorizzava' le emozioni della sala cinematografica e aveva modo di riproporle ai propri amici che frequentavano il suo salotto.

Una forma di divulgazione, in parte, analoga a quella dei repertori operistici che parimenti transitavano dal palcoscenico teatrale al salotto secondo simili modalità.⁴

4. Cfr. ROBERTO LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione: Il mito del "popolare"*, in *L'opera e la cultura popolare - L'opera fuori dei teatri*, in *Storia dell'opera italiana*, vi, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, pp. 301-392.



D.

I-FIESM, Fondo Canzonette e Romanze (Ciappi) SMF.45, *Non credo più al mio cuore... Canzone tango*, Versi di B. Cherubini, Musica di C.A. Bixio e A. Fragna, Milano, Bixio, ©1934, copertina.



E.
I-FIESM, Fondo Canzonette e Romanze (Ciappi) smf.30,
Amado mio, Rumba dal film Columbia "Gilda",
Testo italiano di Devilli, Testo originale e Musica di A. Roberts
e D. Fisher, Milano, Edizioni Curci, ©1946, copertina.

Al di là del valore ‘sociologico’ sotteso in questo genere di musica e negli spettacoli a cui dava origine, una simile circostanza si rivela essere estremamente utile per capire le modalità con cui la musica per film veniva riadattata e finalizzata ad un contesto ben distante dalla sua vocazione. Il salotto domestico, nel subentrare alla sala cinematografica, la rendeva infatti un’ideale colonna sonora per ritrovi domestici e imponeva delle ben precise caratteristiche che la potevano allontanare dalla forma primigenia. I film maggiormente utilizzati, ovviamente, erano quelli più popolari e che avevano riscosso un grande successo di pubblico cosicché anche la loro musica era nota al grande pubblico. Non a caso in casa Levi circolava la musica di Charlie Chaplin, come testimoniano tre spartiti di *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1952) le cui tipologie sono esemplari: una trascrizione per pianoforte e voce solista del suo tema maggiormente famoso, *Eternamente*, un pot-pourri delle sue tre celebri canzoni (*Sardine Song*, *Spring Song*, *Animal Trainer*), e una rapsodia con i temi maggiormente famosi della partitura originaria. Editi da Accordo, questi spartiti circolavano per concessione delle celebri Edizioni Curci di Milano che si facevano garanti di questo genere di produzione. Il loro aspetto grafico è molto curato e nella copertina non poteva mancare la celebre immagine di Chaplin a tutti nota e amata (Fig. 1).

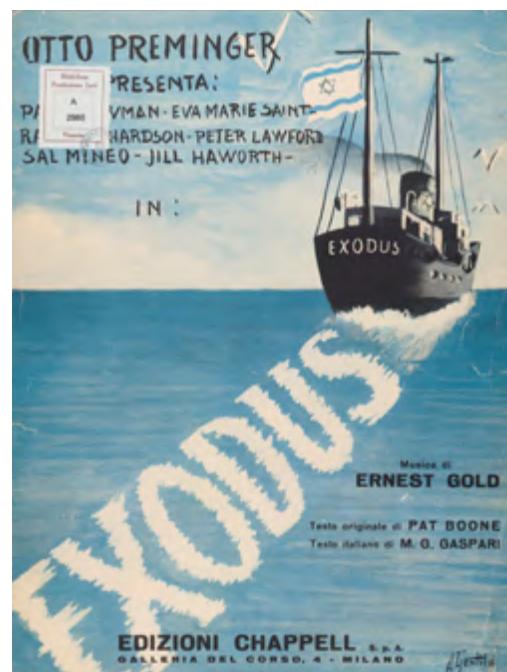
Già la maniera con cui la musica di Chaplin è eseguita in casa Levi è eloquente. Da un lato abbiamo la trascrizione per pianoforte, con l’ovvio impoverimento



1.
I-Vlevi, Levi A.2806.
Luci della ribalta (*Limelight*)
3 scherzi per pianoforte e canto
Testo originale e musica
di Charlie Chaplin, testo italiano
di Ardo, Milano, Accordo, 1953,
riduzione per canto e pianoforte;
copertina

della partitura originale che si vede privata dei bellissimi colori chapliniani; dall'altro la riduzione per voce e pianoforte del suo tema più celebre che conduce quello stesso tema all'interno di un universo formale molto gradito e praticato nella Salonmusik d'inizio secolo. Non ultimo, una suite ripropone in forma rapsodica i temi della colonna sonora stessa. La musica per film va pertanto incontro a un processo di riduzione, potremmo dire impoverimento, per adeguarsi a degli standard che la possano rendere fruibile all'interno delle mura salottiere da un generico pubblico di amanti della musica e delle immagini in movimento. La musica per film, del resto, in quegli anni agli occhi del pubblico si risolveva quasi esclusivamente nel parametro melodico e il pubblico stesso amava identificare le pellicole di quegli anni con le melodie che i compositori avevano immortalato per accompagnare le gesta dei protagonisti.

Nella biblioteca della famiglia Levi troviamo, poi, un seguito di temi tratti da altri celebri film, come *Exodus* di Otto Preminger (1960) dedicato alle drammatiche vicende che portarono alla nascita dello stato d'Israele e musicato da Ernst Gold. Proprio questo tema conduttore, che si basa su due idee melodiche distinte che poi ricompariranno nel corso di tutto il film, conseguì l'Oscar divenendo un best-seller discografico, a testimonianza di come Gold fosse riuscito a cogliere lo spirito del tempo perseguiendo i consueti cliché della musica cinematografica (Fig. 2).



2.

I-V. Levi A.2860. *Exodus* (*The Exodus song*), dal film omonimo, musica di Ernest Gold, testo originale di Pat Boone, testo italiano di M. Gioconda Gaspari, illustrazione di A. Gentile, Milano, Chappell, ©1960 (stampa 1961), copertina.

Abbiamo poi i due temi de *Il terzo uomo* di Carol Leed (*The Third Man*, 1949), che tra i protagonisti annovera Orson Welles e Alida Valli e il cui tema conduttore, eseguito alla cetera da Anton Karas, scandisce inesorabilmente e caratterizza la vicenda. Proprio i due temi principali della colonna sonora, *Harry Lime Theme* e *Il Valzer del Caffè Mozart*, conosceranno una singolare fortuna discografica, radiofonica e addirittura nelle sale da ballo. Non deve allora stupire se saranno editi dalla Music Union di Milano che allora aveva sede nella Galleria del Corso della città. Troviamo poi il *Lied und Marsch* per *La squadriglia Lützow* di Hans Bertram (*Kampfgeschwader Lützow*, 1940) scritto da Norbert Schulze, musicista divenuto celebre grazie alla sua canzone *Lili Marlene* che diverrà il vero e proprio Leitmotiv di un'intera generazione, *Sonny Boy* di Al Jolson per il musical *Il cantante pazzo* di Lloyd Bacon (*The singing fool*, 1928), e la canzone *Ciribiribin* di Pestalozza per *Una notte d'amore* di Victor Schertzinger (*One Night of Love*, 1934) in cui si narra di Mary, dalla voce dolcissima, che viene dall'America in Italia ad imparare il bel canto con il maestro Monteverdi... Film noti, pertanto, che il pubblico che frequentava casa Levi conosceva e poteva riascoltare in questa nuova veste. Infine troviamo un piccolo angolo dedicato all'infanzia con *Le canzoni di Biancaneve*. In questo caso le edizioni Suvini Zerboni avevano creato un piccolo libretto, con disegni e momenti principali dei dialoghi dei protagonisti del film, a voler animare la fiaba musicale che viene fatta rivivere sotto gli occhi dei bambini grazie ai suoi temi maggiormente noti, come *Il mio amore un di verrà*, *Ehi-ho*, *Vorrei*, *Non ho che un canto* e *Impara a fischiattar*, un delicato fox-trot cantato e... fischiattato da intere generazioni (Fig. 3).

Non solo. Lo spartito, edito da Suvini Zerboni viene edito nel 1938. Il film (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) esce nelle sale italiane quello stesso anno per cui la pubblicazione musicale serve a promuovere la distribuzione della pellicola, parimenti a quanto facevano, e tutt'ora fanno, i dischi che contengono i temi delle colonne sonore di alcuni film. Un fenomeno di grande interesse e che rivela una ben costruita strategia comunicativa e di marketing. Ma a Palazzo Giustinian Lolin, costantemente affollato dai musicisti che allora transitavano a Venezia, arriverà anche uno dei compositori di Chaplin: David Raksin, chiamato a Hollywood nel 1936 per collaborare all'allestimento di *Tempi moderni* e poi divenuto in breve tempo uno dei maggiori interpreti della musica per film americana.⁵ Questi regala a Ugo Levi uno spartito per ensemble di corni, percussioni e contrabbasso, *Morning revisited*, che reca una singolare dedica: «Per Ugo Levi con affetto di un musicista ad un altro. David Raksin. 1961» (Fig. 4).

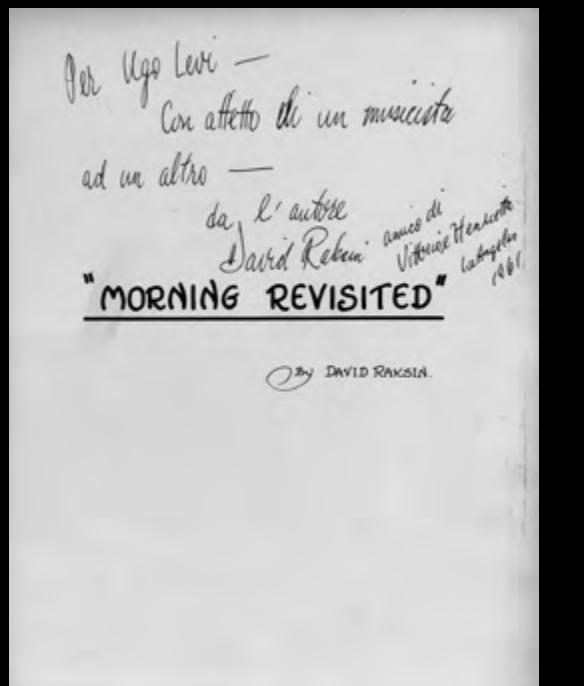
5. «Chaplin entrava con certe idee musicali e ci lavoravamo sopra assieme, perché lui non sapeva né leggere né scrivere la musica. È un grandissimo errore credere che lui non facesse nulla. Lui aveva le idee. Diceva, 'No, penso che dovremmo salire qui, o scendere là' ma mi licenziò dopo una settimana e mezza perché non era abituato a essere contraddetto da nessuno. Io mi ero permesso di dirgli semplicemente: 'Ascolta Charlie, penso che potremo far meglio di così'. Alla fine, mi assunse di nuovo accettando le mie condizioni» (DAVID RAKSIN in COOK MERVYN, *A history of film music*, Cambridge, Cambridge University Press 2008, p. 29).



3.
I-Vlevi, Levi A.3084.
Le canzoni di Biancaneve.

Milano, Suvini Zerboni, 1938, copertina.

4.
David Raksin, *Morning revisited*.
Dedica a Ugo Levi
I-Vlevi, Levi A.833. *Morning revisited*,
David Raksin, Los Angeles, Madrigal Music
Co., ASCAP [1961?], frontespizio.



«Dischi di musica da film»

Ma ad arricchire la presenza della musica per film nella Biblioteca va segnalata anche la presenza di alcuni dischi all'interno del Fondo della famiglia Grimani. Si tratta di alcuni LP di note case discografiche, come Columbia, Philips, Victor e Cetra, che possono essere collocati all'interno di ben precise tipologie e che fanno pendant con la raccolta di piccoli spartiti. Da un lato troviamo alcuni dischi con colonne sonore di celebri film — come *White Christmas* (*Bianco Natale*, 1954) di Michael Curtiz, *A Streetcar Named Desire* (*Un tram che si chiama desiderio*, 1951) di Elia Kazan, *Pia de' Tolomei* (1941) di Esodo Pratelli e molti altri —, dall'altro dischi con miscellanee tematiche che vedono una larga prevalenza di canzoni, in alcuni casi, di musica jazz che allora il pubblico italiano aveva imparato a conoscere e amare.

Anche questi dischi riflettono un'interessante modalità di consumo della musica per film dei primi decenni del secondo dopoguerra, quando le diverse colonne sonore di celebri pellicole erano ascoltate nelle case di molte famiglie, a testimonianza della popolarità che questi temi e canzoni erano riusciti ad ottenere nella società italiana di allora. Non a caso, una delle più importanti e prestigiose riviste italiane, «Cinema», in quegli anni aveva addirittura affidato a Maria Tibaldi Chiesa una rubrica settimanale, *Dischi di film*, in cui erano presentate le ultime novità discografico-cinematografiche. Questa rubrica, non solo era lo specchio fedele della musica per film dell'epoca, ma ben metteva in risalto le modalità di questo suo 'consumo domestico'. Le parole con cui la Tibaldi, quasi sempre, accompagnava le sue recensioni — «un buon disco adatto per ballare» — lasciano già intuire in che modo questi dischi venissero ascoltati: «Siamo in piena stagione — scrive la Tibaldi nel dicembre 1937 — e mentre nelle sale dei cinematografi si avvicendano le nuove produzioni, le case di dischi lanciano gli ultimi dischi di film. Non si ha sempre a disposizione un'orchestra ed è assai carino ballare al ritmo delle melodie che si sono udite durante le proiezioni. Vi segnaliamo alcuni ottimi dischi allo scopo».⁶

Se le piccole partiture ispiravano esecuzioni domestiche con il pianoforte e una voce a proporre i motivi a tutti noti e amati, i dischi di musica per film, invece, invitavano a ballare sfruttando i ritmi delle musiche di provenienza d'oltre oceano. Le finalità, ovviamente, erano le medesime e miravano a una larga diffusione di questa musica in tutte le fasce della popolazione, anche a quelle che tradizionalmente non frequentavano le sale cinematografiche.

Bisogna ricordare che la musica americana e il jazz, in quegli anni, avevano letteralmente invaso la vita musicale italiana ed europea. Il pubblico aveva iniziato ad amare quella musica al cinema: «Queste musicette di stampo oltreoceanico si somigliano tutte spaventosamente [...]. È il tipo tradizionale,

6. MARIA TIBALDI CHIESA, *Dischi di film* (rubrica), «Cinema», 10 giugno 1937, II/23.

ormai, e sembra non si possa più concepire il ballo e il ballabile fuor da questo tipo».⁷ Queste parole riflettono un fenomeno che la cultura musicale italiana ha vissuto tra gli anni '20 e '30, quando questi repertori affollavano i tradizionali luoghi di ritrovo e di svago della società. A partire dal Tango, giunto in Europa agli inizi del secolo, l'Italia aveva conosciuto il Fox-Trot, il Charleston, la Rumba e altri ballabili. Gli anni immediatamente successivi alla grande guerra avevano segnato, invece, la piena e definitiva affermazione del Jazz, oggetto di polemica da parte del regime fascista, fortemente deciso a mettere al bando questa «musica negroide». Anche la musica per film, ovviamente, aveva subito questo genere di condizionamenti e i suoi dischi non potevano non raccogliere e promuovere i motivi di maggior successo che appartenevano a questo genere di musica.

I dischi della collezione appartenente alla famiglia Grimani testimoniano questa situazione e contengono molte colonne sonore eseguite da Artie Shaw, Paul Whiteman e altri celebri musicisti dei primi anni del secondo dopoguerra.

«In principio era la storiografia»

Queste partiturine e questi dischi, all'interno della biblioteca, fanno pendant con un seguito di materiali eterogenei che costituiscono una parte consistente del patrimonio librario della Fondazione. Vanno così ricordati l'Archivio Giovanni Fusco, musicista di Michelangelo Antonioni e Alain Resnais, che tutt'ora è in fase di studio e catalogazione e metterà a disposizione del pubblico le partiture dei celebri film del regista ferrarese, e gli archivi dei tre principali musicologi che si sono dedicati alla musica per film: Sergio Miceli, Ennio Simeon e Sergio Bassetti.

Il primo riflette la vastità degli interessi del musicologo fiorentino – suo è il monito con cui abbiamo intitolato questo paragrafo –⁸ e contiene volumi di acustica, danza, didattica, estetica, etnomusicologia, teatro musicale, teoria, jazz, musica per la radio, televisione e media in genere, accanto ai tradizionali dizionari, trattati, manuali, monografie, epistolari e a un vasto corpus di partiture. Ovviamente, quale motivo di maggior interesse ai nostri fini, vi

7. Id., *Dischi di film* (rubrica), «Cinema», 25 dicembre 1937, II/36.

8. «Questo motto d'ascendenza biblica è tra i più ignorati negli studi sulla musica applicata, dove per mera volontà analitica si confondono musiche nate per il cinema con musiche preesistenti; e ancora musiche cinematografiche con musiche televisive, fino a occuparsi di quelle usate nei videogiochi. Ovviamente si tratta in ogni caso di fenomeni degni di studio, ma prima ancora si dovrebbe tentare una minima sistematizzazione storiografica (come avviene in ogni settore cronologicamente stratificato della musica e non solo), per accorgersi che il contesto culturale e di costume della musica nel cinema muto, per fare un esempio, differisce da un'area geografica all'altra (un conto è infatti la fruizione statunitense, un altro è quella europea, a "parità" di condizione sociale); per cui i distinguo storici e poi storiografici dimostrerebbero facilmente le profonde diversità tra un fenomeno e l'altro, con la relativa impossibilità di fare d'ogni erba un fascio. Si moltiplicherebbe questa constatazione oggettiva per tutti i fenomeni nascenti dai rapporti musica-cinema e successivamente musica-media e si capirà quanto c'è ancora da fare sul piano meramente storiografico» (SERGIO MICELI, *Da Kurt London (1936) a Theodor W. Adorno (1947): due miti da ridimensionare*, «Musica e Storia», XVII/3 (2009) – edito nel novembre 2016, p. 623).

sono molti testi di musica per film e tutte le pubblicazioni di Miceli stesso. Poder consultare i suoi volumi, i testi che studiava e pazientemente annotava, spesso manifestando la sua vis polemica che sarà una delle caratteristiche del suo sapere, e soprattutto gli appunti delle sue analisi audiovisive sarà un grande oggetto d'interesse per tutti coloro che intendono capire, da un lato, il suo magistero e, dall'altro, i percorsi e gli strumenti d'indagine di questa disciplina.

L'Archivio Miceli fa pendant con il segmento di un altro archivio, che si spera possa essere completato a breve nella sua interezza, appartenuto ad un altro dei padri della musica per film italiana prematuramente scomparso anni or sono, Ennio Simeon. Esperto di musica per il cinema muto, Simeon ha consacrato la sua attività di ricerca allo studio di compositori come Giuseppe Becce e alla filmografia di molti registi tedeschi,⁹ scrivendo un manuale che ha avuto un notevole successo negli studi sulla musica cinematografica.¹⁰ All'interno dell'Archivio troviamo monografie, saggi, manuali, atti di convegno, programmi di sala, cataloghi di mostre e pubblicazioni in occasione, estratti da riviste o miscellanee di atti. Un seguito di materiali di grande interesse che occupano ambiti complementari a quelli di Miceli.

L'Archivio Bassetti, infine, è l'ideale completamento dei due sopraccitati e riflette la sua formazione. Egli, infatti, proviene da studi di filmologia ed attualmente è docente al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. I suoi volumi, e la ricchissima e preziosissima collezione di cd e dvd permettono lo studio della musica cinematografica anche, soprattutto, da una prospettiva cinematografica.

Un archivio digitale¹¹

A partire da alcuni anni, in seno alle attività della Fondazione è nato un gruppo di ricerca dedito allo studio della critica della musica per film. Il gruppo è formato da giovani dotti di ricerca provenienti dagli atenei italiani che stanno realizzando un censimento delle recensioni apparse nelle riviste cinematografiche e musicali dedicate, nella loro interezza oppure anche in parte, alla musica per film. Il gruppo ha operato lungo una direttiva sistematica, con il censimento, la catalogazione e l'analisi degli articoli dedicati alla musica per film in periodici specializzati, periodici e libri venuti alla luce in Italia. Si tratta di un progetto fortemente innovativo che potrà offrire uno strumento di grande utilità e interesse per i ricercatori. Il generale processo di rivalutazione della musica per film degli ultimi decenni impone, infatti, una serie e

9. Cfr. ENNIO SIMEON, *La musica nel cinema tedesco fino al 1918*, in PAOLO CHERCHI USAI, a cura di Lorenzo Codelli, *Prima di Caligari*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1990, pp. 79-93; Id., *La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro*, in *Music in Film Fest*, Vicenza, 1987, pp. 79-85.

10. Cfr. Id., *Per un pugno di note*, Milano, Rugginetti, 1995.

11. Questo paragrafo è stato realizzato, in parte, con la collaborazione degli altri membri del gruppo di ricerca: Antonio Ferrara, Francesco Verona, Kristjan Stopar e Umberto Fasolato.

attenta riflessione sulla critica che sin dalle origini l'ha accompagnata. La circostanza che le sue fonti non siano ancora state sistematicamente individuate ha privato gli studi del settore di informazioni fondamentali. Esaminare le recensioni che hanno affollato le riviste musicologiche e cinematografiche e i periodici in genere, indagare i complessi legami che esse via via hanno portato alla luce è la necessaria premessa per studi di carattere analitico sulla musica per film, espressione artistica di approccio complesso, al centro di una fitta rete di relazioni con i fenomeni artistici e culturali coevi.

A questo scopo è stata creata una scheda bibliografica pensata, sulla base di criteri scientifici, per questo genere di fonti (tenendo anche in considerazione esperienze già maturate nel settore), con l'obiettivo di giungere all'identificazione dei documenti e alla sintesi dei loro contenuti. Si è realizzato dunque un archivio digitale che raccoglie i testimoni censiti, al fine di consentire a studiosi, musicologi e studenti una consultazione più agevole e lo studio comparato delle fonti catalogate. Il fine ultimo del progetto di ricerca mira alla realizzazione, attraverso l'adozione di strumenti open source, di una piattaforma web in cui confluiranno i record catalografici e le immagini digitali collegate. In tal modo si offrirà un contributo al progresso degli studi scientifici sulla musica per film, non solo sotto il profilo analitico e storico, ma anche ampliando le tematiche di ricerca ad ambiti finora inesplorati in questa disciplina, come ad esempio quello della recezione.¹²

Sino ad oggi il gruppo ha censito le recensioni critiche, dagli anni Trenta in poi, apparse in alcune importanti testate e manifestazioni italiane tra cui: «Cinema Nuovo», «Cinematografo», «Cinema Illustrazione», «Filmcritica», «La Nazione di Firenze», «La rassegna musicale», «Bollettino dei musicisti», «Il Musicista», «Rassegna Dorica» e altre. Ha poi preso in esame i materiali dei Congressi internazionali di musica di Firenze (Maggio Musicale Fiorentino) e della trasmissione televisiva *Colonna sonora*.

Già in questa prima fase sono emersi alcuni nuclei di ricerca di grande interesse che hanno portato a evidenziare il contributo della critica cinematografica italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50. Basti pensare alla rivista «Cinema Nuovo» (1952), fondata da Guido Aristarco, che in un simile contesto era stata senza dubbio una delle voci più autorevoli e di tendenza nell'ambito degli studi cinematografici in Italia. Parimenti il quindicinale di critica cinematografica «Cinema» che, nel corso degli anni Cinquanta, aveva ospitato una serie di riflessioni condotte da musicisti (David Raksin, Roman Vlad, Mario Nascimbene) e musicologi (Luigi Pestalozza e Roberto Leydi) in cui, sebbene in modo asistemmatico, si andavano delineando alcune linee teoriche sull'uso della musica nel cinema. L'attenzione agli aspetti musicali e sonori aveva subito un decisivo incremento, a partire dal 1954,

dalla creazione della rubrica *Sette note* curata da Roberto Leydi, in cui, all'interno di articoli dettagliati e corredati di significative appendici discografiche e filmografiche, trovavano spazio disamine sugli aspetti legati alla produzione della musica per film e, soprattutto, una spiccata attenzione verso il cinema americano. Ampi spazi alla musica erano riservati anche da «Filmcritica», attenta a cogliere e valorizzare gli esiti di importanti convegni, come quello di Amalfi del 1967 dedicato a *Il film sonoro*. Attraverso i principali contributi rinvenuti dallo spoglio del periodico – tra gli altri gli scritti di Vittorio Gelmetti, del regista Alfredo Leonardi e di Armando Plebe –, risulta evidente come la rivista mirasse a valorizzare il ruolo dell'avanguardia musicale e della musica elettronica nel cinema.

La ricerca sulle fonti ha anche portato allo scoperto eventi del tutto ignorati negli studi musicologici, come quelli maturati nel 1950, un vero e proprio momento decisivo per la storia della musica per film. A Firenze allora fu organizzato un grande congresso internazionale di musica interamente dedicato a questa tematica, all'interno delle manifestazioni del XIII Maggio musicale fiorentino e con il contributo determinante della Lux Film, la più grande casa di produzione cinematografica italiana dell'epoca. Proprio in occasione di questo grande evento, l'editore Bianco e Nero del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma pubblicò, nella sua collana «Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia», un volume curato da Enzo Masetti intitolato *La musica nel film*, immediatamente ristampato come numero doppio dell'omonima rivista cinematografica: una significativa sinergia tra istituzioni culturali per alimentare il dibattito sul 'problema' dell'incontro tra queste due arti.¹³

La ricchezza di questi materiali è d'incomparabile valore e ha permesso di ricostruire i percorsi sotterranei della musica per film sfuggiti alla riflessione teorica ufficiale e che, al contrario, hanno una viva aderenza con la prassi. Prossimamente saranno prese in esame le recensioni appartenenti all'età del muto, occasione preziosa per constatare come sia stata accolta la musica per film nei primi anni di vita della settima arte, e quelle degli ultimi decenni quando la colonna sonora ha intrapreso nuove vie del tutto diverse da quelle fino a poco fa affermate. L'analisi del vasto corpus delle recensioni di Callisto Cosulich nel periodico «Amadeus», da questo punto di vista, è singolare e testimonia come una rivista musicale abbia riservato alle analisi di un critico cinematografico ampi spazi, a testimonianza del progressivo interesse manifestato dal pubblico dei lettori nei confronti delle colonne sonore di Ennio Morricone ma anche di compositori meno conosciuti che Cosulich esaminava mettendo in mostra delle capacità critico-musicali inaspettate.

I primi risultati delle ricerche sono stati esposti con riscontri positivi in sedi di

12. Cfr. https://archivio.fondazionelevi.it/fondo?id_s=IT-LEVI-ST0029-000001&archiveName_s=fondazioneleviDamsHist029

13. *La musica nel film*, a cura di Enzo Masetti, Roma, Bianco e Nero [Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica], 1950.

convegno nazionale (*Diciannovesimo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale»*, Bologna Novembre 2015; *Storia&Storie*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Bologna, dicembre 2017) e internazionale (*Music Criticism 1950-2000*, Barcellona, ottobre 2017) e stanno dando luogo alle prime pubblicazioni. Un ulteriore approfondimento sulle fonti rinvenute nel corso della ricerca è stato esposto in un sessione all'interno del convegno *The musical box. Comporre per il cinema e la televisione*, tenutosi a Lecce nell'ottobre 2018, a cui la Fondazione Levi ha partecipato come ente patrocinatore accanto all'Università del Salento e a quella di Udine. Articolato in più sessioni, il convegno ha messo a confronto compositori, studiosi e ricercatori le cui relazioni hanno spaziato nei diversi ambiti della musica cinematografica. Proprio in un simile contesto è stato possibile verificare la congruità della ricerca sulla critica della musica per film con gli aspetti della composizione, mettendo in risalto come alcuni problemi emersi nel corso dei vari dibattiti siano ancor oggi di grande attualità e possano essere di stimolo per la prassi.

«Un ulteriore capitolo della storia della musica»

Una simile ricchezza di materiali è in grado di suscitare l'interesse di tutti gli studiosi, oggi sempre più numerosi, di una disciplina a lungo obliata e messa da parte dalle istituzioni accademiche. Nel corso degli ultimi anni, la musica per film si è sempre più imposta all'attenzione di musicologi e studiosi di cinema dando vita ad un vero e proprio rinnovamento degli studi di settore. La stessa musicologia, del resto, recentemente si è posta il problema di definire percorsi e traiettorie in cui contestualizzare questo genere, al fine di offrire una visione organica della storia della musica del ventesimo secolo. Si sta così annoverando la celebre profezia di Hans Heinz Stuckenschmidt che, nei primi decenni del secolo scorso, aveva dichiarato che molto presto gli storici sarebbero stati costretti «ad aggiungere un ulteriore capitolo alla storia della musica» dedicato appunto alla musica per film, a torto relegata a fenomeno marginale della civiltà musicale.¹⁴ Di questo processo la Fondazione Levi è partecipe.

Francesco Bergamo, Fiorella Bulegato, Monica Calcagno, Pietro Costa

Il progetto *Patrimoni culturali invisibili: valorizzare le nuove competenze digitali*

Il progetto *Patrimoni culturali invisibili: valorizzare le nuove competenze digitali* è nato nel 2023 nell'ambito del programma PR Veneto FSE 2021-2027+ con l'obiettivo di promuovere lo sviluppo di inedite abilità nel campo della cultura attraverso la ricerca, la progettazione e la collaborazione fra università, istituzioni culturali e imprese.¹ Concepito come iniziativa interateneo fra Università IUAV di Venezia – proponente – e Università Ca' Foscari Venezia, è collocato all'interno di una traiettoria di sviluppo dedicata alla valorizzazione del sistema culturale, creativo e regionale. Il progetto, finanziato dalla Regione Veneto con un importo complessivo di 113.760,00 euro, è iniziato a febbraio 2024 e si è concluso ad agosto 2025.

Le considerazioni che hanno portato alla decisione di sottoporre il progetto al vaglio regionale traggono spunto da un caso specifico, la collezione di circa 4500 spartiti musicali conservati nel fondo storico, denominato Levi A, della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, istituzione che si sta impegnando assiduamente nella digitalizzazione del proprio patrimonio. Ravvisando nel bando le caratteristiche per poter proporre una ipotesi di valorizzazione dell'archivio digitale finalizzata ad aumentare il pubblico degli interessati, si sono intensificate le relazioni fra la Fondazione stessa e le due università veneziane, in quanto portatrici di differenti conoscenze e competenze sull'argomento, e sono state elaborate alcune riflessioni comuni sul tema.

Temi e obiettivi del progetto

Da qualche anno si assiste infatti a una vera e propria rivoluzione nel campo dei patrimoni storici che coinvolge le strutture archivistiche deputate a conservarli e valorizzarli.² Considerati per molto tempo polverosi e di scarso interesse occupazionale, gli archivi sono divenuti oggetto di una crescente attenzione per effetto, sostanzialmente, dell'evoluzione del web, della diffusione

1. Progetto interateneo, codice 2122-0020-553-2023, Ambito Prioritario S3 Cultura e creatività, Driver trasversale S3 Capitale umano, Fiorella Bulegato e Pietro Costa (responsabili scientifici IUAV) con Francesco Bergamo (responsabile assegno IUAV), Monica Calcagno (responsabile assegno Ca' Foscari).

2. Riflessioni anche critiche sul concetto e l'evoluzione dell'archivio digitale si trovano, a titolo di esempio, in WOLFGANG ERNST, *Digital Memory and the Archive*, edited by Jussi Parikka, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2012, mentre affronta l'utilizzo dei media digitali da parte delle istituzioni che si occupano di beni culturali FIONA CAMERON, SARAH KENDERDINE (edited by), *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2010.

14. HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Die Musik zum Film*, «Die Musik», xviii/11, August 1926, s. 817. Nostra traduzione dal tedesco.

di tecnologie e strumentazioni digitali – dalle piattaforme agli scanner 3D –, della produzione di contenuti da parte di un pubblico non più specialistico, della individuazione di standard per la condivisione dei dati (come i Linked Open Data) e dell'impiego di strumenti e tecniche di intelligenza artificiale (IA) applicate ai materiali conservati. Fermo restando che digitalizzare il patrimonio storico non significa privarsi dei documenti originali, ma preservarli rendendoli, ad esempio, disponibili su richiesta, i processi messi in atto, basati sulla condivisione online dei materiali, offrono molteplici vantaggi.³ Fra tutti, il trattamento più agevole dei documenti con costi minori e prestazioni maggiori, la velocità degli interventi, la restituzione ‘aumentata’ delle informazioni che li caratterizzano – ad esempio, la possibilità di ingrandire dettagli con un livello di precisione superiore a quello consentito all’occhio umano, o la facilità di confrontare quantità di dati (testuali e visivi) estremamente consistenti –, la possibilità di renderli fruibili a un pubblico vastissimo a scala mondiale attraverso il web (se dotato dei mezzi tecnologici adeguati), la sostenibilità del processo riducendo gli spostamenti per la loro consultazione.⁴ E, non ultimi, non solo la possibilità di innovare le modalità di ricerca da parte di chi si occupa di interpretare i documenti, *in primis* gli storici,⁵ ma anche quella di contribuire a colmare il divario di conoscenze che vede le informazioni sul web appiattite sugli accadimenti degli ultimi trent’anni – dalla diffusione massiccia dei documenti nativi digitali – a scapito delle fonti appartenenti al passato.⁶

D’altra parte, in Italia dal 2020 il Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR) ha incoraggiato fortemente la transizione digitale degli archivi⁷ generando finora una mole di documenti accessibili e contribuendo alla diffusione delle conoscenze e alla produzione di nuove pratiche.

Va considerato però – e questa è la prima riflessione che ha sostanziato il progetto presentato – che la sola digitalizzazione dei documenti, anche se inserita in funzionali piattaforme, rende solo parzialmente intelligenibili i patrimoni degli archivi ai non specialisti, limitandone la fruibilità a un pubblico più vasto. A valle delle operazioni di digitalizzazione e inserimento dei documenti digitali nelle piattaforme e nei sistemi informatici delle istituzioni e degli enti che li ospitano, infatti, è necessario operare scelte e intercettare fondi

3. Cfr. JEFFREY SCHNAPP, *The Permanent Library of the Now*, «Know: A Journal on the Formation of Knowledge», fall, 2018, pp. 303-320.

4. A fronte di alcune criticità, come la questione della sostenibilità ambientale ed energetica o dei risvolti etici dell’utilizzo dell’IA. Temi di particolare attualità ma non affrontabili in questa sede.

5. Fra i molti cfr. NIELS BRÜGGER, *The Archived Web: Doing History in the Digital Age*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2018.

6. Cfr. a questo proposito, ad esempio, FRÉDÉRIC KAPLAN, ISABELLA DI LENARDO, *Big Data of the Past*, «Frontiers in Digital Humanities», vol. 4, 2017, <https://doi.org/10.53589/fdigh.2017.00012>, e il progetto Time Machine Europe <https://www.timemachine.eu/about-us/>.

7. Si veda, ad esempio, M1C3 – Investimento 1.1 “Strategia e piattaforme digitali per il patrimonio culturale” con 500 milioni € di risorse stanziate.

necessari a studiare e interpretare tali documenti, secondo approcci e prospettive potenzialmente illimitati, anche in virtù delle possibili connessioni tra discipline diverse che tali materiali possono offrire.⁸ L’IA inizia a offrire un supporto considerevole, ad esempio, nel classificare automaticamente grandi quantità di materiali, ma le competenze e le intuizioni degli studiosi rimangono di fondamentale importanza, oltre al fatto che i modelli di IA devono essere opportunamente istruiti.

La seconda osservazione è legata invece specificamente alle peculiarità grafiche del fondo Levi A, il patrimonio storico attorno a cui ruota l’intero progetto.

Oltre al contenuto funzionale all’esecuzione musicale, gli spartiti archiviati si configurano come artefatti a stampa che, sebbene pubblicati in un periodo che copre oltre un secolo, si connotano complessivamente per la combinazione di copertine illustrate e notazioni musicali, sistemi di rappresentazione dei brani che restituiscono informazioni tra loro collegate ma attraverso codici espressivi diversi. Possono diventare quindi non solo fonti di studio in campo musicologico, ma anche testimonianze di un patrimonio grafico-tipografico generalmente ‘invisibile’ agli storici e agli appassionati di grafica⁹ proprio perché messi a disposizione in archivi non specificamente dedicati a questo ambito.¹⁰

Ulteriore aspetto degno di nota per la stesura del progetto è stata la considerazione che si tratta di documenti di cui è possibile valorizzare la natura multisensoriale, capaci cioè di stimolare diversamente le percezioni dei loro fruitori. Quando questi sono sottoposti a digitalizzazione, inevitabilmente, le loro ‘dimensioni’ sonore, materiali (carta, inchiostri, tecniche di stampa e di confezione) e contestuali (geografica, distributiva, di consumo) tendono ad appiattirsi, non trovando agevoli rappresentazioni in termini di immagini digitali o descrizioni testuali. Inoltre, sono spesso identificate solo parzialmente dal personale specializzato, compromettendone la loro comprensione a un pubblico allargato. Documenti e piattaforme diverse possono tuttavia prestarsi ad attivare opportune restituzioni di tali informazioni, a seconda delle loro caratteristiche e delle scelte compiute dalle persone deputate alla digitalizzazione, allo studio e alla progettazione delle piattaforme e delle interfacce utente.

Il confronto effettuato ha rilevato anche che, all’interno delle istituzioni, le operazioni di digitalizzazione dei patrimoni culturali possono talvolta

8. Cfr. VICTORIA SZABO, *Apprehending the past: Augmented Reality, Archives, and Cultural Memory*, in *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, edited by Jentery Sayers, London, Routledge 2018, pp. 372-385.

9. Così li identifica CATHERINE DE SMET, *Pour une critique du design graphique: Dix-huit essais*, B42 2012, p. 50.

10. PAOLA ABBIATI, FIORELLA BULEGATO, *Fonti “invisibili” per ampliare la storia della grafica: Lo spartito illustrato come artefatto grafico*, paper presentato al vii convegno AIS/Design *Storia di prodotti o storia di contesti? Antinomie utili alla storia del design*, Bari, 24-25 ottobre 2025 (in corso di pubblicazione).

essere percepite semplicemente come un'altra modalità di catalogazione e consultazione dell'archivio che replica sostanzialmente quanto già esistente su "carta". Tale scelta invece può innescare un processo di trasformazione che induce l'istituzione a confrontare le risorse a sua disposizione con quelle necessarie per abbracciare in pieno quel cambiamento che la digitalizzazione dell'archivio sollecita. Si tratta, in altre parole, di utilizzare la tecnologia digitale per aprire a nuovi pubblici, per ripensare le proprie potenzialità in termini di servizi e di mercato, per aprire nuove relazioni con potenziali partner strategici. Questi cambiamenti si traducono in un nuovo modello di business e aprono la strada a una riorganizzazione interna che si renderà necessaria perché nuove competenze si sommino in maniera organica a quelle già possedute, rendendo realmente sostenibile il cambiamento che la digitalizzazione innesca.¹¹

Infine, va considerato che nei team di lavoro costituiti per affrontare la digitalizzazione dei patrimoni, composti sostanzialmente da archivisti e tecnici informatici, potrebbero essere utili anche altre figure professionali. Nel caso specifico di questo progetto, si possono individuare quelle degli storici della grafica per studiare i contenuti e restituire nuove interpretazioni, degli interaction designer per progettare percorsi diversificati di accesso e possibili modalità esplorative alle informazioni, dei sound designer e dei musicologi per attivare l'ascolto dei materiali musicali, di manager culturali capaci non solo di seguire il processo di trasformazione di cui si accennava prima ma anche di sperimentare nuove forme di collaborazione con l'esterno e – al contempo – di sostenere con forza e visione la ristrutturazione organizzativa dei processi post-digitalizzazione.

Il progetto ha affrontato pertanto la collezione di spartiti del fondo Levi A custoditi dalla Fondazione Levi – scelta in quanto caso studio replicabile –, già inserita in un efficiente processo di digitalizzazione e organizzata in una piattaforma archivistica di pubblicazione, riconoscendone le peculiarità, ossia la loro natura di materiali multisensoriali di interesse e valore sia multidisciplinare sia transdisciplinare.

Coinvolgendo, oltre alla Fondazione stessa, quattro imprese del territorio veneto e un partner di rete, si è puntato a sperimentare modalità di lettura e di fruizione stratificate del patrimonio e dell'istituzione destinate a intercettare nuovi, rinnovati e più estesi pubblici, a contribuire a incrementare il valore e le potenzialità della Fondazione, a promuovere lo sviluppo di nuove competenze digitali legate alla ricerca e all'innovazione nell'ambito specifico. La ricerca è stata quindi focalizzata su tre ambiti principali. Considerando il patrimonio grafico 'invisibile' custodito negli archivi musicali, il primo si è occupato del 'design nell'archivio', ossia ha approfondito negli spartiti a

11. Su questo si rimanda a MONICA CALCAGNO, ANDREA LO VERSO, ELENA MISSAGGIA, *Reshaping Identities. How the Ugo and Olga Levi Foundation Navigates the Digital Age Making Sense of Its Heritage*, paper in presentazione alla conferenza DH25, Siena, 9-12 settembre 2025.

stampa della collezione la rilevanza del progetto grafico, adottando un punto di vista differente rispetto a quello solitamente fornito per questo tipo di documenti.¹² Il secondo, centrato sul 'design per l'archivio',¹³ ha esplorato l'applicazione di tecnologie digitali come l'IA, il web semantico e la *mixed standard reality* per i patrimoni culturali, per aumentare la 'comprendizione' della multisensorialità dell'archivio stesso e dei materiali in esso contenuti, anche favorendo possibili connessioni tra i materiali stessi. Il terzo ha esaminato 'la digitalizzazione come catalizzatore di innovazione', cercando di affiancare l'istituzione culturale nel ripensamento della propria identità rispetto ai nuovi pubblici raggiunti – ad esempio con alcune sperimentazioni nella comunicazione sui social network – ma anche sollecitandola a ripensare il proprio ruolo come attore strategico nel contesto locale e nazionale, grazie ai rapporti che la digitalizzazione ha aperto con nuovi partner istituzionali e di impresa.

All'interno di questi ambiti sono state individuate quattro linee di ricerca affidate ad altrettanti assegnisti selezionati su bando.¹⁴

In estrema sintesi, considerato che premesse, metodologie, sviluppo ed esiti di questi studi sono approfonditi nelle pagine seguenti di questo volume, la ricerca denominata "Il patrimonio grafico degli archivi musicali"¹⁵ è stata dedicata allo studio delle copertine degli spartiti musicali allo scopo di implementare nel sistema archivistico le informazioni relative al progetto grafico-tipografico e di arricchire i contenuti digitali del portale della Fondazione con la ricostruzione di alcune vicende storiche.

Rilevato nel fondo Levi A un terreno di sperimentazione sulla multisensorialità degli spartiti – intendendo sia la componente sonora sia il linguaggio di simboli e grafie finora interpretabili pressoché solo dai musicologi – la ricerca rivolta a "L'intelligenza artificiale a servizio degli archivi multisensoriali"¹⁶ si è concentrata sull'applicazione di algoritmi di IA ai processi di organizzazione e di restituzione dei materiali d'archivio digitali attraverso procedure di classificazione automatica, arricchimento dei metadati e strumenti di consultazione avanzata.

Indagando il ruolo delle tecnologie spaziali e sensoriali per supportare nuove forme di relazione e fruizione con il patrimonio culturale, la ricerca "Ambienti

12. Cfr. EMANUELA BONINI LESSING et alii, *Il design come bene culturale*, «MDJ Material Design Journal», numero monografico, vol. 8, 2019, pp. 6-15; DARIO SCODELLER, *Archivi digitali e fonti documentali del design: nuove prospettive storiche e storiografiche sul design*, «AIS/Design journal. Storia e Ricerche», vol. 10, 2017, pp. 12-32.

13. Cfr. MARGHERITA TUFARELLI, *Design, Heritage e cultura digitale. Scenari per il progetto nell'archivio diffuso*, Firenze, Firenze University Press 2022.

14. Sono destinatari/e degli assegni di ricerca i giovani adulti fino ai 35 anni d'età, laureati magistrali nei campi del visual e dell'interaction design, della user experience, del marketing e del management.

15. Assegnista di ricerca Paola Abbiati, responsabile scientifica Fiorella Bulegato, azienda partner Fondazione Levi.

16. Assegnista di ricerca Andrea Lancia, responsabile scientifico Pietro Costa, azienda partner Mind@ware.

immersivi per la fruizione del patrimonio culturale digitale”¹⁷ ha sperimentato invece modalità di accesso alle informazioni adeguate e coerenti con i materiali digitalizzati del fondo Levi A, e tuttavia trasferibili e scalabili anche ad altri contesti. Oltre all’impiego di registrazioni binaurali e ambisoniche, realizzate grazie alla collaborazione con il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia, lo studio ha prodotto un grafo esplorabile su web che costituisce una sorta di mappa interattiva e in costante evoluzione dell’intero fondo digitalizzato.

La quarta linea di ricerca, infine, dedicata alla “Digitalizzazione degli archivi per un’esperienza ‘aumentata’”¹⁸ ha sviluppato un piano di valorizzazione integrato del patrimonio archivistico digitalizzato per individuare punti di forza e di debolezza delle soluzioni adottate e accompagnare il processo di digitalizzazione con uno sguardo attento alle opportunità di cambiamento strategico e organizzativo che lo sviluppo di un archivio digitale porta con sé grazie all’implementazione di nuovi servizi e all’incrocio di nuovi contesti di azione.

Partner coinvolti

In questo quadro di riferimento, l’Università IUAV di Venezia si è assunta il coordinamento scientifico, organizzativo e gestionale, coadiuvata dall’Università Ca’ Foscari Venezia come partner operativo. Come previsto dalla tipologia di finanziamento e prima accennato, il progetto ha coinvolto un partner di rete – il Conservatorio Benedetto Marcello – e quattro partner aziendali – Fondazione Levi, Mind@ware, Studio Visuale e Tipic – che, oltre a ospitare i quattro assegnisti,¹⁹ hanno collaborato con differenti ruoli.

La Fondazione Levi per gli studi musicali²⁰ è stata il perno del progetto fornendo i documenti digitalizzati del fondo storico Levi A – scelti in quanto porzione significativa di materiali con caratteristiche multisensoriali –, il training agli assegnisti nel laboratorio di digitalizzazione (LeviDigiLab), il sistema di archiviazione (piattaforma xDams), le conoscenze e competenze di archivisti e bibliotecari per supportare la ricerca. Inoltre, ha sostenuto l’assegnista dell’intervento “Il patrimonio grafico degli archivi musicali”.

Specializzata in conduzione di ricerche musicologiche ed etnomusicologiche, catalogazione e studio di fondi musicali, la Fondazione Levi è stata istituita nel 1962 a Venezia con atto di donazione di Ugo Levi in omaggio alla volontà testamentaria della moglie Olga Brunner. Collocata presso Palazzo Giustinian Lolin a Venezia, l’istituzione costituisce un punto di riferimento

17. Assegnista di ricerca Stefania D’Eri, responsabile scientifico Francesco Bergamo, azienda partner Studio Visuale.

18. Assegnista di ricerca Elena Missaggia, responsabile scientifica Monica Calcagno, azienda partner Tipic.

19. Per almeno 320 ore.

20. Si veda <https://www.fondazionelevi.it>.

per la diffusione, la cultura e gli studi storici sulla musica. Si occupa di numerose attività e ospita la consistente Biblioteca Gianni Milner che conserva spartiti e partiture otto-novecentesche, manoscritti ed edizioni musicali a stampa datati dal primo Cinquecento alla fine del Settecento, disegni e ritratti di musicisti, libretti d’opera, testi musicologici e storico-musicali, con specifiche sezioni dedicate al Medioevo, al Rinascimento e al Barocco, alla musica policoriale, alla musica per film e all’etnomusicologia, oltre a numerosi fondi librari. Il fondo Levi A su cui si è concentrato il progetto comprende gli spartiti a stampa, ossia 4556 riduzioni pianistiche di opere liriche e musiche databili dal 1830 al 1950. Il fondo include anche varie musiche correnti per canto e pianoforte, come romanze, opere in dialetto veneziano, fox-trot americani, italiani e francesi, e musiche tratte dalle colonne sonore del cinema hollywoodiano e italiano con contaminazioni di repertori di musica leggera. Da febbraio 2023 la Fondazione Levi si è dotata del LeviDigiLab, un avanzato laboratorio in cui, grazie a diverse attrezzature, realizza il processo di digitalizzazione del proprio patrimonio documentale librario e archivistico. Fra queste, V-Scanner_LDL1, specificamente progettato per la scansione di volumi rilegati, conta 500 scatti/ora; lo stativo di riproduzione per i documenti di piccolo formato, utilizzabile anche con piano retroilluminato per la ripresa di negativi, lastre e diapositive; il piano aspirato con la duplice funzione di digitalizzare i grandi formati e i documenti che presentano pieghe di memoria; MIH_box, una tecnologia originale certificata che permette la gestione dei processi e dei metadati, la conservazione e lo sviluppo degli asset documentali, la condivisione delle immagini, lo storage e il backup dei dati digitalizzati. Apporti differenti al progetto sono stati forniti dagli altri partner.

Le aziende Mind@ware srl e Studio Visuale srl hanno supportato la sperimentazione sull’IA e su sistemi e ambienti interattivi e immersivi per la comunicazione delle informazioni digitalizzate. L’azienda Tipic srl invece è stata coinvolta nella riflessione su pratiche di coinvolgimento e partecipazione degli utenti aperte dalla digitalizzazione dei contesti di servizio e su possibili ambiti di sperimentazione per la valorizzazione economica del nuovo impianto digitale.

Mind@ware²¹ ha affiancato l’assegnista dell’intervento “L’intelligenza artificiale a servizio degli archivi multisensoriali” mettendo a disposizione il proprio know-how e due laboratori di sviluppo sugli algoritmi di IA per i beni culturali e la digitalizzazione dei patrimoni. Azienda italiana fondata nel 2004 da esperti del settore IT e della progettazione di software e portali personalizzati, offre servizi e soluzioni dedicati a sostenere la crescita delle imprese attraverso la digitalizzazione dei processi di lavoro, sviluppando e applicando tecnologie prodotte internamente e dai partner coi quali collabora. Per lo sviluppo del progetto è stata coinvolta in particolare Made in

21. Si veda <https://www.mind-ware.it>.

Heritage, iniziativa avviata dall'azienda da qualche anno assieme a una rete di imprese che si occupa, in ambito nazionale e internazionale, di valorizzazione dei patrimoni storici, sviluppando e applicando innovative tecnologie per la digitalizzazione dei materiali di aziende e istituzioni e formando le risorse interne destinate a tale ambito.

Studio Visuale²² ha supportato l'assegnista dell'intervento “Ambienti immersivi per la fruizione del patrimonio culturale digitale”. Nata a Mestre nel 2008 da un gruppo di professionisti formati allo IUAV, Studio Visuale si occupa di progettazione di ambienti immersivi, prodotti digitali, brand e identità visive, immagini e film. Lo studio si occupa di traduzione progettuale attraverso un originale processo in 6 fasi – discovery, concept, design, production, coordination ed evaluation – finalizzato ad aumentare la riconoscibilità di segni e logotipi, facilitare la comprensione di concetti complessi con immagini e filmati, rendere ergonomica l'interazione con i prodotti digitali e coinvolgere gli utenti nella visita di mostre e allestimenti.

Tipic²³ ha, infine, supportato l'assegnista dell'intervento “Digitalizzazione degli archivi per un'esperienza ‘aumentata’”. Società di consulenza nata nel 2017 per favorire l'innovazione attraverso il design con un approccio che coniuga l'integrazione tra design e *business strategy*, un metodo di ricerca qualitativa applicata ai dati, le logiche *human centered* e una visione omnicanale. Fornisce programmi di consulenza e di formazione mirati a soddisfare esigenze specifiche delle imprese, lavorando a stretto contatto con le funzioni aziendali e curando la crescita professionale di dipendenti e manager.

Partner di rete del progetto, infine, è il Conservatorio Benedetto Marcello²⁴ che si è assunto il ruolo di supportarne i contenuti e di organizzare presso i propri spazi una sessione di esecuzione e registrazione di tre brani musicali contenuti negli spartiti digitalizzati. L'esecuzione e le registrazioni, ambisoniche e binaurali, hanno coinvolto uno studente del corso di Pianoforte jazz del professore Matteo Alfonso e gli studenti del corso di Massimiliano Tonelli, professore di Acustica musicale, che ha organizzato e supervisionato la sessione. Il Conservatorio ha inoltre ospitato gli assegnisti nella propria biblioteca specializzata, intitolata a Mario Messinis.

Fra le più rilevanti istituzioni italiane di alta formazione musicale a sua volta inserita in una città di speciale tradizione musicale e culturale, il Conservatorio conserva nella propria biblioteca un ingente patrimonio di fondi storici – donati, depositati o acquisiti dalla dirigenza negli anni – che comprendono manoscritti musicali, edizioni musicali d'uso e di pregio e volumi di letteratura musicologica. Il nucleo originario nel tempo è stato incrementato da tre preziose collezioni, acquisite soprattutto grazie all'iniziativa di Gian

22. Si veda <https://www.studiovisuale.it/>.

23. Si veda <https://tipic.it/>.

24. Si veda <https://www.conservatoriovenezia.eu/>.

Francesco Malipiero. Si tratta di tre raccolte di proprietà del Civico Museo Correr di diversa provenienza (il Legato Martinengo, il fondo Carminati e il fondo Esposti); la raccolta Giustinian, appartenuta ai Giustinian Recanati o “delle Zattere”; il fondo Torrefranca, biblioteca privata del celebre musicologo Fausto Torrefranca. Arricchisce il fondo la collezione di oltre 4000 libretti d'opera che contribuisce a documentare la storia del melodramma fra Sei e Ottocento.

Articolazione del progetto e attività svolte

Il progetto è stato articolato in fasi temporali, ciascuna connotata da attività specifiche.

La prima fase, comune ai quattro assegnisti, è iniziata visitando la Biblioteca Gianni Milner e il LeviDigiLab della Fondazione Levi. Dopo una prima introduzione, svolta da archivisti e bibliotecari della Fondazione, alla conoscenza degli spartiti fisici del fondo Levi A e al funzionamento del laboratorio, i ricercatori hanno svolto un periodo di training per acquisire dimestichezza con le tecnologie, i software e i processi di digitalizzazione impiegati, le procedure, le caratteristiche della MIH_box, delle attrezzature dedicate e della piattaforma xDams nonché con gli esiti della digitalizzazione.

Attraverso incontri con i referenti scientifici, i partner aziendali e il team di ricerca, sono state definite le metodologie da impiegare – basate su lettura specifica e/o sulla ricerca sul campo – allo scopo di reperire fonti e riferimenti progettuali necessari per ciascuno dei quattro filoni di ricerca. In questo modo sono state acquisite conoscenze preliminari, metodologiche e scientifiche per affrontare la fase di sviluppo della ricerca che ha coinvolto gli assegnisti, individualmente o in team, in differenti azioni, progetti e sperimentazioni, svolti in collaborazione con il personale della Fondazione e dei partner aziendali.

Per quanto ha riguardato l'aggiornamento della piattaforma xDams, sono stati dapprima riordinati i dati acquisiti da un precedente sistema per renderli adeguati alla nuova catalogazione digitale degli spartiti. Identificate poi le informazioni utili per la descrizione archivistica dei materiali dal punto di vista grafico-tipografico, è stata modificata permanentemente la scheda catalogografica aggiungendo i campi specifici e implementando le descrizioni delle copertine di circa 1000 spartiti digitalizzati.²⁵ Allo scopo di accelerare e agevolare il lavoro di catalogazione digitale, sono state al contempo sperimentate tecnologie di IA per la descrizione e rielaborazione automatizzata dei contenuti visivi e sonori. In particolare, sono state esplorate due linee di sperimentazione: da un lato il riconoscimento dei testi in notazione musicale attraverso sistemi di Optical Music Recognition (OMR), finalizzato alla

25. Si veda, ad esempio, il “focus copertine” nell'archivio del fondo Levi A: https://levidata.fondazionelevi.it/serie-items?id_s=IT-LEVI-ST0001-000612.

generazione di file audio digitali in formato **MIDI**; dall'altro l'impiego di tecniche di **image analysis** applicate alle copertine degli spartiti, per automatizzare e rendere più accurato il processo di catalogazione e descrizione dei materiali. La possibilità di comparazione fra le informazioni implementate e questi test, ha permesso di svolgere, a questo punto del progetto, alcune ricerche storiche dedicate alla grafica degli spartiti che, pubblicate sul portale della Fondazione, hanno messo in luce situazioni, aspetti e vicende inedite veicolati da tali artefatti.²⁶

Elaborando i dati raccolti, per la ricostruzione dei contesti – geografici, distributivi e del consumo – è stato elaborato anche un grafo digitale interattivo fruibile via web, progettato secondo criteri semantici e capace di organizzare in modo flessibile e implementabile i documenti digitali, sulla base dei metadati che li contraddistinguono e di eventuali contenuti ad esso associati quali, per esempio, le registrazioni binaurali che possono essere ascoltate durante la consultazione. Per la ricostruzione dell'esperienza musicale originaria contenuta negli spartiti, va segnalato che la raccolta di documenti – disegni, fotografie e descrizioni – sul salotto di casa Levi, luogo in cui Ugo e Olga Levi eseguivano le composizioni contenute negli spartiti della loro collezione alla presenza degli ospiti, non ha prodotto risultati sufficienti a realizzare un modello geometrico e acustico della sala adeguatamente accurato. Si è dunque deciso di far eseguire e registrare tre brani musicali rappresentativi negli spazi e con gli strumenti del Conservatorio: si è valutato questo approccio come più coerente con la possibilità di estendere le dimensioni esperienziali dei documenti digitalizzati e presenti nel database.

Per la parte relativa alla gestione strategica e manageriale della Fondazione, è stata affrontata una duplice analisi. Una prima ha toccato gli strumenti di comunicazione utilizzati dalla Fondazione Levi per fidelizzare gli utenti attraverso i social. Su questo fronte è stata presentata una proposta di revisione delle strategie di comunicazione che ha condotto alla sperimentazione di nuovi formati pensati in prospettiva di un allargamento e di una diversificazione del pubblico di riferimento. Una seconda analisi ha toccato il modello di business, individuando potenzialità e limiti di un percorso di rinnovamento strategico in grado di migliorare la sostenibilità economica della Fondazione. Altre attività previste dal progetto hanno riguardato il coinvolgimento di un borsista di ricerca per svolgere la “Mappatura degli archivi multisensoriali veneti”,²⁷ ossia una ricognizione su istituzioni pubbliche e private detentrici di patrimoni culturali multisensoriali allo scopo di allargare ad altri archivi tale sperimentazione, aumentando la futura applicabilità del modello sviluppato e nella chiave di collocazione professionale degli assegnisti coinvolti.

Sul piano delle attività di diffusione, oltre a questo seminario di studi, sono

26. Cfr. le “storie” in <https://levidata.fondazionelevi.it/storie>.

27. Il bando per la borsa di animazione territoriale è stato vinto da Emilio Patuzzo (maggio-luglio 2025).

stati editi o sono in via di pubblicazione alcuni articoli e paper scientifici,²⁸ nonché i video e un racconto breve, in italiano e inglese, previsti dal bando dedicati a riassumere l'intero progetto.

Risultati del progetto e prospettive

Se il seminario di studi e questo volume costituiscono l'esito più evidente dell'attività di disseminazione del progetto, in conclusione va segnalato brevemente qualche altro risultato che ci pare risponda agli obiettivi posti inizialmente.

Innanzitutto, sono un esito durevole le modifiche introdotte nella piattaforma della Fondazione Levi riguardanti i campi di archiviazione della scheda digitale e la pubblicazione online di inedite ricerche storiche sulla componente grafica degli spartiti musicali, che potranno contribuire ad assicurare l'accessibilità e l'utilizzo a lungo termine dell'archivio digitale della Fondazione e dei materiali digitalizzati in esso inseriti, allargando la platea di possibili soggetti interessati a consultarla, non più solo musicologi e cultori della musica ma anche visual designer, studiosi di storia e appassionati in ambito grafico. Si sono rivelati fruttuosi punti di partenza per possibili trasformazioni e implementazioni future dell'archivio digitale della Fondazione Levi – e applicabili anche in altri casi simili – le sperimentazioni condotte negli ambiti dell'analisi automatica tramite IA e della rappresentazione semantica integrata delle informazioni.

Sul fronte più economico-manageriale, il processo di digitalizzazione ha permesso di aprire una riflessione sulle opportunità di sviluppo strategico e sulle necessità di un cambiamento organizzativo innescate dai processi di digitalizzazione. La Fondazione Levi ha potuto analizzare più consapevolmente le opportunità di un proprio riposizionamento strategico all'interno di nuove reti e forme di collaborazione. Nello stesso tempo, è stata avviata un'analisi delle necessità organizzative che la digitalizzazione poneva alla struttura, secondo i nuovi orizzonti di azione aperti dal processo di digitalizzazione con le competenze necessarie.

Altrettanto positivamente possono essere valutate le possibili ricadute occupazionali, fra gli obiettivi del finanziamento. Attraverso l'esperienza di ricerca sul campo, a diretto contatto con un patrimonio storico e un processo di digitalizzazione in corso, i giovani ricercatori coinvolti hanno potuto sviluppare conoscenze concettuali e pratiche, incrementate dal lavoro di team e dal confronto con realtà imprenditoriali diverse del territorio. Questo ha favorito anche l'acquisizione di competenze applicabili in modi differenti nel mondo

28. Cfr. PAOLA ABBIATI et alii, *Patrimoni culturali invisibili. Il design per l'archivio musicale digitale di Fondazione Levi*, «QUAD Quaderni di architettura e design», vol. 7, 2024, pp. 399-416, http://www.quad-ad.eu/wp-content/uploads/2025/05/22_VII_Abbiati.pdf; PAOLA ABBIATI et alii, *Patrimoni culturali invisibili. Il design per valorizzare le interconnessioni fra discipline*, in Atti della Conferenza nazionale snc *Design Plurale. Casi e modelli alternativi per l'innovazione*, Napoli 25-27 giugno 2025 (in corso di pubblicazione); P. ABBIATI, F. BULEGATO, op. cit.; M. CALCAGNO, A. LO VERSO, E. MISSAGGIA, op. cit.

del lavoro, in un ambito specifico – quello della valorizzazione digitale dei patrimoni culturali – in rapida trasformazione e caratterizzato da una crescente domanda di professionalità specializzate.

Infine, un ulteriore esito riguarda la possibilità di estendere il modello sperimentato ad altre istituzioni e contesti archivistici che conservano patrimoni ‘invisibili’ e multisensoriali digitalizzati: le metodologie sviluppate nel corso del progetto si configurano infatti come replicabili e adattabili, aprendo prospettive di trasferibilità verso differenti realtà culturali e territoriali.

Del resto l’interesse verso il progetto è stato manifestato già nella fase embrionale del suo sviluppo, con l’invito a contribuire al corso di formazione MAB Veneto 2024 *Innovazione digitale per il patrimonio culturale: strategie e buone pratiche*, curato da ICOM Triveneto, promosso e finanziato dalla Regione del Veneto.²⁹ E anche questo ci fa ben sperare sulle possibilità di una prosecuzione.

Alessandra Bosco, Lucilla Calogero

**Il design per i patrimoni culturali.
Esposizioni, narrazioni, esperienze tra fisico e digitale**

Il contributo propone una riflessione sui processi per la valorizzazione del patrimonio culturale che trovano centralità nella considerazione del dato digitale come materiale di progetto. Sui dati digitali, fonti e risorse spesso invisibili, il design per i beni culturali innesta azioni in grado di attivare gli stessi patrimoni rendendoli risorse accessibili a differenti livelli e a più comunità di interesse (Lupo, 2023). Archivio, museo e spazio pubblico rappresentano gli ambiti di ricerca, progetto e verifica che in un processo iterativo, attraverso la definizione, la prefigurazione e lo svolgimento di esperienze di fruizione, facilitano e ospitano la relazione tra pubblico e cultura, dove dimensione fisica e digitale si integrano e assumono concretezza (Tufarelli, 2022).

Il contributo, che ragiona nell’ambito del design per i beni culturali, propone una lettura dal punto di vista di studiose e progettiste che conducono ricerca e articolano riflessioni tra interior ed exhibition design, interaction ed experience design.

La complessità, la trasversalità e l’ampiezza dell’ambito considerato rende necessario citare, almeno in breve, il quadro scientifico di riferimento all’interno del quale si sono sviluppate e si muovono le riflessioni qui esposte, a partire dalla relazione tra design e bene culturale.

Uno dei primi progetti di ricerca nazionali riguardanti il design per i beni culturali, condotto a partire dal 2008 da un gruppo di ricerca pluridisciplinare, si è interrogato provocatoriamente sulla relazione tra design e bene culturale proponendola come possibile ossimoro (Irace, 2014). Il contributo riparte da questa provocatoria asserzione che trova fondamento nel portato che la definizione dei due termini ammette in sé. Da un lato design, concetto legato a un’idea di artefatto seriale, riproducibile anche a grande scala, definito attraverso un processo di proiezione che lega l’esito dell’azione di progetto alla dimensione anticipatoria di prefigurazione della soddisfazione di un bisogno anche futuro. Dall’altro bene culturale, concetto nelle più comuni e storicamente condivise definizioni, legato alla tutela e alla conservazione di elementi antichi, espressione di una specifica cultura. L’affiancamento dei due termini definisce un campo di tensione, confronto e azione che, interpretato attraverso le metodologie e le pratiche del progetto, apre alla possibilità di tracciare percorsi ed esperienze tra passato e futuro, tra conservazione e

29. Rivolto a professionisti di musei, archivi e biblioteche, ha ospitato il contributo di Giulia Clera, Fiorella Bulegato, Pietro Costa, *Patrimoni culturali invisibili. Il design per l’archivio musicale digitale di Fondazione Levi*, Padova, 28 ottobre 2024.

proiezione, che possono assumere configurazioni in continuo divenire e manifestarsi all'interno di contesti molto diversi.

Nell'ambito dei beni culturali la presunta dicotomia tra i termini tutela e proiezione verso il futuro viene in realtà messa in discussione dalla stessa stesura del Codice dei beni culturali e del paesaggio che, con l'articolo 10, individua le categorie dei beni culturali nelle «cose assoggettate alle disposizioni di tutela» (Codice dei beni culturali e del paesaggio, art. 10., 2004), ma che all'articolo 6, forme di valorizzazione, dichiara «La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura» (Codice dei beni culturali e del paesaggio, art. 6., 2004). Gli obiettivi perseguiti attraverso le forme di valorizzazione, promuovere conoscenza e sviluppare cultura, introducono nella riflessione un ulteriore concetto chiave: le azioni di valorizzazione sono rivolte sia al patrimonio culturale materiale sia a quello immateriale.

Il focus sul patrimonio immateriale, definito all'interno della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, orienta l'attenzione di ricercatori e progettisti su «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale» (Art. 2 co.1, UNESCO, 2003)¹. In profonda relazione con il patrimonio culturale materiale, il patrimonio immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è custode dell'identità culturale di una comunità all'interno della quale evolve in costante relazione con l'ambiente e il periodo storico.

Orientato alla costruzione e alla disseminazione di conoscenza nonché alla promozione di una maggiore consapevolezza culturale all'interno della comunità di riferimento, il design per i beni culturali riconosce gli stessi beni come risorse di grande potenziale (Trapani & Daverio, 2015). Molto diffusi nel territorio nazionale italiano, contesto a cui le autrici fanno particolare riferimento, i beni culturali sono risorse centrali nell'economia e nello sviluppo territoriale; rinnovabili, in quanto il valore del bene si trasforma e si aggiorna nel tempo; sensibili, al fattore temporale se si fa riferimento alla loro dimensione materiale, alla inafferrabilità e al riconoscimento se ci si riferisce alla dimensione immateriale dell'identità di comunità; fragili, in quanto portatrici di molteplici saperi di cui facilmente il senso può essere alterato (Nocca, 2017).

Il design per i beni culturali propone una visione complessiva e integrata dell'ambito di ricerca nella quale la cura dei beni materiali – perseguita

1. <https://unesco.cultura.gov.it/convenzione-2003/>.

attraverso progetti di tutela che comprendono azioni quali identificazione, documentazione, archiviazione, conservazione e restauro – si intreccia con la volontà di favorire l'accessibilità e l'attivazione del patrimonio. Questa può prevedere una relazione più o meno intensa tra dimensione materiale e immateriale del patrimonio e si esplica nella definizione di sistemi di fruizione, trasmissione e promozione dei beni. In entrambi i casi l'obiettivo dei progetti, rendere il patrimonio culturale sempre più accessibile, comprensibile e condiviso, viene perseguito attraverso la costruzione di esperienze di interazione capaci di ridefinire e facilitare il rapporto tra persone, patrimonio materiale e patrimonio immateriale.

Tale processo è stato agevolato da tre fattori principali: l'affermarsi della cultura digitale, che per sua natura promuove dinamiche di interrelazione e comunicazione; l'adozione di strumenti e linguaggi che hanno trasformato e ampliato l'ambito progettuale dei designer attivi nel settore culturale; la diffusione capillare di dispositivi personali, che ha ampliato il numero e la varietà dei potenziali fruitori. La cultura digitale, in particolare, si è rivelata un mezzo efficace per lo sviluppo di progetti di attivazione dei patrimoni, poiché il progettista, utilizzandone i linguaggi, è in grado di trasmettere informazioni altrimenti non visibili, di far emergere valori del patrimonio inespressi e di generare e veicolare ulteriori significati (Irace, 2014).

Le esperienze di interazione tra fruitore e patrimonio, sviluppate nei progetti di design per i beni culturali, possono prevedere interazioni fisiche o digitali, modalità di partecipazione diretta del pubblico oppure configurarsi come strumento di connessione sociale.

Nel primo caso, l'integrazione della dimensione digitale arricchisce il patrimonio materiale associando allo stesso dati e informazioni che si offrono come medium di narrazione nell'interazione tra fruitore e bene culturale. L'esperienza, sia essa fisica, digitale o ibrida, è orientata ad avvicinare il fruitore alla dimensione intangibile del patrimonio.

L'esperienza partecipativa, che prevede il coinvolgimento diretto del fruitore, ne amplia il ruolo da osservatore e destinatario di un'informazione a co-creatore di contenuti. Il contributo attivo, basato sulla propria esperienza e sul proprio sapere, alimenta nel fruitore un senso di appartenenza.

Le dinamiche di condivisione innescate da tali esperienze, unite alla natura plurale e sfaccettata del patrimonio, possono altresì generare reti di informazione nelle quali il patrimonio stesso diventa uno strumento per rendere manifesta la ricchezza dei saperi, costruire connessioni sociali e promuovere occasioni di confronto e di dibattito.

Archivio e museo sono considerati, in questo quadro, contesti di sperimentazione: ambiti di progetto nei quali viene esplorata la centralità che il dato digitale ha assunto nella valorizzazione del patrimonio, al punto da diventare esso stesso materiale di progetto. La riflessione riguarda quindi le pratiche di

design per i beni culturali che, a partire dal dato e attraverso la narrazione, attivano il patrimonio. Si tratta di progetti nei quali l'obiettivo perseguito è individuare soluzioni sempre più efficaci di accessibilità al racconto e alla cultura, sviluppando esperienze di fruizione capaci di coinvolgere attivamente il fruitore e il pubblico.

L'introduzione e l'integrazione delle tecnologie digitali hanno prodotto numerose discontinuità anche all'interno della complessa articolazione del museo. Da un lato, queste hanno inciso sulle modalità di gestione delle pratiche consolidate di acquisizione, conservazione, archiviazione, ricerca, comunicazione ed esposizione del patrimonio; dall'altro, hanno trasformato la natura stessa dei patrimoni collezionati (icom, 2022). Oggi nelle collezioni coesistono infatti artefatti materiali caratterizzati da dimensioni fisiche; artefatti surrogati, ovvero riproduzioni visive di artefatti analogici, e artefatti *digitally born*, esistenti esclusivamente in formato digitale (Lewi et al., 2019; Marras et al., 2020).

Con la trasformazione digitale e l'estensione della natura degli artefatti collezionati il museo ha integrato tra le proprie attività la gestione di azioni come l'interrogazione, l'interconnessione e la condivisione di dati che a loro volta hanno aperto nuovi contesti di ricerca e progetto per la valorizzazione del patrimonio.

La considerazione della natura ibrida del dato, contenuto e strumento allo stesso tempo, sovrappone alla situazione fin qui descritta un ulteriore livello di complessità. I dati potenzialmente interrogabili e utilizzabili in azioni di valorizzazione del patrimonio possono infatti essere da una parte contenuto, informazione, caratteristica qualitativa dell'artefatto, dall'altra costruzione di un racconto che sovrapponendosi all'artefatto lo integra come sua narrazione. La considerazione dei dati come contenuto ha portato cambiamenti significativi anche all'interno dei musei. Utilizzati prioritariamente e in modo consolidato da musei e archivi per supportare la gestione interna delle collezioni, i dati oggi divengono per musei e archivi strumenti di comunicazione con l'esterno. Le informazioni, condivise in rete, rendono le collezioni accessibili non solo alla comunità museale, ma a un pubblico più ampio eterogeneo per età, interessi e livello culturale.

L'ampliamento e la diversificazione del pubblico introduce un'altra opportunità di progetto in grado di avvicinare il fruitore alla conoscenza del patrimonio, ovvero lo orienta verso la costruzione di esperienze di interazione e fruizione diversificate e plurilivello in grado di coinvolgere sia gli esperti sia il pubblico generico.

I progettisti hanno dunque l'opportunità di considerare le diverse forme di espressione e le proprietà connettive dei dati come basi su cui fondare nuove pratiche di fruizione e valorizzazione del patrimonio che, a cascata, dichiarano la necessità di identificare e formare nuove competenze interdisciplinari

in grado di governare il nuovo museo (Manoff, 2004; Clement, Hagenmaier & Knies, 2013).

Considerata la centralità del dato e il suo utilizzo come materiale di progetto nei processi di valorizzazione del patrimonio culturale risulta dunque significativo chiedersi: è possibile intendere il museo come un database?

Tra gli studiosi che hanno indagato la relazione tra musei e digitale, Liz Farrelly sostiene che «la connettività ipertestuale rivela il museo digitale online come un luogo per la produzione di significato» (Farrelly, 2016).

La riflessione di Farrelly trova ulteriore prospettiva nella definizione che Marco Mason e Giasemi Vavoula attribuiscono a Digital Cultural Heritage Design, campo del sapere che «si occupa di mettere in relazione il patrimonio specifico conservato con pratiche che arricchiscono l'esperienza di conoscenza del visitatore, sia in loco che online, attraverso l'esplorazione delle tecnologie digitali e di diversi media» (Mason & Vavoula, 2021).

Sulla base delle considerazioni enunciate sui dati e sulle loro funzioni all'interno dei musei, e con riferimento alle sollecitazioni citate, sono state individuate le modalità di valorizzazione fondate sui dati che il design per i beni culturali impiega nella costruzione di esperienze museali volte a favorire la comprensione dei patrimoni da parte di fruitori.

La ricerca ha individuato come campo di indagine i musei del design – ambito di afferenza delle autrici – anche in ragione della dimensione processuale del progetto (Cecchi & Pirola, 2022). Tale caratteristica rende infatti il contesto particolarmente fertile per lo sviluppo di pratiche che, attraverso l'integrazione del dato nella narrazione dei patrimoni, aprono nuove prospettive di valorizzazione e comprensione delle collezioni.

Un esempio analogico di narrazione del patrimonio attraverso i dati è l'allestimento contestuale proposto dall'ADI Design Museum di Milano, dove il prodotto esposto viene presentato attraverso disegni, advertising, modelli, fotografie e documenti che approfondiscono il processo progettuale volto a definire e promuovere uno specifico prodotto. I documenti, intesi come dati, integrano e valorizzano la narrazione della collezione di artefatti materiali.

Ragiona con un approccio simile ed è inerente al patrimonio di design anche il sistema adottato dai Smithsonian Institution Archives. In questo caso è la stessa curatrice della sezione informatica, Petrina Foti, a sottolineare come «Il design per la valorizzazione del patrimonio museale utilizza le potenzialità del digitale per evidenziare, sovrapporre e integrare l'esperienza del visitatore, anche attraverso l'impiego di dati quantitativi e qualitativi nelle loro diverse espressioni, secondo differenti media» (Foti, 2022).

Gli esempi citati propongono dei riferimenti che mirano a chiarire e a concretizzare quanto scritto. L'uso dei dati qualitativi e quantitativi a supporto della narrazione del patrimonio del design può tuttavia offrire molteplici opportunità, anche considerata la pluralità di informazioni celate all'interno

di un singolo artefatto. I dati possono supportare la narrazione della dimensione processuale del design ricostruendo l'iter progettuale di un artefatto dall'ideazione alla dismissione; possono promuovere rinnovate modalità di interazione con l'oggetto esposto; ma soprattutto, favorendo l'interoperabilità dei dati digitali e digitalizzati, possono permettere connessioni tra contenuti di diverse collezioni e istituzioni, nonché la costruzione di narrazioni basate su parametri e metriche quantitative, su nessi cronologici che mostrano l'evoluzione degli artefatti nel tempo o ancora su relazioni semantiche tra differenti elementi.

L'elaborazione di una matrice di sintesi (Fig. 1) ha portato alla restituzione in uno schema delle potenzialità del dato come unità informativa, espressa in sei diverse forme nel contesto museale: il dato come soggetto di una storia, è protagonista di un'interpretazione; il dato come bit, esprime l'unità minima della disciplina scientifica; il dato come evidence costituisce testimonianza e traccia in un processo di analisi oggettiva; il dato come lente è dispositivo funzionale alla contestualizzazione di un pezzo; il dato come oggetto è artefatto da conservare; il dato come strumento è supporto per molteplici pratiche professionali coinvolte all'interno dei musei.



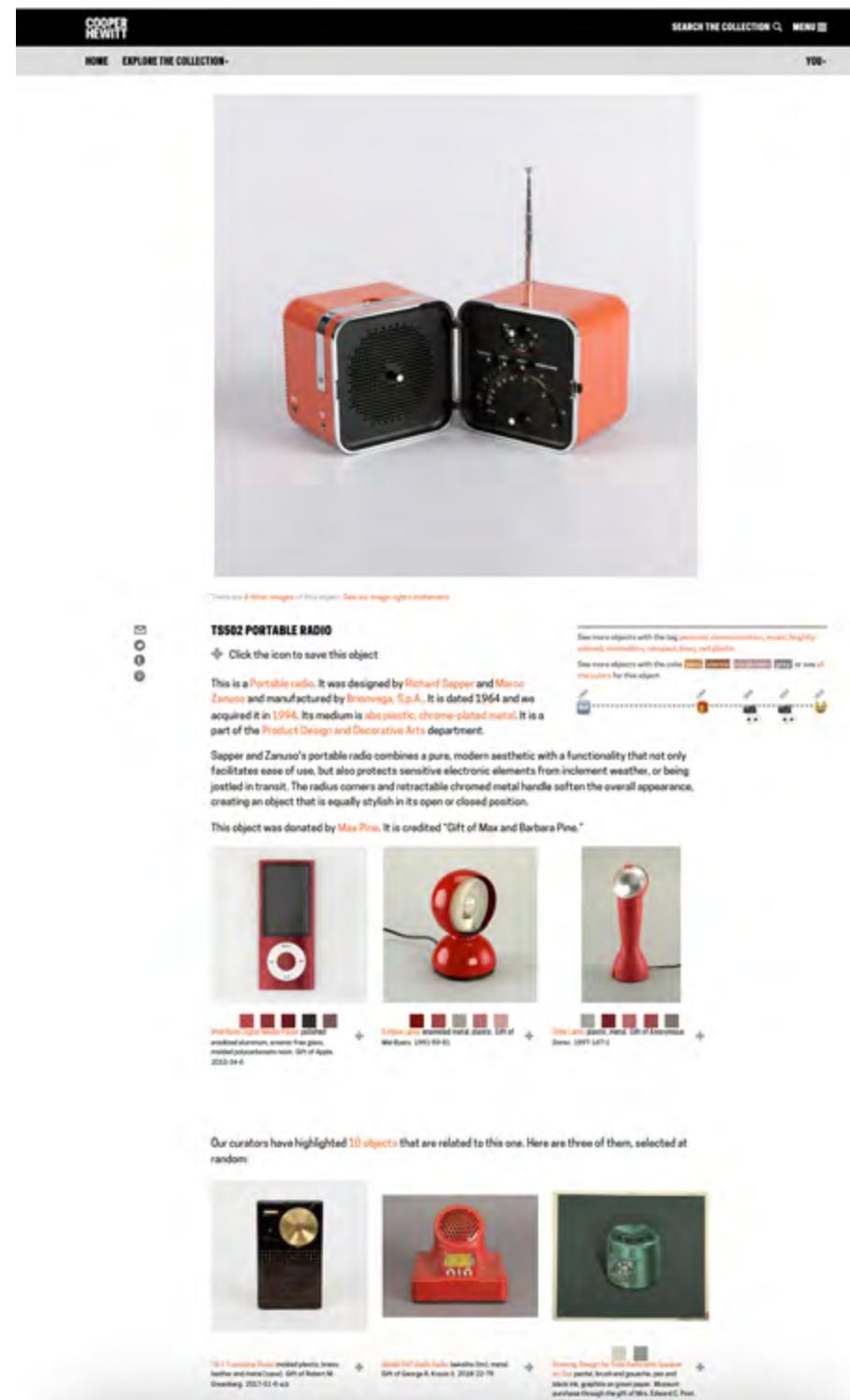
1.
Matrice di sintesi che restituisce le potenzialità del dato come unità informativa, espressa in sei diverse forme.

ELABORAZIONE DELLE AUTRICI

A partire dalle sei forme espressive del dato restituite nello schema, considerati gli elementi in grado di definire la struttura di un progetto di valorizzazione del patrimonio culturale (contesto d'uso; obiettivo; soluzione; competenze; strumenti e beneficiari) sono state definite tre principali tipologie di intervento in cui possono essere aggregate e sistematizzate le principali forme di narrazione data-driven. Si tratta di: datificazione, rappresentazione e narrazione, azioni che prevedono l'uso del dato sia come strumento di analisi e gestione, sia come elemento generatore di narrazione, capaci di arricchire l'esperienza di conoscenza e di fruizione del patrimonio [Tab. 1].

Tabella 1.
Struttura dei dati.

	Datificazione	Rappresentazione	Narrazione
Forma espressiva del dato	bit / oggetto	evidence / lente / strumento	soggetto della storia
Contesto d'uso	disciplina, conservazione storica	analisi oggettiva, contestualizzazione, pratica professionale	interpretazione
Obiettivo	Promuovere l'interrogabilità della collezione; superare la ricerca puntuale; usare i metadati come strumento di aggregazione, raggruppamento, filtraggio e recupero.	Organizzare la complessità delle informazioni per favorire la comprensione; condividere la complessità di un tema; creare coinvolgimento pubblico; evidenziare relazioni; rivelare aggregazioni.	Offrire contenuti adattivi, narrazioni personalizzate e sistemi in grado di combinare e trasmettere saperi e competenze; esplicitare le narrazioni insite in un artefatto; suscitare emozioni e coinvolgimento; trasferire memorie tra generazioni; favorire la connessione tra istituzioni e patrimonio, individui e comunità.
Soluzioni	Sistemi di ricerca e recupero; hub data-driven	Sistemi di lettura e orientamento, lenti per il raggruppamento dei contenuti	Sistemi di interpretazione
Competenze	Strategia di design di prodotto e servizio; ricerca utente; UX, UI, brand design, sviluppo front-end e back-end, monitoraggio dell'impatto	Analisi, pulizia e formattazione dei dati; UI; UX	UX; UI; ricerca utente; gestione dei contenuti; strategia di engagement
Output	Siti web, archivi di contenuti, piattaforme digitali, mostre online	Visualizzazioni statiche e dinamiche dei dati	Sistemi e applicazioni integrati fisico-digitali; piattaforme digitali
Beneficiari	Ricercatori, studenti, visitatori online, curatori	Ricercatori, studenti, visitatori on site e online, pubblico non specializzato	Ricercatori, studenti, visitatori on site e online, pubblico non specializzato



Datificazione

In datificazione convergono progetti in cui il designer propone lo sviluppo di sistemi di ricerca/recupero che si configurano come hub data driven per l'esplorazione e la strutturazione della ricerca. Finalizzati a favorire l'interrogabilità e la fruibilità dei beni, questi progetti pongono in evidenza l'identità multisfacettata dell'artefatto come complesso di informazioni/attributi rappresentativi di valori materiali e immateriali del patrimonio (Schnapp, 2018; Vane & Davis, 2020; Whitelaw, 2015).

Ricade in questa tipologia di intervento ed è ritenuta di particolare interesse la piattaforma online dell'archivio del Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (Fig. 2) dove la scheda di ciascun artefatto riporta tag tematici che connettono oggetti dei differenti dipartimenti museali, una timeline che rappresenta anno di produzione dell'artefatto, l'anno in cui è stato riprodotto fotograficamente, l'anno di acquisizione, le mostre nelle quali è stato esposto. La scheda include inoltre metadati che indicano tipologia, produttore, materiali, processo produttivo, donatori, numero di immagini disponibili nell'archivio, il luogo dove l'artefatto è esposto, altri artefatti correlati selezionati dai curatori tra i presenti in archivio, dimensioni, color palette. L'utilizzo del framework IIIF estende il patrimonio interrogabile a tutti gli oggetti custoditi dalle istituzioni Smithsonian.

Rappresentazione

Nella tipologia rappresentazione sono aggregati dataset estesi in cui designer e studiosi delle digital humanities lavorano in parallelo sulla dimensione qualitativa dei dati: i primi, concentrati sulla progettazione di interfacce per aggregare, filtrare e raggruppare i dati archiviati, propongono lo sviluppo di sistemi di orientamento per l'approfondimento e la visualizzazione di connessioni inedite tra gli oggetti, i secondi, maggiormente focalizzati sull'analisi tramite visualizzazioni come strumenti e metodologie di ricerca (Drucker, 2017; Kaplan, 2015; Kenderdine, 2010; Moretti, 2005).

←

2.
TS502 ts502 Portable Radio; Designed by Richard Sapper (German, 1932-2015), Marco Zanuso (Italian, 1916-2001); Manufactured by Brionvega, S.p.A. (Italy); Italy; ABS plastic, chrome-plated metal; H x W x D (open): 13 x 33 x 16.5 cm (5 1/8 x 13 x 6 1/2 in.) H x W x D (closed): 13 x 22.5 x 13 cm (5 1/8 x 8 7/8 x 5 1/8 in.); Gift of Max and Barbara Pine; 1994-59-3.

[HTTPS://COLLECTION.COOPERHEWITT.ORG/OBJECTS/18648915/](https://collection.cooperhewitt.org/objects/18648915/).

Un esempio è rappresentato dal lavoro di Olivia Vane che visualizza la collezione del V&A, attraverso un sistema di tagging degli artefatti, identificando in morfologia e colore gli attributi in grado di evidenziare narrazioni nascoste (Fig. 3).



3.

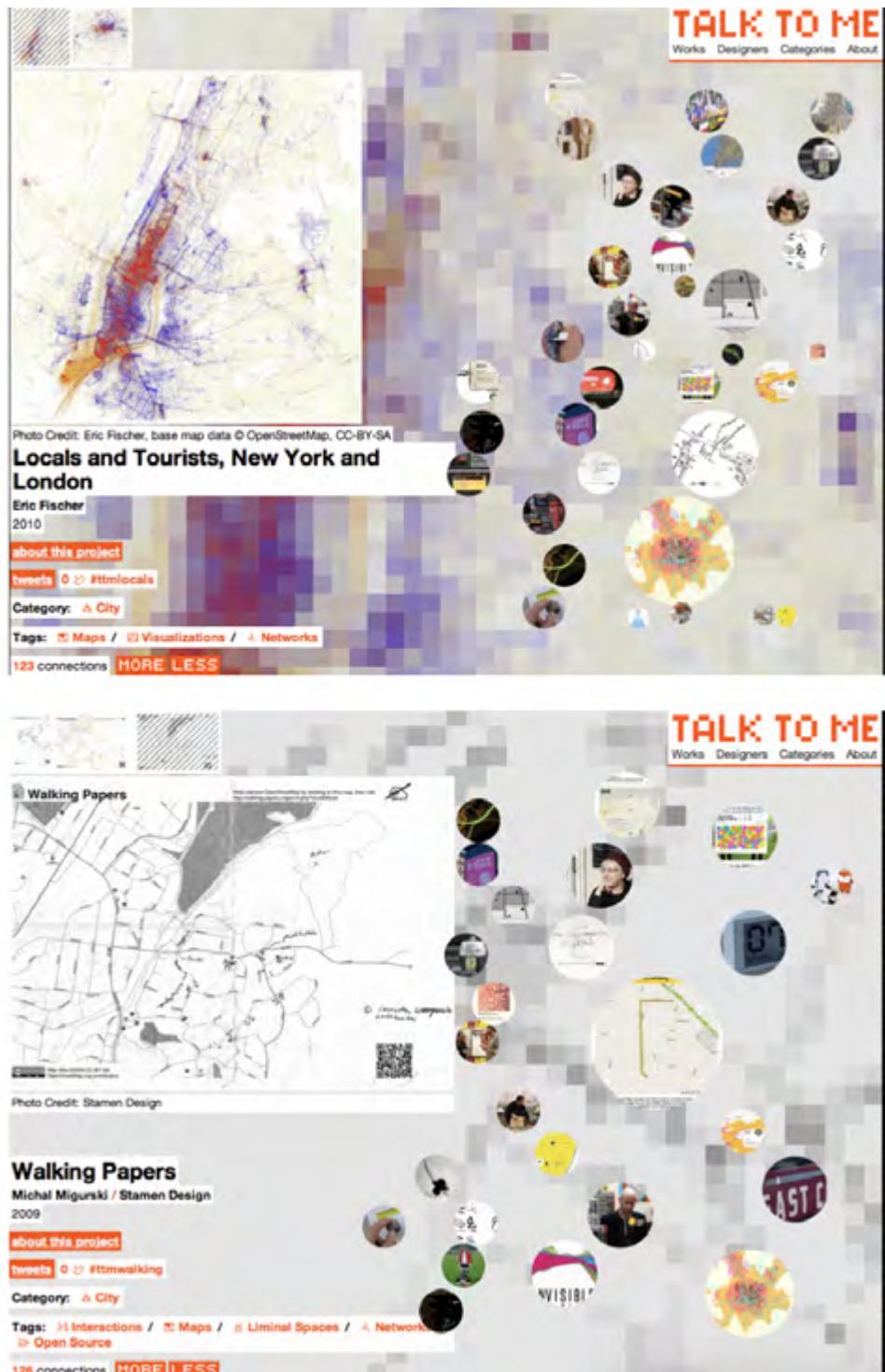
Personal environmental control timeline:
a dry juxtaposition of these decorated fans against
modern Nest thermostats. Olivia Vane,
<https://www.oliviavane.co.uk/cooper-hewitt-tags>.

Un altro progetto di rilievo ascrivibile alla tipologia rappresentazione è *The Surprise Machines project*, realizzato nel 2022 dal metalab di Harvard per l'Harvard Art Museum. In questo caso, attraverso algoritmi di AI, 200.000 immagini digitali sono mappate e rese fruibili in un'installazione interattiva che permette ai visitatori di comprendere la vastità della collezione interagendo attraverso una videocamera che cattura i gesti del proprio corpo (Fig. 4).



4.

Surprising Machines, Harvard Art Museum, 2022
<https://mlml.io/p/curatorial-aigents/>.

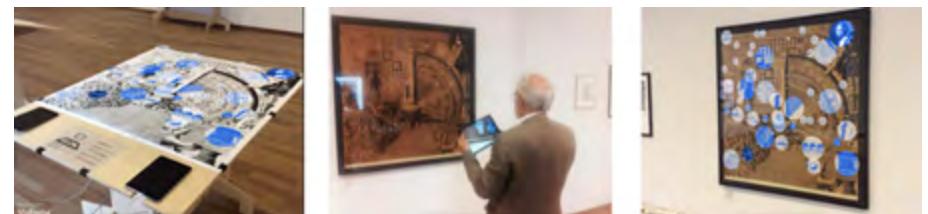


Narrazione

In narrazione confluiscano infine interventi in cui il designer progetta sistemi di interpretazione multilivello finalizzati a rendere esplicativi i racconti insiti in un artefatto; suscitare emozione e coinvolgimento; creare esperienze immersive che favoriscono il coinvolgimento del pubblico; favorire la connessione fra istituzioni, persone e patrimoni (Bonacini, 2020; Bonacini, 2021; Lupo, 2023; Trocchianesi, 2015).

Un esempio di questa tipologia è rappresentato dalla mostra *Talk to Me: Design and the Communication between People and Objects*, a cura di Paola Antonelli e Kate Carmody (MoMa, New York, 2011) che integra informazioni relative alla contestualizzazione degli artefatti in mostra. Attraverso l'uso di un QRcode – fu l'esordio dell'utilizzo di questo dispositivo in un contesto espositivo – il visitatore accede ad approfondimenti sul progettista, sulle specifiche di progetto, oltre che ai tweet pubblicati da altri visitatori connessi allo stesso pezzo. L'esperienza di conoscenza mette così in comunicazione visitatori interni, esterni e pezzi esposti (Fig. 5).

Un ulteriore esempio di progetto in ambito narrazione è *Analogous city*, un'installazione multimediale progettata da Dario Rodighiero che offre narrazioni della mappa della *Città Analoga* di Aldo Rossi. La narrazione in questo caso si basa sulla rivelazione delle fonti bibliografiche ad essa connesse attraverso l'utilizzo della realtà aumentata, proponendo un collage che mette assieme disegni, immagini ed estratti di opere d'arte (Fig. 6).



←

5.
Talk to Me: Design and the Communication between People and Objects, curated by Paola Antonelli and Kate Carmody (MoMa, New York, 2011).
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1071>.

6.
Analogous city (2021). Dario Rodighiero.

Conclusioni

Il museo, inteso come ambito di progetto e contesto di sperimentazione delle pratiche di valorizzazione del patrimonio, accoglie ed esplora la centralità che il dato ha assunto, fino a divenire esso stesso materiale di progetto.

In questo quadro, l'interrogativo “è possibile intendere il museo come un database?” apre alla visione di un museo come archivio globale e condiviso, implementabile e interrogabile da ogni istituzione e da qualsiasi utente. In tale prospettiva, i dati si configurano come materiale progettuale al servizio non solo dello studio e della ricerca, ma anche delle esposizioni temporanee e permanenti, fisiche e digitali.

Il dato, risorsa autorevole per la costruzione della memoria e della conoscenza, diventa così da un lato fondamento per una produzione condivisa della storia del progetto, basata su fonti e documenti; dall'altro, strumento a supporto di processi che promuovono l'espansione di una cultura partecipata e condivisa.

Bibliografia

- ELISA BONACINI, *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Milano, Feltrinelli 2020.
- ELISA BONACINI, *Storytelling digitale in ambito culturale e il suo ruolo in ambito educativo*, «Culture Digitali», 2021, <https://www.diculther.it/rivista/storytelling-digitale-in-ambito-culturale-e-il-suor-ruolo-in-ambito-educativo/>.
- MARIA ELISA CECCHI, MATTEO PIROLA, *Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre*, in Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura (a cura di), «Design esposto: mostrare la storia / la storia delle mostre», Atti del v convegno AIS/Design (Università Iuav di Venezia, 26-27 novembre 2022), Venezia, Università Iuav di Venezia 2022, pp. 334-347.
- TANYA CLEMENT, WENDY HAGENMAIER, JENNIE LEVINE KNIES, *Toward a Notion of the Archive of the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars*, «The Library Quarterly», LXXXIII, 2013, 2, pp. 112-130.
- ITALIA, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 10, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», <https://www.gazzettaufficiale.it/detttaglio/codici/beniCulturali>.
- ITALIA, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, art. 6, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2004/02/24/45/so/28/sg/pdf>.
- JOHANNA DRUCKER, *Why Distant Reading Isn't*, «PMLA», CXXXII, 2017, 3, pp. 628-635, <https://www.jstor.org/stable/27037376>.
- LIZ FARRELLY, *Museums online and Digital: Some Innovations and Implications*, in L. FARRELLY, J. WEDDEL (a cura di), «Design Objects and the Museum», Londra, Bloomsbury 2016, pp. 169-179.
- PETRINA FOTI, *Narrating information and data in museum environments*, in S. NATALE, R. PARRY, P. FOTI, *Circuits of Practice research report: Narrating Histories of Computing and Digital Media in Museum Environments*, Loughborough, Centre for Research in Communication and Culture - Loughborough University 2022, pp. 24-36.
- ICOM, *Museum Definition*, 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.
- FULVIO IRACE (a cura di), *Design & cultural heritage. Immateriale, virtuale, interattivo*, Milano, Electa 2014.
- SARAH KENDERDINE, *Immersive Visualization Architectures and Situated Embodiments of Culture and Heritage*, in «14th International Conference Information Visualisation», 2010, pp. 408-414, <https://doi.org/10.1109/IV.2010.63>.
- FREDERIC KAPLAN, *A Map for Big Data Research in Digital Humanities*, «Frontiers in Digital Humanities», II, 2015, pp. 1-7, <https://doi.org/10.3389/fdigh.2015.00001>.

HANNAH LEWI, WALLY SMITH, DIRK VOM LEHN, STEVEN COOKE (a cura di), *The Routledge international handbook of new digital practices in galleries, libraries, archives, museums and heritage sites*, Londra, Routledge 2019.

ELEONORA LUPO, *Envisioning Design Strategies for Intangible Cultural Heritage Activation*, in *Connectivity and Creativity in times of Conflict. Cumulus Conference Proceedings Antwerp 2023*, Cumulus – Academia Press Belgium 2023, pp. 605-610, <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/85912/119.pdf?sequence=1>.

MARLENE MANOFF, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, «Libraries and the Academy», iv, 2004, 1, pp. 9-25.

MARCO MASON, GIASEMI VAVOULA, *Digital Cultural Heritage Design Practice: A Conceptual Framework*, «The Design Journal», xxiv, 2021, 3, pp. 405-424.

ANNA MARIA MARRAS, ILENIA ATZORI, NICOLA BARBUTI, ELISA BONACINI, IVANA CERATO, PAOLO CLINI, MARCO FACCINI, LAURA FARRONI, ALFONSINA PAGANO, EVA PIETRONI, FLAVIO PESSINA, PATRIZIA SCHETTINO, *Glossario Digitale e Tecnologie / ICOM Italia Commissione Tecnologie Digitali per il Patrimonio Culturale* 2020, <https://doi.org/10.5281/zenodo.4319030>.

FRANCO MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londra, Verso 2005.

FRANCESCA NOCCA, *The Role of Cultural Heritage in Sustainable Development: Multidimensional Indicators as Decision-Making Tool*, «Sustainability», ix, 2017, 10, art. 1882, <https://doi.org/10.3390/su9101882>.

ROSS PARRY, MARGARET ORTIZ-WILLIAMS & AARON SAWYER, *How Shall We Label Our Exhibit Today? Applying the Principles of On-Line Publishing to an On-Site Exhibition*, in «Museum and the web», San Francisco, 11-14 aprile 2007, <https://www.archimuse.com/mw2007/papers/parry/parry.html>.

JEFFREY SCHNAPP, *The Intimate Lives of Cultural Objects*, in J. SAYERS (a cura di), *Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, Londra, Routledge 2018, pp. 423-433.

VIVIANA TRAPANI, PHILIPPE DAVERIO, *Il design dei beni culturali / Cultural heritage design*, Milano, Rizzoli 2013.

RAFFAELLA TROCCIANESI, *Design in mostra. Percorsi narrativi tra reale e virtuale*, in *Design & Open Source for Cultural Heritage*, Firenze, Alinea Editrice 2015, pp. 98-107.

MARGHERITA TUFARELLI, ELISABETTA CIANFANELLI, *Design, Heritage e cultura digitale: Scenari per il progetto nell'archivio diffuso*, Firenze, Firenze University Press 2022.

UNESCO, *Charter on the Preservation of Digital Heritage*, 2003, <https://www.unesco.it/it/temi-in-evidenza/cultura/il-patrimonio-culturale-immateriale-settori-tematiche-e-interconnessioni/>.

STEPHEN BOYD DAVIS, OLIVIA VANE, *Design as externalization*, «Information Design Journal», xxv, 2020, 1, pp. 28-42, <https://doi.org/10.1075/ijd.25.1.03van>.

MICHAEL WHITELAW, *Generous Interfaces for Digital Cultural Collections*, «Digital Humanities Quarterly», ix, 2015, 1, <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/1/000205/000205.html>.

Il patrimonio della grafica negli archivi: una riflessione sulle fonti



1a.

1a-b (pp. 49-50).

Dave Little, *Spectrum*, club flyer per l'evento al club Heaven, Londra, 1988. Fronte e retro.

@CLUBRAVEPARTYART

Navigando sul web, a molti appassionati di grafica – oppure di sottoculture o semplicemente di musica – sarà capitato di imbattersi nel sito *clubravepartyart*. Si tratta di una sterminata collezione, che a sua volta ha dato vita a diverse iniziative editoriali, che rappresenta il repertorio più completo di materiale grafico destinato a comunicare le serate nei club e i *rave party*,¹ un fenomeno emerso nel Regno Unito nella seconda metà degli anni Ottanta e caratterizzato dal ballare su diversi generi di musica elettronica e da una natura clandestina, presto arrivato ad affermarsi su scala globale. Ovvio che questi artefatti grafici, nati con la funzione di promuovere eventi autogestiti e spesso non autorizzati, all'epoca della loro pubblicazione non erano certo visti come degni di attenzione storica da nessun punto di vista, ma piuttosto come degli strumenti per comunicare efficacemente luoghi e orari degli eventi stessi nel miglior tempo possibile (Fig. 1), spesso con la necessità di non dover essere intercettati dalle forze dell'ordine e portando il maggior numero possibile di partecipanti alle serate. Gli autori delle grafiche erano quasi sempre anonimi, e solo la volontà – o forse l'ossessione – di un privato ha permesso che molti di questi arrivassero ai giorni nostri, venendo addirittura digitalizzati e catalogati. *Clubravepartyart* è appunto una collezione nata in maniera spontanea ma che oggi si autodefinisce un potenziale archivio, che cataloga materiali regolarmente pubblicati, messi in mostra, valorizzati e studiati da ricercatori di tutto il mondo.

Una prima domanda da porsi riguarda le motivazioni dietro una volontà diffusa di avvicinarsi all'archivio, di cercare di classificare, ordinare e conservare la memoria.

Abbiamo scelto di partire da un fondo, *clubravepartyart*, che mostri fin da subito le differenze con modelli tradizionali, anche solo ad esempio – rimanendo nell'ambito del design – con tutti quei fondi dedicati a un progettista, a un ente oppure a un'industria: fonti privilegiate per un approccio storico, con cui modelli ibridi come questo condividono alcune caratteristiche che appaiono paradigmatiche. Ad esempio l'essere costruito a partire da una prospettiva

1. SIMON REYNOLDS, *Energy flash: A journey through rave music and dance culture*, London, Faber & Faber 2013.

personale, così come la volontà di portare definitivamente il termine archivio oltre una dimensione esclusivamente legata all'amministrazione pubblica. È evidente come la contemporaneità porti con sé una certa ambiguità riguardo a termini e ruoli, ma in fondo è proprio questa ambiguità ad alimentare alcune questioni centrali per la ricerca. Gli archivi dedicati al progetto grafico sono sempre stati, almeno in Italia,² un universo frammentato, legato a poche istituzioni che hanno creato veri e propri 'archivi di archivi' mettendo a sistema diversi fondi – come il Centro studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma o l'Archivio Storico del Progetto Grafico / Archivio AIAP – e soprattutto alla volontà di singoli progettisti (e relativi eredi) e collezionisti di rendere pubblici patrimoni personali. Come si concilia quindi l'attuale 'febbre archivistica'³ che trasforma in archivio raccolte ancora vive, in via di definizione e legate a fenomeni apparentemente marginali, con un universo così complesso?

Prima di cercare di rispondere a questa domanda, è necessario un focus sulle tipologie di materiali. Le caratteristiche intrinseche del patrimonio della grafica all'interno del sistema degli archivi lo portano infatti ad apparire già per la sua stessa natura complesso e addirittura quasi invisibile. Un patrimonio in gran parte disperso e dispersivo, reso disponibile alla ricerca solo grazie a «numerossissimi soggetti che raccolgono artefatti legati alla grafica, ma spesso con intenti estranei alle loro qualità progettuali e visive».⁴ A questa diffusione di materiali tra archivi profondamente differenti tra di loro – nelle origini, nell'architettura e spesso anche nelle finalità – non corrisponde d'altra parte un tentativo di costruire un sistema di rapporti che le attuali tecnologie digitali parrebbero incoraggiare, con il rischio di rendere gli artefatti grafici sempre più invisibili alle lenti della ricerca.

Se esiste una sfida oggi per gli archivi del design,⁵ che del patrimonio grafico sono il principale ambito di conservazione, questa consiste «nell'elaborazione di serie, di sistemi e narrazioni grazie alla messa in connessione di materiali anche distanti e separati fra di loro»,⁶ partendo quindi dalle pratiche di conservazione, organizzazione e catalogazione per arrivare all'elaborazione di strategie digitali che permettano di integrare e rendere facilmente consultabili, confrontabili e connessi tanto i fondi quanto i singoli progetti.

2. FIORELLA BULEGATO, *La grafica italiana negli archivi*, «Progetto Grafico», 24, 2013, p. 93.

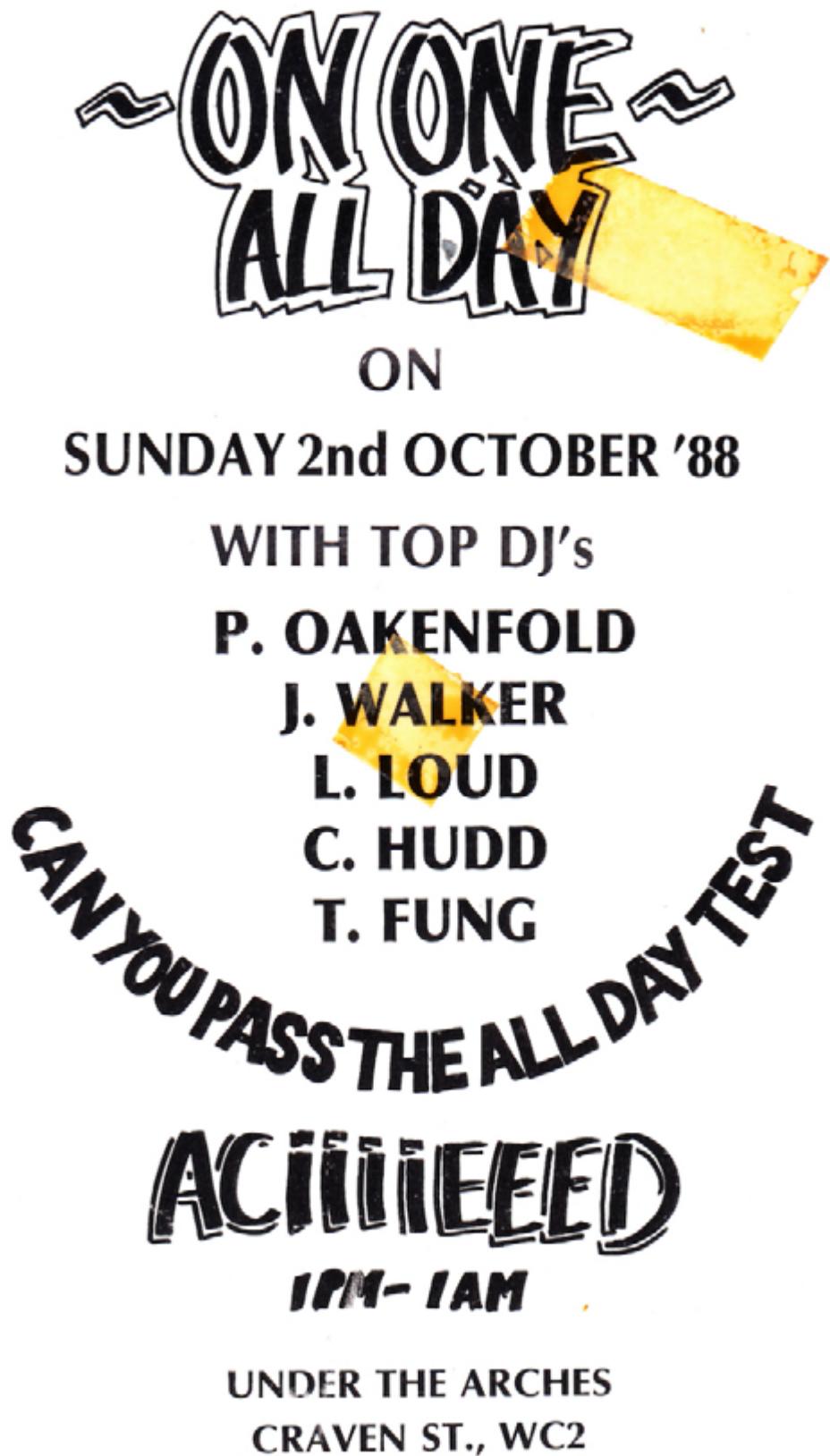
3. cfr. JACQUES DERRIDA, *Archive fever: A Freudian impression*, Chicago, University of Chicago Press 1996.

4. FIORELLA BULEGATO, *La grafica italiana negli archivi*, «Progetto Grafico», 24, 2013, p. 95.

5. Cfr FULVIO IRACE (a cura di), *Design&cultural heritage: immateriale, virtuale, interattivo*, vol. 1, Milano, Mondadori Electa 2013; EMANUELA BONINI LESSING, ALESSANDRA BOSCO, FIORELLA BULEGATO & DARIO SCODELLER, *Il design come bene culturale*, «MD Journal», 8, 2019.

6. FIORELLA BULEGATO & MARCO SCOTTI, *Animare un archivio: l'inventario e il regesto digitale dell'attività sulla grafica e il design di Ettore Sottsass jr. della Fondazione Giorgio Cini*, in *Design per connettere: persone, patrimoni, processi*, a cura di Cinzia Ferrara, Claudio Germak, Lorenzo Imbesi & Viviana Trapani, Vol. 1. No. 1. SID Società Italiana di Design 2022, p. 421.





Dato per scontato che gli archivi del design siano oggi una risorsa fondamentale per la ricerca storica,⁷ rimane aperto il nodo di come integrare i lavori di schedatura e catalogazione con il contributo che la stessa ricerca può offrire, indicando metodologie per riportare i dati e le informazioni elaborate, per stabilire in definitiva nuove interconnessioni.

Dopo questa necessaria premessa, è utile fare un passo indietro e mettere a fuoco l'ambito entro cui individuare i possibili modelli. La definizione di archivio è infatti un nodo complesso del dibattito contemporaneo, e dando per scontato che il termine stesso oggi abbia superato il suo essere legato a strutture e luoghi dove vengono conservati (e mantenuti segreti e ben custoditi) i documenti dei governi,⁸ rimane un ulteriore problema nel distinguere da biblioteche, mostre o collezioni, con la consapevolezza della inevitabile sovrapposizione e integrazione tra queste tipologie.

Guardare a casi studio di archivi e patrimoni museali che hanno presentato in questi anni progetti volti a sperimentare percorsi inediti, non solo per preservare ed evitare di disperdere ma anche per aprire nuove prospettive di studio e ricerca, è un modo per tentare di leggere prima di tutto le ambiguità e le potenzialità che la fluidità dell'archivio contemporaneo porta con sé.⁹ L'idea di animare l'archivio¹⁰ non può prescindere da un ripensamento della sua accessibilità, della sua diffusione, dalla sua apertura ad un uso pubblico, a possibili dinamiche espositive e ad aperture alle diverse comunità scientifiche che arrivino a mettere in crisi la sua stessa natura.¹¹

Una volta definito che la parola archivio può identificare vasti insiemi di materiali eterogenei, anche facilmente accessibili grazie a internet, bisogna allora chiedersi come in un ambito specifico, come quello del patrimonio della grafica, possa essere correttamente identificato e messo a sistema senza ignorare le trasformazioni che stanno mettendo a fuoco nuovi strumenti di attivazione e produzione di conoscenza.

Una possibilità è quella di portare l'archivio oltre la sua natura di giacimento per restituigli un ruolo centrale, che riattivi e aggiorni¹² la memoria conservata al suo interno restituendola a una dimensione funzionale tanto alla ricerca quanto al mondo del progetto. Rispetto al patrimonio grafico sono ovviamente diverse le figure che possono svolgere questa funzione, e una delle

7. cfr. DARIO SCODELLER, *Archivi digitali e fonti documentali del design: nuove prospettive storiche e storio-grafiche sul design?*, «AIS/Design. Storia e Ricerche», 5, 10, 2017, pp. 12-52.

8. MIKE FEATHERSTONE, *Archive*, «Theory, Culture & Society», 23, 2-3, 2006, p. 591.

9. TANYA CLEMENT, WENDY HAGENMAIER & JENNIE LEVINE KNIES, *Toward a notion of the archive of the future: Impressions of practice by librarians, archivists, and digital humanities scholars*, «The Library Quarterly», 83, 2, 2013, pp. 112-130.

10. JEFFREY SCHNAPP, *Animating the Archive*, «First Monday», 13, 8, 2008, s.p.

11. GIOVANNI BAULE, *Archivi della memoria e del futuro*, «Linea Grafica», 356, marzo-aprile 2005, pp. 12-13.

12. MIKE FEATHERSTONE, *Archive*, «Theory, Culture & Society», 23, 2-3, 2006, p. 592.

più inaspettate è forse quella dell'artista. Eppure nel 2015 è toccato all'australiano Marco Fusinato interrogarsi sull'attualità e sul ruolo dell'Archivio Primo Moroni di Milano, portandolo letteralmente all'interno della 56^o Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, curata da Okwui Enwezor, con il titolo emblematico *All the World's Futures*. Con l'opera *From the Horde To The Bee* (Fig. 2) Fusinato poneva l'archivio costituito a partire dal lascito di Primo Moroni – scrittore, libraio ed attivista politico e sociale italiano – in mostra, sostenendo al tempo stesso economicamente la struttura. Questa è infatti ospitata – coerentemente con la storia di Moroni – nel Centro Sociale Occupato Autogestito Cox 18, dove si trovava anche la sua libreria Calusca City Lights. Un'ampia raccolta di materiali accumulati nell'arco di una vita legata a una militanza politica e sociale diventava con l'intervento dell'artista un volume stampato, che porta sulla pagina locandine, inviti, manifesti, scritti e documenti anarchici, autonomisti e marxisti dal 1960 alla contemporaneità, riprodotti in scala 1:1. Questo volume a sua volta veniva esposto e messo in vendita al centro delle Corderie dell'Arsenale veneziano, su un grande tavolo quadrato, accompagnato da una scheda che invitava il visitatore a prenderne una copia lasciando 10 euro. I libri portavano l'archivio nelle mani dei visitatori che pagavano la cifra richiesta, lasciando lo spazio espositivo sempre più vuoto, mentre le banconote che si accumulavano al centro visualizzavano concretamente i flussi di denaro: solo alla fine della mostra l'artista raccoglierà i soldi, con grandi sacchi per la spazzatura, e li porterà allo spazio occupato milanese per supportarne le attività legate all'archivio. Anche in questo caso un patrimonio grafico si ritrovava conservato a partire da premesse che poco hanno a che fare con le qualità progettuali dei materiali stessi che lo costituiscono. Ma una volta attivato, grazie a un progetto esterno che lo portava a diventare inaspettatamente protagonista, in questa nuova messa in scena dell'archivio stesso i documenti ritrovavano il proprio ruolo di fonti per la ricerca e di patrimonio per le culture progettuali.

→

2.

Marco Fusinato, *From the Horde to the Bee*, 2015.

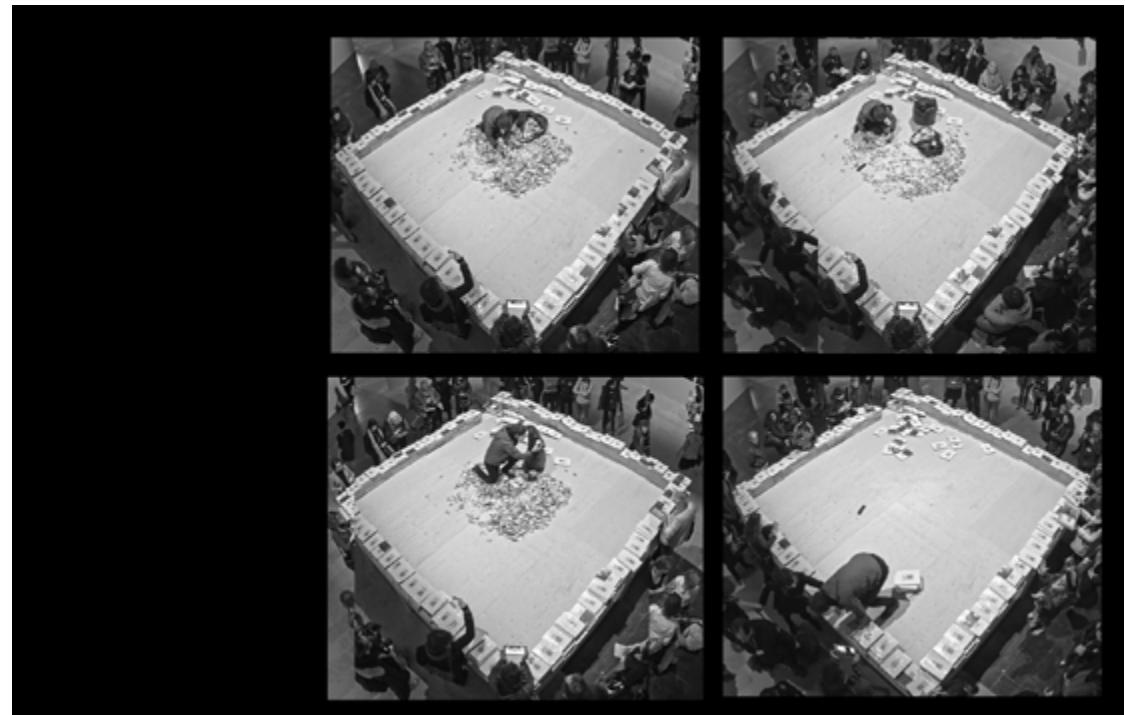
a.

Printing template (bianca 30) from 496 page A4 book in an edition of 10,000.

b.

496 page A4 book in an edition of 10,000, table, cash, garbage bags.
500 × 500 × 75 cm. Installation view: *All the World's Futures*,
56th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia.
9 May – 22 November 2015.

2a.



2b.

Rimane poi una questione di fondo, il conflitto tra conservazione e accessibilità,¹³ tra una prospettiva di salvaguardia del patrimonio nella sua interezza e una di apertura. In particolare oggi sembra emergere una nuova tipologia, quella del deposito aperto al pubblico (spesso accompagnato in visite guidate), della riserva museale che diventa luogo espositivo, sovrapponendosi all'archivio e addirittura arrivando a visualizzare quella eterotopia che immaginava Foucault,¹⁴ archivio del passato e del futuro e rappresentazione della volontà di animare i patrimoni. Lo vediamo nell'ambito delle arti visive con il Depot Boijmans Van Beuningen¹⁵ [Fig. 3], progettato dallo studio MVRDV e inaugurato nel 2021, primo di questi spazi ad aprire e ancora oggi uno dei modelli più avanzati di presentazione al pubblico di quello sterminato patrimonio di collezioni che praticamente ogni istituzione conserva lontano dagli occhi dei visitatori. Significativo poi che «Non solo i manufatti, ma anche le attività svolte in questa stanza dei bottoni sono [...] messe in mostra»,¹⁶ portando il patrimonio grafico spesso ad essere mostrato anche semplicemente perché utilizzato nelle quotidiane attività del museo.

Dinamiche simili possiamo ritrovarle nel recentemente inaugurato V&A East a Londra, *storage* accessibile dello storico museo progettato da Diller Scofidio + Renfro, e in diversi progetti in corso di sviluppo in tutto il mondo: sembra diventare sempre più rilevante una museologia dell'accumulo,¹⁷ fondata sul rendere accessibile tutto quello che sta nascosto dietro le gallerie e gli spazi espositivi senza – apparentemente – selezionare. Ancora una volta un ruolo pionieristico è svolto dalle arti visive: basti pensare a -2 +3 (2010-2011), progetto degli artisti Stefano Arienti e Massimo Bartolini che spostava la collezione del Museion di Bolzano così com'era – griglie e strutture per la conservazione delle opere incluse – dai depositi agli spazi espositivi, dal piano -2 al +3, facendo coincidere allestimento e installazione artistica attraverso un'operazione concettuale¹⁸ che metteva in discussione le funzioni e il ruolo di chi si prende carico di conservare e tramandare.

→

3a-b.

Depot Boijmans Van Beuningen.

FOTO: OSSIP VAN DUVENBODE

13. MIKE FEATHERSTONE, *Archive*, «Theory, Culture & Society», 23, 2-3, 2006, p. 593.

14. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli 1971.

15. SANDRA KISTERS, *A New Museum Typology?*, «Museum International», 73:1-2, 2021, p. 75.

16. ELISABETTA MODENA, *Display. Luoghi Dispositivi Gesti*, Torino, Einaudi 2024, p. 70.

17. cfr. CRISTINA FIORDIMELA, *Museografie dell'accumulo*, «Ágalma: rivista di studi culturali e di estetica», 48, 2, 2024, pp. 36-44.

18. MARCO SCOTTI, *Tra esposizioni, deposito e archivio: l'artista come curatore delle collezioni museali? Il caso di Stefano Arienti e Massimo Bartolini al Museion di Bolzano*, «piano b. Arti e culture visive», 4, 1, 2019, pp. 106-123.

3a.



3b.



Il ruolo del patrimonio grafico all'interno di queste dinamiche è evidentemente simile a un palinsesto di scritture, che continuamente sembra renderlo invisibile per poi farlo riapparire come un fantasma. Nella contemporaneità l'impulso archivistico è ogni giorno più evidente, così come la volontà di portare più persone nel cuore degli archivi, ripensando ruoli e funzioni. Tanti aspetti poi, come abbiamo visto, ci portano a pensare che gli archivi stiano diventando sempre più spazi aperti al pubblico e non solo istituzioni dedicate esclusivamente alla ricerca accademica.¹⁹ E in fondo l'utente è messo al centro già da progetti come *The Archive of Now*. Questo progetto, nato in collaborazione tra Harvard Libraries e metalab, centro di ricerca per le digital humanities, ha l'obiettivo di rendere le collezioni digitali delle biblioteche di Harvard accessibili tanto per la consultazione quanto per possibili *remix* da parte della comunità scientifica dell'ateneo – e potenzialmente in futuro di comunità sempre più allargate – generando di conseguenza nuove forme di utilizzo e diffusione delle immagini.

La 'forma' del digitale ha d'altra parte modificato profondamente anche la struttura tradizionale degli archivi, e qualunque prospettiva che voglia cercare di immaginare metodologie e strumenti per la ricerca scientifica non può non considerarlo. Mantenendo le fonti, il loro ruolo e la loro accessibilità al centro, conservare e valorizzare un sistema fatto di archivi di persona, di imprese e istituzioni, raccolte, tracce e soprattutto connessioni²⁰ – qual è appunto quello che conserva la memoria della comunicazione visiva – presenta sfide decisamente nuove. Alla ricerca, che con questo sistema interagisce ogni giorno, spetta il compito di affrontarle, restituendo nuove prospettive.

Paola Abbiati, Università IUAV di Venezia

Il patrimonio grafico degli archivi musicali



La prima parte del progetto ha interessato l'analisi del patrimonio grafico nascosto tra gli artefatti custoditi presso la Fondazione Levi. Rispetto all'ormai consolidato valore del design come patrimonio culturale, il processo di digitalizzazione consente un allargamento delle fonti che gli storici del design possono prendere in considerazione. Si tratta di un'estensione consistente di risorse che può essere facilitata da una catalogazione dei materiali d'archivio che evidenzia le informazioni relative ad aspetti progettuali anche in collezioni di altro tipo, adesso consultabili con maggiore facilità. Un potenziale nuovo bacino di fonti per la ricerca storica è rappresentato proprio dai documenti conservati in Fondazione Levi. All'interno di questo ricco patrimonio, il progetto si è occupato del Fondo Levi A, una selezione di partiture che testimoniano le memorie di possesso dei coniugi Levi, così come il gusto musicale del tempo.

19. RYAN TEBO, *What is an Archive, What Does It Do, and What/Who is It Good For?*, «Incite!», 2, 2010, s.p.

20. FIORELLA BULEGATO & MARCO SCOTTI, *L'Archivio di Ettore Sottsass Jr. Ricostruire mondi*, "magazén", 3, 1 june 2022, [re]constructions, pp. 39-60.

Tali artefatti, fondamentali per gli studiosi di storia della musica e musicologia, si offrono quindi come potenziali oggetti di studio per la storia del design. La progettazione grafica di prime e quarte di copertina si inserisce infatti negli ambiti della grafica editoriale e pubblicitaria, a partire, in questo caso specifico, dalla seconda metà dell'Ottocento.

Essenziale è stata l'attività di digitalizzazione delle partiture che compongono il Fondo Levi A di cui, fino a questo momento, sono state digitalizzate, taggata e rese consultabili online sulla piattaforma LeviData le prime 1000 su un totale di 4556 artefatti (Fig. 2). Parallelamente è stato svolto un lavoro di implementazione dei dati catalografici, basato sulla taggatura della scheda spartito dal gestionale xDams utilizzato dalla Fondazione. Nello specifico, oltre alle informazioni di base relative a compositore, autore del testo, editore e anno di pubblicazione, nei casi in cui è stato possibile sono state aggiunte anche informazioni relative a illustratore, fotografo e stampatore. Inoltre ulteriori informazioni aggiuntive riguardano la tecnica di stampa e la presenza in prima di copertina di lettering o tipografia, ma anche di fotografia o illustrazione. Per rendere facilmente consultabili queste ultime informazioni prettamente visive, è stata aggiunta una diversa possibilità di visualizzazione delle copertine che compongono il Fondo Levi A, che consiste nella loro



2.

Il V-Scanner del LeviDigiLab di Fondazione Levi, utilizzato per la digitalizzazione di volumi rilegati quali libri, fascicoli e opuscoli.

COURTESY FONDAZIONE LEVI, VENEZIA

presentazione in griglia, così da vedere in un'unica schermata diverse miniatura delle prime di copertina che rispettano le informazioni selezionate nella ricerca.

Le modifiche alla scheda di ogni spartito permettono di rendere questi stessi artefatti consultabili e interrogabili su più aspetti, aggiungendo all'ambito di interesse musicologico anche l'ambito storiografico, in quanto intrinsecamente definiti da composizioni di testi – lettering e/o tipografia – e immagini – illustrazioni e/o fotografie – nonché dalle tecniche di stampa. Attraverso l'ampliamento della scheda catalografica con campi relativi alla composizione grafica si riesce a evidenziare il ruolo complementare dello spartito nel panorama più ampio della storia del design grafico.

Una fase parallela di ricerca è consistita nel tentativo di una ricostruzione storica che indagasse il valore di artefatto grafico dello spartito musicale. L'elaborazione grafica della copertina – che protegge il contenuto senza contenere notazioni musicali, ma ne anticipa paternità e informazioni, nonché interpreta i caratteri della musica contenuta – segue i linguaggi espressivi della stampa del periodo ed è soggetta anch'essa alle trasformazioni delle tecnologie che si susseguono. La particolarità dello spartito musicale, intrinseca nella sua funzione, consiste nella compresenza tra immagine e testo. Infatti ogni notazione musicale è essa stessa una forma di scrittura, mostrando la presenza contemporanea di più livelli grafici e testuali. Peculiarità di questa forma editoriale è il fatto che il linguaggio del testo e quello dell'immagine si riferiscono, in modo più o meno esplicito, alla forma musicale contenuta all'interno, riconoscendo nello spartito un ruolo comunicativo e commerciale simile a quello che la storiografia riconosce alle copertine dei dischi dalla fine degli anni Trenta del Novecento.

Al contempo, gli spartiti documentano le ‘identità visive’ di chi li promuove e commercializza, attraverso timbri ed etichette, monogrammi dei compositori e linguaggi espressivi degli illustratori. Inoltre, è possibile osservare che l'introduzione dell'immagine nelle edizioni musicali è strettamente legata al diffondersi di altre forme di grafica commerciale, dal manifesto alla cartolina postale. Da un lato, questo conferma che lo sviluppo di tecnologie per la diffusione della musica ha comportato un'evoluzione dei metodi per promuoverla e comunicarla, ma dall'altro amplia gli ambiti della storia della grafica più tradizionalmente studiati verso altre discipline, meno indagate ma che potrebbero essere altrettanto significative (Figg. 3, 4, 5).

Tra le ‘identità visive’ documentate dalle partiture del Fondo Levi A è emersa la microstoria dell'editore musicale e rivenditore di edizioni e strumenti musicali Ettore Brocco, presente significativamente con numerosi spartiti che documentano la sua attività principalmente come commerciante e rivenditore veneziano. Altri invece in numero meno consistente, sempre provenienti dalla famiglia, fanno riferimento al suo operare come editore musicale. Indirizzi e

merceologie, così come le scelte formali ed estetiche che possiamo individuare nei timbri, etichette o scritte stampate sulle copertine degli spartiti diventano gli elementi che ci guidano nella ricostruzione delle vicende imprenditoriali e del ruolo assunto dal rivenditore veneziano a cui si rivolge la famiglia Levi. Si tratta di una microstoria poco nota e parallela a quella dell'arte musicale, ma capace di rivelarci almeno alcuni indizi, in quanto ancora parziale, sulla circolazione della musica in città e non solo a cavallo fra Otto e Novecento. Fra tutti gli aspetti va sottolineato infatti come queste 'scritture' stampate che 'marcano' le attività di Brocco sugli spartiti documentino la crescita della sua consapevolezza verso il potere persuasivo della pubblicità, strumento allora sempre più utilizzato per la vendita dei prodotti. Una strategia che si sviluppa sfruttando l'utilizzo di copertine graficamente illustrate anche da alcuni dei più importanti cartellonisti del periodo, ossia i fautori di quell'arte, cosiddetta commerciale, resa nota oggi attraverso i grandi manifesti murali conservati nei musei di tutto il mondo.

Nella ricostruzione possibile a partire dalle partiture conservate nel Fondo, appare evidente la volontà di Brocco, all'inizio della propria attività, di far riferimento ad Antonio Gallo, anch'egli editore e negoziante di musica veneziano, attivo già precedentemente e in parte contemporaneamente a Brocco. La scelta di Brocco, quindi, di inserire nel primo timbro il nome del predecessore Gallo non appare legata a un'effettiva successione ma piuttosto un metodo astuto per utilizzare un nome più conosciuto tra i veneziani dell'epoca nel momento in cui debuttava con la sua nuova attività.

L'analisi rileva però che il metodo più efficace ideato da Brocco per rendere i propri spartiti distinguibili dagli altri è sicuramente l'applicazione di un'etichetta adesiva. Essa è ritrovabile sulle copertine degli spartiti del Fondo Levi A in due colorazioni a campitura piena blu e rossa. Possiamo ipotizzare che le etichette, incollate su copertine risalenti agli anni dal 1923 al 1929, abbiano sostituito i precedenti timbri a inchiostro, che in numerosi casi oggi sono difficilmente visibili e riconoscibili.

Editore, rivenditore, negoziante, fornitore di strumenti, organizzatore di concerti, Ettore Brocco ha contribuito alla circolazione a Venezia non solo della musica italiana e internazionale, ma anche degli stampati che l'hanno promossa, resa 'visibile' e duratura nel tempo.

→
3.

I-Vlevi, Levi A.196. *Serenata d'un angelo*, N. 1
per mezzo-soprano o baritono. Musica di Francesco Paolo Tosti.
Parole di Enrico Panzacchi, Illustrazione di Adolf Hohenstein.
Milano, Editore Giovanni Ricordi, 1877, copertina.





4.
I-Vlevi, Levi A.226.
When lights are low in Cairo.
Sherman Myers.
Parole di Raymond Wallace.
Illustrazione di Fabien Loris.
Parigi, Editore Francis Day, 1927, copertina.
5.
I-Vlevi, Levi A.23.
Charleston: nouvelle danse américaine.
Musica di James Price Johnson e Cecil Mack.
Illustrazione di Roger de Valerio.
Parigi, Editore Francis Salabert, 1923,
copertina.

La ricerca sulle copertine illustrate degli spartiti del Fondo Levi A, facilmente trascurate dall'indagine canonica contemporanea della storia della grafica, ha portato alla luce il lavoro di personaggi importanti come Roger de Valerio. Si è provato quindi a ricostruire il proficuo rapporto tra l'illustratore de Valerio e l'editore Francis Salabert, che ha dato origine a numerose copertine illustrate di edizioni musicali a stampa, contribuendo così a creare l'identità visiva della casa editrice nei primi decenni del Novecento, che con la direzione di Francis Salabert assunse un ruolo centrale nella pubblicazione e commercializzazione di canzoni popolari su scala industriale. Fu lui il primo a dare un impulso industriale all'editoria di musica leggera. Tra editore e illustratore, quasi coetanei, a partire dal 1917 si instaura in effetti un rapporto decisamente proficuo che produce, nel corso degli anni successivi, una quantità veramente notevole di copertine per edizioni musicali.

Tra i primi 700 spartiti del Fondo Levi A sono presenti 27 copertine illustrate con firma autografa di 'R. de Valerio'. Questa selezione di spartiti, con datazioni dal 1917 al 1927, permette di avere una panoramica del linguaggio espressivo utilizzato nelle illustrazioni che dominano le copertine e che riflettono l'estetica del primo Novecento. De Valerio risolve la relazione con i contenuti musicali dei brani soprattutto attraverso echi provenienti dall'Art Déco, sia nella scelta di una palette cromatica vivace – possibile grazie agli sviluppi nella tecnica cromolitografica – sia nella composizione dinamica tra lettering e componente figurativa, nonché nella stilizzazione dei motivi decorativi.

Le copertine illustrate da de Valerio per Salabert contribuiscono a creare un'identità visiva coerente per l'editore, oltre a generare una prima impressione positiva sul grande pubblico, suggerendo così che la musica proposta all'interno sia altrettanto dinamica. Per riuscire in questo scopo l'illustratore include nelle sue realizzazioni elementi decorativi tipici dell'Art Déco, evocando nei potenziali acquirenti un immaginario condiviso dalla cultura del tempo.

Gli anni di lavoro per Salabert furono sicuramente preliminari per la carriera da cartellonista di de Valerio.

Un ulteriore ambito di ricerca indagato è stato quello legato all'evoluzione del marchio della Casa Ricordi, articolato fra le varie copertine degli spartiti del Fondo Levi A. In particolare il logo Ricordi sottolinea la lungimiranza della direzione di Giulio Ricordi (Milano, 1840-1912), che guidò la casa editrice dal 1888 al 1912.

Si tratta dell'emblema che rappresenta il nodo borromeo, una particolare figura matematica dal curioso valore storico. Matematicamente e graficamente consiste in tre anelli intrecciati in modo che, se ne togliessimo anche solo uno, gli altri due sarebbero liberi. L'etimologia del termine risale a Federico



6.

I. Levi, Levi A.525.

Mignardises: pour piano.

Musica di Riccardo Pick-Mangiagalli.

Illustrazione di Emilio Malerba.

Milano, Editore Giovanni Ricordi, 1908,
dettaglio quarta di copertina.

Borromeo, cardinale e arcivescovo di Milano a cavallo fra Cinque e Seicento, che così definì lo stemma che scelse per rappresentare la sua famiglia, sottintendendo il concetto di trinità cristiana. La storia racconta che successivamente il nodo andò a rappresentare le tre potenti medievali famiglie di Milano: Visconti, Sforza e, appunto, Borromeo.

I tre cerchi, tuttora parte del logo dell'Archivio Storico Ricordi, vengono utilizzati in maniera trasversale su diversi artefatti a stampa, come libretti, trascrizioni e partiture a partire dal 1875 (Fig. 6). La peculiarità principale dell'uso dei tre cerchi annodati negli spartiti Ricordi, in particolare nelle quarte di copertina, consiste nella manipolazione del simbolo per adattarlo al linguaggio grafico delle copertine. Questa caratteristica permette di definire il logo Ricordi come un tentativo di identità dinamica ante litteram, in quanto il simbolo rimane completamente leggibile e riconoscibile nonostante alcuni elementi al suo interno subiscano delle modifiche. Tra gli spartiti finora digitalizzati del Fondo Levi A è conservato un numero rilevante di artefatti che documentano proprio questa scelta, frutto non di una strategia consapevole ma in grado di rendere l'impresa riconoscibile. Generalmente, in prima di copertina il marchio dell'editore Ricordi ingloba il piccolo ideogramma con i tre cerchi e il motto 'Ars et labor', insieme agli scudi araldici con la croce, al leone rampante e ad altre informazioni sull'editore – come il nome e i luoghi delle varie sedi, solitamente al centro in basso – mentre in quarta di copertina si trova solo il simbolo, che domina al centro della pagina vuota.

Nella sezione ‘Storie’ della piattaforma LeviData della Fondazione Levi sono consultabili gli approfondimenti riguardanti i percorsi di ricerca citati in precedenza.

Andrea Lancia, Università IUAV di Venezia

L'intelligenza artificiale al servizio degli archivi multisensoriali

Ringrazio innanzitutto l’azienda Mind@ware, perché il confronto costante con degli esperti nell’utilizzo degli strumenti in questione è stato fondamentale, in primo luogo per capire come indirizzare il lavoro. Il ragionamento iniziale portato avanti nell’interfacciarsi con questo importante patrimonio di spartiti musicali ha riguardato le possibilità di riproduzione digitale delle partiture, attraverso tecnologie di OCR (Optical Character Recognition). Effettivamente nella fase di ricerca e di strutturazione dello stato dell’arte sono stati trovati degli esempi che risultano coerenti con la premessa individuata, confermando l’interesse per tale utilizzo dell’intelligenza artificiale (Fig. 1).



1.
Schermata dello strumento movi (digital Mozart score Viewer) usato dall’archivio digitale del DIME (Digital Interactive Mozart Edition) per permettere agli utenti di ascoltare riproduzioni sintetizzate degli spartiti presenti in collezione.

Parallelamente a questa considerazione, abbiamo comunque deciso di tentare una strada che ragionasse su un tipo di strumento di AI maggiormente diffuso e disponibile come ChatGPT, per vedere quali questioni si sarebbero sviluppate da un dialogo con un LLM (Large Language Model). In particolare ci interessava come funzionasse la ‘lettura’ delle informazioni presenti nelle copertine degli spartiti, e soprattutto con quale tipo di precisione e di velocità avvenisse l'estrazione dei dati. Questa seconda strada è stata in effetti quella che ha riservato le conclusioni significative, e che merita un ulteriore approfondimento.

Il punto fondamentale nel dialogo con strumenti di IA generativa come ChatGPT è stato considerare lo spartito nel suo valore di artefatto grafico ed editoriale. Bisogna sottolineare infatti che esistono delle particolarità – soprattutto negli spartiti prodotti a cavallo fra Ottocento e Novecento come quelli da noi analizzati – che riguardano la distribuzione delle informazioni documentali e editoriali presenti nell’arteфatto. Si tratta di elementi più canonici come il compositore, l’editore o l’autore, ma anche di presenze sporadiche come i possessori, i dedicatari o la data di edizione. Si noti, ad esempio, l’assenza dei due spazi principali che solitamente ospitano questo tipo di informazioni: il frontespizio e il colophon. Questa mancanza comporta una forte concentrazione di dati relativi allo spartito all’interno della copertina. Tale ‘anomalia’ implica oltretutto l’articolazione di queste informazioni in uno spazio grafico spesso fortemente non lineare, integrato con illustrazione, lettering, fotografia o altri elementi grafici legati agli stili artistico/decorativi delle epoche di edizione. Le copertine acquistano allora un valore specifico documentale legato alla loro configurazione grafica, contenendo le tipiche informazioni di catalogazione dei documenti d’archivio di questo tipo. Le competenze del graphic design diventano integrabili in quelle della musicologia e utili all’aggiornamento nell’utilizzo delle RTC negli archivi musicali.

Per procedere in questa direzione, abbiamo definito una serie precisa di campi di catalogazione, riportandola da quelli utilizzati attualmente su LeviData: compositore, autore, soggetto musicale, editore, luogo e data di edizione, possessore, dedicatario.

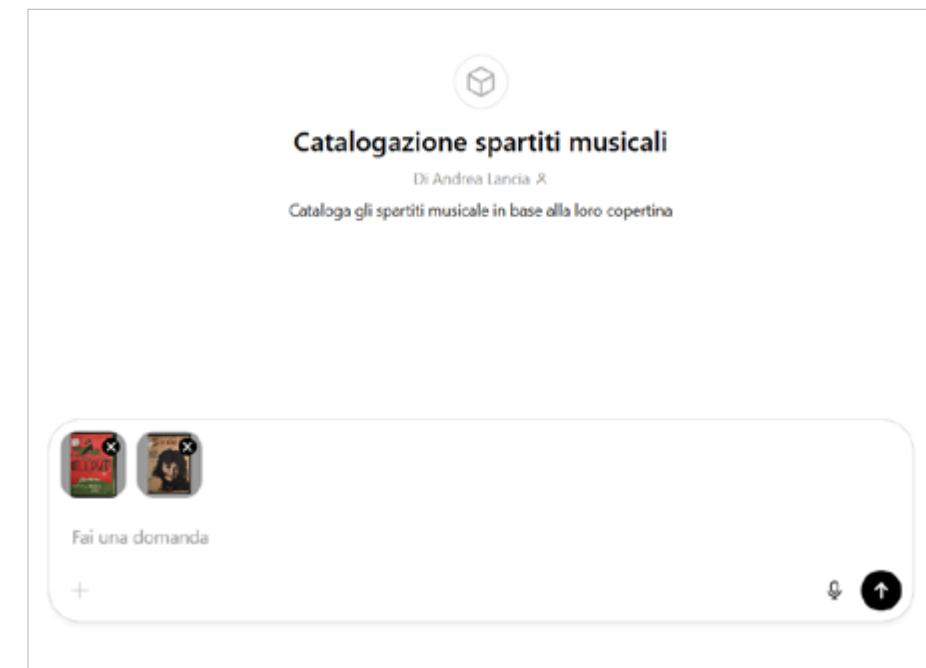
L’obiettivo consisteva nel capire se e come effettivamente ChatGPT riuscisse a estrarre le informazioni dalle copertine con un grado di precisione significativo, per confrontare questo processo di catalogazione con quello svolto manualmente dall’archivista.

Uno dei punti fondamentali nel dialogo con l’AI è la strutturazione di *prompt* adeguati, in questo caso all’estrazione delle informazioni dalle copertine. Il *prompt* più definito a cui siamo arrivati, dopo una serie di tentativi, è questo: «Devi estrarre informazioni dalle copertine degli spartiti musicali. Le informazioni sono: titolo, compositore, autore del testo, editore, luogo di edizione, data di edizione, presenza di timbri di possessori, presenza di dediche. Se la

data di edizione non è presente sulla copertina, fai tu una stima. Genera un file csv con tabulazioni reali (TAB) che possa essere copiato direttamente su Google Sheet contenente i dati in una tabella a doppia entrata (righe per gli spartiti, colonne per gli 8 campi).»

Si chiede quindi l’estrazione delle informazioni e un tentativo sulla stima della data di edizione, se non è presente nella copertina; una richiesta specifica riguarda invece l’*output*, poiché una delle istanze fondamentali è l’utilizzabilità dei dati estratti: è stato chiesto un file csv – strutturato quindi in maniera tabellare – da trasferire direttamente in programmi come Google Sheet o Excel.

Questo *prompt* è servito per costruire un GPT specifico (Fig. 2), una possibilità fornita da ChatGPT per non dover ripetere costantemente il *prompt* e cominciare ogni volta una nuova conversazione. Si è allora proceduto nella somministrazione di diversi campioni di spartiti a questo strumento, per analizzare in particolare la stima di precisione del passaggio da copertina a dati tabellari utilizzabili.



2.

GPT specifico realizzato per l’analisi delle copertine degli spartiti musicali.

Prima di riportare le conclusioni a cui si è arrivati, vorremmo sottolineare che è stato importante capire come effettivamente funzionasse questo processo di lettura svolto da ChatGPT.

In breve, sono state individuate 4 fasi, automaticamente gestite dall'AI:

- I. preprocessing delle immagini (aumento dei contrasti e diminuzione del rumore visivo);
- II. estrazione dei testi tramite OCR (Optical Character Recognition);
- III. Image analysis, pattern recognition e contestualizzazione dei documenti;
- IV. esportazione di file tabellari (.excel, .csv).

Uno dei passaggi più interessanti si trova nel punto III., e si inserisce in un campo specifico che è la DLA (Document Layout Analysis): dopo l'estrazione dei testi tramite OCR, collabora alla 'taggatura' precisa dei vari elementi anche l'articolazione grafica (Layout) delle copertine. A titolo di esempio, si noti come l'editore molto spesso nelle copertine degli spartiti musicali è posizionato in basso al centro; questa è un'informazione fondamentale per analizzare le immagini e poter individuare facilmente le categorie di appartenenza dei dati.

È evidente che quest'ultimo punto risulta particolarmente significativo per un esperto di graphic design, perché apre percorsi di ricerca – relativi, per esempio, alla costruzione di tassonomie legate alle modalità di articolazione grafica delle copertine rispetto a vari stili (es. Art Nouveau), luoghi (es. Parigi) o editori (es. Salabert) – che potrebbero integrare gli strumenti di AI nell'analisi degli artefatti musicali.

Abbiamo oltretutto stabilito delle classi di errore tipici di ChatGPT:

- I. errori di omissione, quando non viene notato qualcosa nelle copertine;
- II. errori di lettura, quando qualche informazione viene letta nel modo sbagliato;
- III. errori di fraintendimento, quando un elemento viene notato ma inserito nel campo di catalogazione sbagliato.

Questi errori si manifestano in particolare nelle copertine più 'complicate', in cui il testo non lineare è estremamente difficile da leggere, o in cui si registra la presenza di un numero elevato di informazioni rispetto alla media (molti autori, raccolte, ecc.).

Alla luce di questa breve ricognizione sul processo, possiamo passare ai risultati. Si è registrato come in alcuni campi si riesca ad arrivare a un buon grado di precisione, intorno all'80% (Fig. 3); si tratta di quelli che sono sempre espressi in copertina, come compositore, autore, editore e luogo di edizione. Esiste invece un problema evidente per quanto riguarda i campi che sono prevalentemente omessi, come la data, o riportati nella prima pagina di partitura, come gli autori del testo. Esiste, infine, il tema dell'OCR applicato a testi manoscritti, come firme di possessori o dediche, che ha ancora degli importanti margini di errore.

In definitiva, possiamo affermare che risulta evidente come un documento digitalizzato diventi di conseguenza potenzialmente leggibile e catalogabile attraverso strumenti di AI. In più, la natura di artefatti grafici di gran parte dei documenti d'archivio, come nel caso degli spartiti musicali, rende importante la configurazione visiva delle informazioni e la loro distribuzione nel prodotto editoriale. Ne consegue che vari artefatti editoriali potrebbero richiedere processi di catalogazione e prompt specifici, per arrivare a gradi di precisione sempre migliori. Potenzialmente si potrebbe allargare lo studio ad altre famiglie di artefatti, sia all'interno della stessa editoria musicale, sia guardando ad altre discipline che si interfacciano con documenti stampati di vario tipo e formato. Rimane ancora fondamentale l'intervento di controllo e verifica dell'operatore, da cui dipende in particolare il grado di precisione e efficacia dei processi automatici.

40 spartiti



100 spartiti



3.

Stima della percentuale di precisione di ChatGPT rispetto a tre categorie: editore, compositore e luogo di edizione.

Stefania D'Eri, Università IUAV di Venezia

Ambienti immersivi per la fruizione del patrimonio culturale digitale



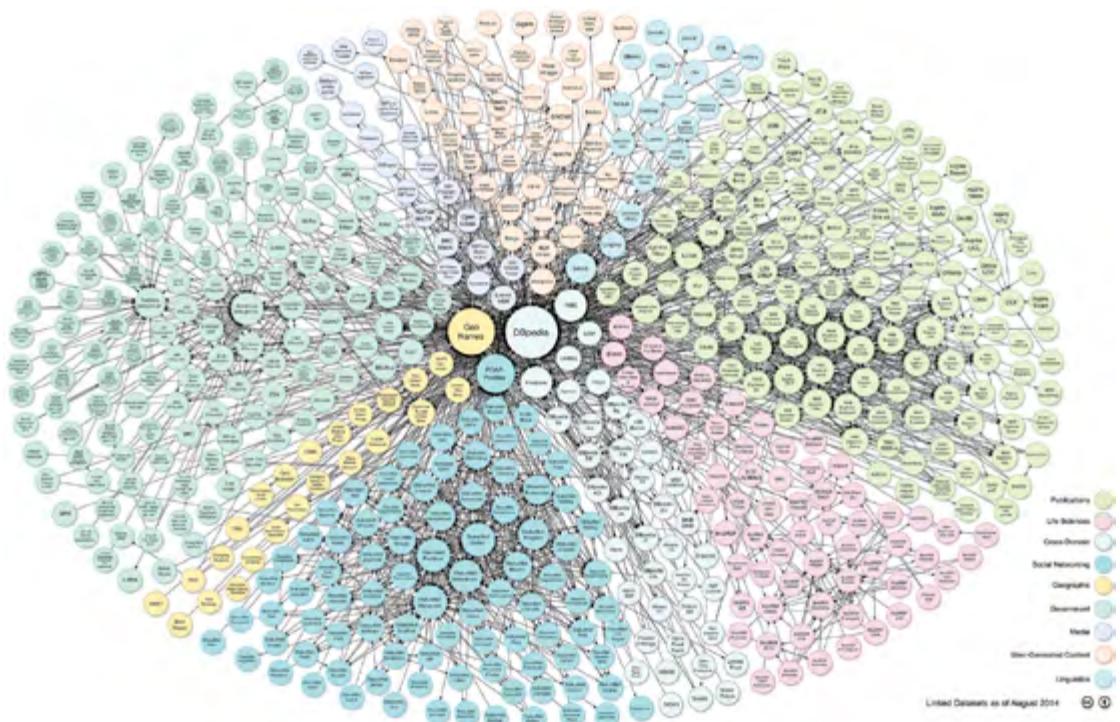
1.
Riprese audio al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia,
sotto la supervisione del Prof. Massimiliano Tonelli.

Il mio lavoro si è diviso in due parti: una che riguarda il sonoro, attraverso la registrazione spazializzata degli spartiti, e una che riguarda il visivo, tramite la rappresentazione del fondo con l'uso di interfacce digitali. La sfida di riprodurre l'acustica del salotto nasce dall'idea di restituire al pubblico il luogo in cui con grande probabilità e nella maggior parte dei casi venivano eseguiti gli spartiti del fondo Levi A, e non più accessibile. Questi spartiti sono in gran parte di musica da ballo, canzonette alla moda, o riduzioni operistiche. Da qui l'idea di raccontare e di riprodurre l'atmosfera del salotto, l'esecuzione di questi spartiti e quindi anche l'esperienza d'ascolto che si faceva in un luogo specifico, che era quindi condivisa. Queste musiche erano anche la colonna sonora di altri eventi, di incontri che avvenivano al palazzo, che ha una posizione strategica perché si trova vicino al Conservatorio e al Teatro la Fenice, e quindi accoglieva spesso le diverse personalità che frequentavano questi due poli. Quindi, come ha spiegato il professor Bergamo, ci siamo mossi nello spettro della realtà estesa, che va dalla realtà aumentata alla realtà virtuale con il tentativo di restituire questo spazio in realtà virtuale.

Mi concentrerei sulla parte delle registrazioni binaurali che è avvenuta grazie alla *partnership* con il conservatorio Benedetto Marcello (Fig. 1). Sono stati registrati alcuni brani in uno spazio che assomiglia per alcune caratteristiche a quello del salotto Levi, con un microfono Zylia a 19 canali, che raccoglie le riflessioni delle onde sonore sulle pareti e sulle superfici in modo da restituire l'acustica del posto in maniera particolarmente fedele. I brani registrati sono stati codificati in modo da essere trasmessi nei canali left e right attraverso una serie di *software*, per poter essere inseriti nel database LeviData, a corredare la scheda degli spartiti.

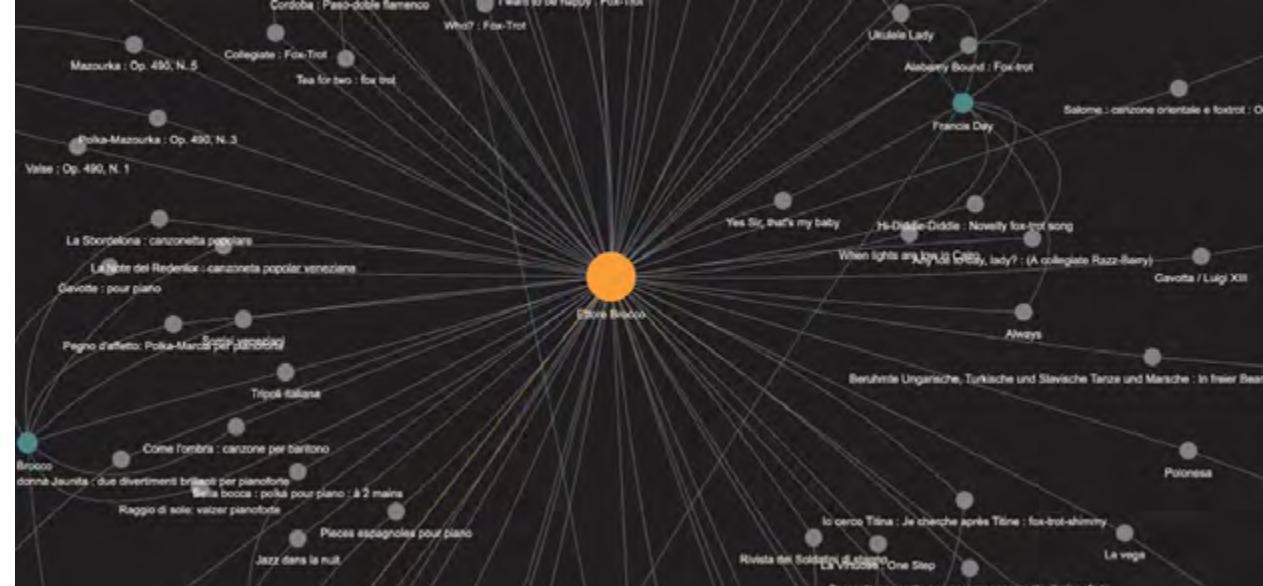
La seconda parte del lavoro riguarda l'aspetto visivo e di restituzione di questa tipologia di archivio, e sfrutta l'aspetto virtuoso della gestione di dati della Fondazione Levi che è quello di utilizzare i LOD (Linked Open Data) (Fig. 2) e le ontologie informatiche, che sono ben espresse in forma di grafo. Per fare questo è stato realizzato un grafo che mette in evidenza le relazioni tra agenti, in particolare per esempio con i venditori. Come ha affermato Paola Abbiati, uno dei venditori che troviamo più frequentemente citato nel Fondo Levi A è Ettore Brocco (Fig. 3). Abbiamo quindi deciso di dare importanza all'aspetto del commercio musicale: i venditori di spartiti svolgevano un ruolo

fondamentale per la diffusione della musica, perché attraverso il loro lavoro di selezione e curatela rendevano disponibile materiale musicale anche straniero, soprattutto in un momento storico in cui le registrazioni sonore non erano ancora così diffuse. È stata fatta una raccolta dati dal database di LeviData, raccogliendo 400 spartiti che sono poi stati esportati in formato csv e forniti a un programma scritto in Python con la libreria PyVis. Questo programma è stato poi istruito a collegare i dati tra loro, in particolare gli spartiti sono stati collegati a editore e venditore, nei casi in cui era possibile rintracciarlo. Ognuna di queste due entità è legata alla città in cui opera, e questo permette di avere una visione d'insieme, in cui è possibile visualizzare i flussi da una città all'altra attraverso l'intermediario del venditore. Dal punto di vista grafico è stata fatta una scelta sui colori e sulle gerarchie visive, per facilitare la lettura quanto più possibile. Questa modalità di lettura dei dati predilige un approccio esplorativo. Se invece si è alla ricerca di un dato preciso si può interrogare il grafo attraverso una ricerca verbale.



2.

Schema rappresentativo della “lod cloud”, ossia la rete mondiale di archivi che utilizzano il protocollo Linked Open Data, 2014 (lod-cloud.net).



Il pregio di questo tipo di visualizzazione è proprio la visione a colpo d'occhio, che se per l'utenza specialistica può risultare dispersiva, può essere utile in una fase di ricerca preliminare. L'obiettivo di questa ricerca però non è solo quello di mettere in relazione i dati secondo un modello di visualizzazione analitico, ma è anche quello di restituire una narrazione di questo patrimonio, attraverso una visualizzazione di tipo comunicativo, che si rivolga quindi non solo agli addetti al settore e a chi ha già dimestichezza con il lavoro d'archivio, ma a un pubblico più ampio. Una delle proposte, per esempio, è quella di ricostruire la storia del commercio di alcuni spartiti conservati in Fondazione Levi, che passavano per pochi rivenditori specializzati a Venezia prima di entrare nei salotti di casa Levi. Questa ricostruzione sarà possibile a partire dall'analisi degli elementi caratterizzanti il possesso di questi spartiti, come timbri, adesivi o etichette apposte sulle loro copertine. Grazie all'utilizzo del grafo come restituzione bidimensionale, si potranno creare delle relazioni anche tra informazioni apparentemente distanti, quali soggetto musicale e composizione grafica della copertina, oppure provenienza geografica e presenza di fotografie nella copertina. Allo stesso modo attraverso questa visualizzazione si può notare, ad esempio, che Zandiri era sia editore che venditore. Inoltre, la possibilità di poter riprodurre gli audio MIDI degli spartiti permetterà l'ascolto della musica scritta tra i pentagrammi delle pagine interne di questi documenti, senza che sia necessario saper leggere le note.

3.

Prototipo del grafo interattivo, centrato sul nodo del negozio di spartiti ed editore veneziano Ettore Brocco.

Digitalizzazione degli archivi per un'esperienza “aumentata”

Negli ultimi anni, il tema della digitalizzazione del patrimonio culturale ha assunto un ruolo centrale nel dibattito accademico e professionale sul futuro delle istituzioni culturali. Non si tratta più soltanto di una questione tecnica legata alla conservazione dei beni culturali, ma di una trasformazione profonda che investe i modelli organizzativi, le modalità di relazione con il pubblico, le strategie di comunicazione e il posizionamento identitario degli enti culturali. La digitalizzazione rappresenta oggi un dispositivo strategico per la valorizzazione dei patrimoni e per la costruzione di nuove forme di narrazione e partecipazione.

In questo contesto si inserisce la mia ricerca *Digitalizzazione degli archivi per un'esperienza “aumentata”*, sviluppata all'interno del progetto *Patrimoni culturali invisibili: valorizzare le nuove competenze digitali*, promosso congiuntamente dall'Università IUAV e dall'Università Ca' Foscari Venezia. Il lavoro si concentra sull'analisi degli strumenti e delle strategie che le istituzioni culturali possono adottare per rendere gli archivi digitali accessibili, attrattivi e significativi per pubblici nuovi e diversificati. Il caso studio oggetto dell'indagine è la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, che nel 2022 ha avviato il proprio laboratorio di digitalizzazione, il LeviDigiLab, con l'obiettivo di coniugare la conservazione del proprio patrimonio musicologico con la volontà di ampliare la fruizione pubblica attraverso strumenti digitali.

La ricerca si è sviluppata nell'arco di dodici mesi, da agosto 2024 a luglio 2025, con un duplice obiettivo: da un lato, comprendere l'impatto della digitalizzazione sulle trasformazioni organizzative e identitarie dell'istituzione; dall'altro, esplorare il potenziale della digitalizzazione nel generare nuove narrazioni culturali, accessibili e partecipate.

In tale contesto, la specificità geografica e culturale in cui opera la Fondazione risulta rilevante. Collocata nel cuore di Venezia, vicina a prestigiose istituzioni come il teatro La Fenice, la Biblioteca Nazionale Marciana, il Conservatorio Benedetto Marcello, la Fondazione Ugo e Olga Levi opera in un contesto urbano caratterizzato da un'intensa densità culturale, dove la presenza di numerose istituzioni storiche e contemporanee rende il sistema competitivo e sfidante. Ciò costringe le istituzioni a costantemente ripensare la propria identità per rispondere alle sfide contemporanee, tra cui la transizione digitale. La domanda centrale che guida la ricerca è dunque: in che modo la

digitalizzazione può contribuire alla ridefinizione identitaria di un’istituzione culturale e alla generazione di nuove opportunità di crescita? In questo senso, il LeviDigiLab si pone come snodo innovativo per rilanciare la missione culturale della Fondazione e rafforzarne l’identità nel panorama nazionale e internazionale.

La seconda direttrice di ricerca riguarda il potenziale della digitalizzazione nel riportare alla luce storie dimenticate, offrendo nuove chiavi interpretative del patrimonio culturale. La digitalizzazione si configura così non solo come strumento di accessibilità, ma anche come dispositivo di riscoperta e reinterpretazione, capace di generare narrazioni inedite e rafforzare il legame con il territorio e con il pubblico.

Il percorso di ricerca ha previsto un approccio metodologico qualitativo e partecipativo articolato in due fasi. La prima fase ha incluso un’analisi approfondita della Fondazione Levi mediante osservazione diretta, analisi documentale e interviste semi-strutturate al personale. Questo processo ha permesso di rilevare criticità e potenzialità dell’istituzione, restituendo un quadro dettagliato delle dinamiche organizzative. Sulla base di tali evidenze è stata elaborata un’analisi swot che ha evidenziato, da un lato, la ricchezza della tradizione musicologica della Fondazione e la sua reputazione a livello nazionale e internazionale; dall’altro, alcune fragilità, tra cui una forte dipendenza da entrate immobiliari, una limitata presenza digitale e la necessità di ampliare e fidelizzare il pubblico, soprattutto in occasione di convegni e conferenze.

Sulla base di queste evidenze sono state avviate azioni concrete per ottimizzare la gestione del pubblico e migliorare la comunicazione digitale: tra queste, la revisione del modulo di iscrizione alla newsletter, ora integrato con nuove informazioni come nazionalità, istituzione di appartenenza e interessi, per ottenere una visione più chiara e dettagliata del pubblico a cui la Fondazione si sta rivolgendo. Inoltre, sta venendo implementato un sondaggio per raccogliere feedback da utenti, visitatori e ricercatori che interagiscono con l’archivio fisico e/o digitale, al fine di comprendere meglio le loro esigenze. Infine, è stata ridefinita la strategia di comunicazione su Instagram, lavorando sulla coerenza grafica e narrativa per rendere la comunicazione della Fondazione più accessibile e coinvolgente.

La seconda fase della ricerca ha coinvolto, tra febbraio e maggio 2025, quindici tra studenti e studentesse universitari nell’ambito del Minor in Management Artistico. La classe – eterogenea per percorsi di studio e livello – ha affrontato un percorso di interpretazione creativa dell’istituzione tramite linguaggi artistici differenti – video, teatro e narrazione –, offrendo nuove letture della Fondazione Levi a partire dall’esplorazione del suo archivio digitale. I progetti realizzati per l’evento finale, tenutosi il 30 aprile in Fondazione Levi, sono stati il frutto di un’approfondita ricerca sulle fonti digitali, che si sono

rivelate un potente strumento di storytelling. Tuttavia, il primo impatto della Fondazione sui partecipanti è stato quello di un’istituzione fredda e chiusa, ma una volta conosciuta più approfonditamente è emersa un’organizzazione dinamica, impegnata in un processo attivo di rinnovamento e riposizionamento nel panorama culturale nazionale e internazionale.

Un aspetto centrale della ricerca riguarda il concetto di digitalizzazione come lega di trasformazione organizzativa. L’attivazione del laboratorio di digitalizzazione LeviDigiLab ha comportato una ridefinizione dei ruoli e delle competenze interne, l’integrazione di nuove figure professionali e l’avvio di percorsi di formazione per il personale. Questo processo ha generato nuove sinergie interne, contribuendo alla riorganizzazione della struttura in una logica più dinamica e resiliente. Tale trasformazione è stata resa possibile dall’apertura e dalla collaborazione del personale, che ha accolto con consapevolezza e disponibilità la sfida del digitale, riconoscendone il potenziale strategico.

Parallelamente, la digitalizzazione ha ampliato l’offerta culturale della Fondazione, rendendone ibridi i formati e le modalità di fruizione. L’accesso all’archivio si estende anche online attraverso la piattaforma LeviData, che mette a disposizione oltre 2.000 oggetti digitalizzati. Il digitale è divenuto inoltre tema di riflessione, formazione e produzione culturale, come dimostra il ciclo di conferenze realizzato con Made in Heritage e Lyra Srl, per un totale di oltre 15 ore di formazione in presenza, ora fruibili anche sul canale YouTube della Fondazione.

La digitalizzazione si è affermata anche come servizio, generando nuove collaborazioni, tra cui quella con l’associazione culturale NoMus per la digitalizzazione incrociata di materiali d’archivio, o il progetto di digitalizzazione di due volumi per la mostra *inuinetio, ingegno & arte: Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino e un enigmatico milanese. Teoria e composizione musicale italiana nel Rinascimento*, a cura di Margherita Palumbo e organizzata presso la Fondazione Ugo e Olga Levi in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Marciana. Queste esperienze stanno ridefinendo il modello di business della Fondazione, trasformando la digitalizzazione in un asset strategico per la creazione di valore e il rafforzamento del posizionamento istituzionale. L’impatto della digitalizzazione si riflette anche nella costruzione di nuove reti collaborative: dall’avvio del LeviDigiLab, la Fondazione Levi ha attivato relazioni con 16 nuovi stakeholder e 7 università italiane. Tale approccio, ispirato ai principi dell’Open Innovation, è fondamentale per la sostenibilità e la crescita della Fondazione nel lungo periodo. In questo quadro, il workshop di oggi e le attività del Minor rappresentano strumenti essenziali per esplorare nuove possibilità di partnership e progettazione culturale condivisa.

Infine, la digitalizzazione ha contribuito a riportare alla luce storie inedite che arricchiscono il patrimonio identitario della Fondazione. Tra i casi di

studio approfonditi da altri assegni di ricerca del progetto *Patrimoni culturali invisibili*, si segnalano: l'analisi grafica delle copertine degli spartiti, l'influenza musicale e culturale dei coniugi Levi nella Venezia del Novecento. Altri spunti interessanti riguardano invece la storia della famiglia Levi in relazione alla comunità ebraica veneziana – documentata anche dalla presenza in archivio di spartiti e manoscritti in lingua ebraica – e la corrispondenza tra Olga Levi e Gabriele d'Annunzio, conservata al Vittoriale, che testimonia un denso scambio intellettuale e artistico tra i due. O ancora, lo studio del rapporto tra musica e pubblicità nel xx secolo, quando le copertine degli spartiti non erano solo elementi grafici, ma strumenti di marketing *ante litteram* per promuovere prodotti o altre composizioni musicali.

Durante una lezione del Minor, la Professoressa Anna Comacchio ha efficacemente sintetizzato la trasformazione che sta vivendo oggi la biblioteca della Fondazione attraverso l'uso dell'espressione “from water to the cloud”: un tempo collocata ai piani bassi dell'edificio, la biblioteca è stata spostata più in alto per proteggerla dall'acqua alta; oggi, grazie alla digitalizzazione, sale “nel cloud”. Il laboratorio stesso, posto all'ultimo piano della Fondazione, diventa simbolo di questa ascesa.

Queste narrazioni non solo arricchiscono la memoria dell'istituzione, ma abilitano nuove traiettorie di valorizzazione e collaborazione. In una città come Venezia, dove l'overtourism e la riduzione della popolazione locale mettono a rischio la sostenibilità culturale delle istituzioni, la digitalizzazione può rappresentare una risorsa fondamentale per costruire narrazioni autentiche e consolidare reti istituzionali.

La ricerca condotta evidenzia come la digitalizzazione sia un processo complesso e multidimensionale, che non si esaurisce nella trasposizione digitale degli archivi, ma trasforma inevitabilmente identità e strategia delle istituzioni culturali. Prima della sua nomina ufficiale a fondazione, Palazzo Giustinian Lolin si configurava come centro culturale, punto di incontro per intellettuali e membri dell'alta borghesia che discutevano di musica, arte e cultura. Oggi in quello stesso luogo, la Fondazione Levi sta riaffermando il proprio ruolo di hub culturale contemporaneo, capace di affrontare tematiche attuali e multidisciplinari e di coinvolgere pubblici diversificati. Pertanto, il processo di digitalizzazione, se inserito all'interno di una visione manageriale di lungo periodo, può rappresentare un fattore abilitante per l'innovazione, permettendo non solo la conservazione, ma la valorizzazione dinamica del patrimonio. Come dimostrato dal coinvolgimento della classe del Minor, il digitale diventa strumento per generare nuove narrazioni, avvicinare nuovi pubblici e consolidare l'identità dell'istituzione.

Tuttavia, la sfida non si conclude qui: occorre promuovere una maturità digitale diffusa, capace di permeare l'intera organizzazione e generare un impatto sistematico.

In un contesto fragile come quello veneziano, soggetto a rischi ambientali e problematiche sociali, la digitalizzazione non è una semplice innovazione tecnica, ma una risorsa strategica per garantire la continuità culturale, la diversificazione dei pubblici e il rafforzamento delle reti istituzionali. In questa prospettiva, l'esperienza della Fondazione Levi può rappresentare un modello replicabile per altre istituzioni culturali che desiderano affrontare la transizione digitale in modo consapevole, sostenibile e trasformativo.



Tavola Rotonda

Nuove competenze digitali per il patrimonio culturale degli archivi

Moderatrice Giulia Clera

Stefano Campagnolo Direttore Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

Paolo Da Col Direttore Biblioteca Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Pierluigi Ledda Managing Director Archivio Storico Ricordi

Elisabetta Sciarra Direttrice Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

GIULIA CLERA | Allora riprendiamo con la giornata di studi. Dopo aver visto le presentazioni dei progetti fatti fino adesso, è arrivato il momento di un confronto e quindi di una tavola rotonda con altre istituzioni.

Le persone presenti chiaramente non sono qui a caso, sono state scelte accuratamente.

Oggi abbiamo parlato di materiale d'archivio ma in realtà la Levi nasce come biblioteca e quindi abbiamo voluto presenti la Dott.ssa Elisabetta Sciarra che attualmente dirige la Biblioteca Nazionale di Firenze e il Dottor Stefano Campagnolo, Direttore della Biblioteca Nazionale di Roma. Quindi i massimi esponenti delle due biblioteche più importanti che abbiamo in Italia che provengono entrambi dall'esperienza veneziana della Biblioteca Nazionale Marciana. Poi, dato che volevamo qualcuno che parlasse una lingua simile alla nostra, abbiamo invitato Pierluigi Ledda, Direttore dell'Archivio Ricordi di Milano che conserva dei materiali affini a quelli che conserviamo qui in Levi e col quale poi stiamo collaborando su altri progetti e Paolo Da Col che dirige invece la Biblioteca del Conservatorio di Venezia che si trova qui davanti a noi e con la quale siamo da anni, anche con loro, in stretta collaborazione. Come stabilito sarà una chiacchierata informale.

Per rompere il ghiaccio, la prima cosa che vorrei sapere da voi è quali progetti di digitalizzazione avete avviato finora e quali sono i progetti futuri. Grazie.

PIERLUIGI LEDDA | Tra i recenti progetti di digitalizzazione dell'Archivio Storico Ricordi vorrei segnalare il completamento della collezione fotografica, realizzato in collaborazione con CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia di Torino. Il lavoro è iniziato con la mappatura e il censimento degli studi fotografici ai quali, nel corso degli anni, Casa Ricordi ha commissionato servizi e prodotti fotografici: ne sono emersi oltre un migliaio, tra cui anche realtà storicamente rilevanti come, ad esempio, Nadar o Luigi Montabone. A questa

prima fase è seguito poi il completamento della digitalizzazione dell'intero fondo.¹ Non si tratta di un fondo particolarmente esteso – circa 7.000 fotografie – ma al suo interno si delineano numerosi percorsi di interesse i quali, nella terza fase del lavoro dedicata all'analisi, all'elaborazione editoriale e a una potenziale valorizzazione espositiva, costituiranno il punto di partenza per lo sviluppo di progetti futuri.

Abbiamo poi avviato, in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, un progetto di catalogazione e valorizzazione del fondo dei libretti d'opera conservati in archivio, una collezione che supera i 10.000 esemplari. Il lavoro è curato da Carlo Lanfossi, ricercatore e collaboratore del professor Emilio Sala del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Attualmente, il progetto è entrato in una nuova fase che, oltre alla catalogazione, prevede lo sviluppo di modalità innovative di restituzione digitale. L'obiettivo dell'Archivio Storico Ricordi è garantire a ciascun nuovo contenuto una collocazione e una visibilità adeguate all'interno della Collezione Digitale dell'Archivio – la sezione del sito e la risorsa principale del nostro ambiente digitale, attraverso cui il patrimonio è consultabile.

Queste sono le due principali collezioni su cui abbiamo concentrato il nostro lavoro, ma accanto a esse stiamo sviluppando da alcuni anni – e con particolare intensità negli ultimi mesi – alcune linee guida di carattere trasversale, generale e concettuale. Una delle direttive più significative è certamente quella della partecipazione e del coinvolgimento della comunità che interagisce con la Collezione Digitale. Questa dimensione partecipativa sta diventando una delle leve fondamentali per l'evoluzione dell'archivio: grazie alla natura collaborativa di alcuni progetti, ispirati a una logica wiki,² è stato possibile ampliare concretamente il gruppo di lavoro che ruota attorno all'Archivio Storico Ricordi. Un primo esperimento in tal senso risale al 2016, quando abbiamo invitato il pubblico a contribuire alla trascrizione delle lettere pubblicate online: oggi il corpus ha superato le 12.000 trascrizioni e si è formata una piccola comunità di habitué – tra i quali una coppia di utenti che ha contribuito con oltre mille trascrizioni. Il passo successivo sarà rendere più organiche e innovative queste dinamiche partecipative, affinché possano essere pienamente integrate all'interno dell'ecosistema digitale dell'archivio.

Quest'anno procederemo inoltre alla migrazione del nostro database all'interno della piattaforma xDams,³ con l'obiettivo di far convergere l'intera

1. I materiali digitalizzati dell'Archivio Storico Ricordi, incluso il fondo dedicato alle fotografie, sono consultabili online sul portale della propria Collezione Digitale (<https://www.digitalarchivoricordi.com/it>).

2. Un 'wiki' (dall'hawaiano 'rapido', 'molto veloce') è un'applicazione di rete che permette agli utenti di creare e modificare pagine web secondo una logica di ampia accessibilità e disponibilità. Dal 2019, l'Archivio Storico Ricordi collabora con Wikimedia Italia per progetti open source di accesso alle risorse archivistiche in rete, con il coinvolgimento di studiosi e appassionati in attività che vanno dalla trascrizione della corrispondenza di Casa Ricordi al controllo OCR delle pagine digitalizzate dei periodici musicali d'epoca. Cfr. www.archivioricordi.com/progetti.

3. xDams (www.xdams.org) è una piattaforma web-based di gestione archivistica e documentale in

architettura digitale dell'archivio in un ambiente unico e integrato. In questa direzione si inserisce anche la collaborazione, avviata di recente, con MIND@WARE – Made in Heritage,⁴ nell'ottica di una serie di miglioramenti strutturali orientati a un maggiore coinvolgimento e 'attivazione' delle nostre comunità. Proprio oggi, in questa tavola rotonda, si è parlato dell'importanza di ampliare e monitorare le comunità che interagiscono col patrimonio culturale: è esattamente uno degli ambiti su cui intendiamo lavorare con crescente attenzione nei prossimi anni.

STEFANO CAMPAGNOLO | Come ha sottolineato la collega Sciarra, quest'oggi abbiamo l'anomalia che ci siano ben tre direttori di biblioteca a parlare di 'archivi'. Per questo ritengo importante un veloce chiarimento sul concetto di archivio, che, secondo la letteratura classica (Cencetti, Lodolini, ecc.), deve essere inteso come l'insieme di tutti quei materiali, documenti, che rappresentino espressione dell'attività di un ente o di una persona. In alcuni casi questa definizione è inappropriata: ci sono i fondi bibliografici che si sovrappongono. Oggi è molto in uso trattare in senso generale alcuni gruppi di materiali come 'archivi', soprattutto laddove venga creato un database che consenta anche l'accesso alla risorsa fisica. In questo nostro mondo ormai digitale, tutto va un po' mescolandosi, tutti i gatti diventano grigi in un certo senso, però concettualmente la distinzione tra fondi bibliografici e archivistici va mantenuta perché potrebbe portare a trattamenti diversi.

La Biblioteca nazionale centrale di Roma ha un'attività ordinaria di digitalizzazione, con una propria teca che comprende ormai 30 milioni di oggetti. Si tratta di un'attività iniziata in epoca remota, sarebbe persino difficile definirne una data di avvio. La Biblioteca Nazionale può vantare però, oltre a questa attività ordinaria che prevede un incremento costante degli oggetti digitalizzati, una serie di progetti che possono essere distinti fra progetti iniziati, progetti in corso e soprattutto (orgogliosamente) iniziati e finiti. Tra questi ultimi, abbiamo il progetto Polonsky (così denominato in omaggio alla Fondazione Polonsky, che l'ha finanziato), organizzato in collaborazione col CERL e con ISTC (la Nazionale di Roma ha una grande tradizione sull'incunabolistica, perché era incaricata della redazione dell'IGI, l'Indice Generale degli Incunaboli). Questo progetto prevede la digitalizzazione degli incunaboli delle biblioteche annesse ai monumenti nazionali. La prima biblioteca interessata è stata quella annessa al Monastero di Santa Scolastica, a Subiaco. La centralità di Roma è legata soprattutto all'appartenenza della biblioteca di Subiaco al polo SBN romano gestito dalla Nazionale, per cui abbiamo un rapporto piuttosto stretto con questa biblioteca (quest'anno peraltro Subiaco

linguaggio XML, rivolta principalmente al settore dei beni culturali e degli archivi storici).

4. Made in Heritage è un'iniziativa dell'azienda di servizi rr mind@ware specificatamente dedicata alla valorizzazione digitale di archivi storici e musei d'impresa (www.mind-ware.it/made-in-heritage).

è ‘Città del libro’), e il primo passo di questo progetto ha previsto la digitalizzazione di tutti gli incunaboli di Santa Scolastica, poco più di 200, ma importantissimi, perché la città fu la culla della prototipografia italica. Ora, sempre in collaborazione con la Fondazione Polonsky, si vuole allargare il progetto alle altre biblioteche annesse ai monumenti nazionali e la prossima dovrebbe essere quella annessa all’Abbazia di san Nilo, a Grottaferrata. Le altre biblioteche hanno collezioni incunabolistiche più piccole. Come si vede, si procede per gruppi omogenei e questo progetto è molto ben definito. No quindi a progetti che non finiscono mai; sì a quelli che iniziano e finiscono, e in cui ciascun passo apporti un contributo molto tangibile e immediato.

È finito anche, siamo proprio ai passaggi conclusivi, il progetto fatto in collaborazione con l’UCEI e con la National Library di Gerusalemme, denominato I-Tal-Ya Books (non è un acronimo, però ha un significato in ebraico, credo “l’isola della rugiada divina”), nel quale mi sono preoccupato di inserire anche la Marciana quando ho retto ad interim ancora la Marciana insieme alla Nazionale di Roma. Un tempo i bibliotecari italiani, fra le proprie competenze, avevano in molti anche la conoscenza dell’ebraico, ed erano in grado di identificare e schedare appropriatamente i numerosi fondi presenti nelle biblioteche storiche, ma purtroppo questo è un tipo di competenza che negli anni è andato scemando. Per questo il progetto prevede, a mio parere, un molto intelligente sistema per la catalogazione dei libri in ebraico delle biblioteche italiane. È stato creato un protocollo per l’individuazione non solo dell’edizione di cui trattasi, ma anche per individuare tutte le note di possesso (questo è un aspetto molto importante), e tutte le note marginali, di commento, eccetera, laddove ve ne fossero. Le biblioteche hanno fatto una selezione dei libri posseduti, poi per una o due settimane un fotografo ha risieduto presso la biblioteca, eseguendo un protocollo fotografico (ovviamente non integrale), comprendente il frontespizio e una serie di “pagine chiave”, oltre che tutte le note di possesso e tutte le note marginali. Queste fotografie sono state inviate alla Biblioteca Nazionale di Gerusalemme che ha provveduto all’identificazione, quindi alla catalogazione di questi libri. Tutte le fotografie e i relativi dati bibliografici sono ospitati sulla teca digitale della Biblioteca Nazionale Centrale. Siamo appunto alle battute conclusive, il progetto è stato finanziato dalla Rothschild Foundation e sono state coinvolte oltre 35 biblioteche, e dovremmo tenere un convegno a Roma per illustrare questo progetto e anche per mostrare i primi risultati che è possibile tirare fuori perché potete immaginare che l’identificazione delle note di possesso consente la ricostruzione di biblioteche, di note di persone (che sono molto importanti a prescindere dal particolare repertorio trattato), particolarmente importanti per questo repertorio viste le dispersioni e le mutilazioni di cui è stato oggetto.

Infine abbiamo in corso un progetto per il PNRR. Ne sono particolarmente orgoglioso perché è stata una mia proposta. È il progetto più grosso di digitalizzazione del PNRR, stando a quelle che sono le cifre, cioè la somma messa

a bando di ben 12 milioni (mentre l’altro progetto di cui siamo solo partner prevedeva 9 milioni di bando: la stazione appaltante è la Digital Library). Il progetto della Biblioteca Nazionale è relativo ai microfilm del Centro Nazionale per lo Studio del Manoscritto, collocato da sempre presso la Nazionale. Comprende 112.000 bobine microfilm, in teoria tutti i manoscritti d’Italia. Qualcuno ha mosso l’obiezione che si tratti di microfilm in bianco e nero (tenete comunque conto che l’80% dei manoscritti è fatto di solo testo, quindi di non ha apparati illustrativi). Certamente è così, ma quante immagini in bianco e nero si trovano nei grandi portali come, per esempio, Gallica? E se, piuttosto che non trovare nulla, trovate ‘solo’ una riproduzione in bianco e nero? Tra l’altro alcuni di questi microfilm riproducono manoscritti non più reperibili, oppure gravemente danneggiati. Portiamo sempre l’esempio del manoscritto della *Germania* di Tacito, il famoso codice Aesinas ricercato da Goebbels, donato da Mussolini a Hitler durante la visita a Berlino, che ritrattò il dono quando, tornato in Italia, gli fecero notare che il manoscritto era privato, preziosissimo e forse non era proprio il caso di donarlo a Hitler. Dopo l’8 settembre, le ss andarono in casa dei proprietari per cercare questo manoscritto, per fortuna senza trovarlo. Ma la sfortuna l’avrebbe comunque colpito, poiché poi purtroppo fu depositato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e alluvionato nel 1966, quindi restaurato ed è ora presso la Nazionale di Roma. Il microfilm in questo caso rispecchia lo stato precedente all’alluvione, e questo caso ricorre per molti altri manoscritti. Direi che con questo progetto l’Italia va a colmare un ritardo storico, perché questo è qualcosa che avremmo dovuto fare molti anni fa.

Saranno creati un numero enorme di immagini, di oggetti digitali. Non sappiamo neanche noi esattamente quanti manoscritti sono compresi e quello che sarà l’output di questo progetto, ma sappiamo che sarà molto rilevante. Il progetto sta funzionando benissimo (tutti i microfilm sono presso la nostra sede), vengono prelevati a migliaia dai diversi esecutori che si sono aggiudicati l’appalto e noi contiamo di completarlo nei termini del PNRR, quindi entro l’anno prossimo. Poi, dicevo, siamo partner del progetto Carta, dove Firenze invece è molto più centrale, progetto che prevede la digitalizzazione di testate periodiche, ovviamente limitando l’ambito al periodo non coperto da copyright per quotidiani e riviste.

Sui periodiciabbiamo svolto un altro progetto, pure questo concluso, in collaborazione con la Biblioteca del Senato, una partnership che ha visto noi digitalizzare i loro microfilm di quotidiani coperti da diritti, annate anche molto recenti. Loro necessitavano, per le attività istituzionali, di poter accedere a quei materiali. Noi abbiamo collaborato con loro e ovviamente consentiamo la consultazione in sede di questi materiali. Del futuro parleremo dopo, quando parleremo di intelligenza artificiale.

GIULIA CLERA | Certo, volentieri. Paolo Da Col prego.

PAOLO DA COL | Negli ultimi anni, la Biblioteca del Conservatorio “Mario Messinis” ha avviato numerose attività parallele di digitalizzazione che riguardano le raccolte storiche delle quali è dotata.

L’impulso iniziale è nato dalle ben note vicende dell’allagamento dei depositi del novembre 2019, alle quali diverse istituzioni cittadine hanno reagito offrendo la loro collaborazione per l’avvio di iniziative concrete che potessero accompagnare quelle del restauro materiale dei volumi danneggiati. Tra queste, la sottoscrizione di una convenzione con l’Università Ca’ Foscari e l’individuazione, assieme al prof. Giulio Pojana e al compianto prof. Michele Girardi, di un’assegnista di ricerca che potesse contribuire al coordinamento di un’attività di digitalizzazione dei fondi storici della biblioteca. A seguito di tale selezione, dal 2020, la dottoressa Alice Martignon coordina tale attività eseguita materialmente da studenti dell’Università Ca’ Foscari che svolgono i loro stage formandosi presso la biblioteca del Conservatorio non solo nella riproduzione dei documenti, ma anche nella postproduzione per l’elaborazione delle immagini e per le operazioni di restauro digitale dei documenti. Grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali e in particolare del prof. Pojana, che ci ha guidato nell’acquisizione di strumentazione per la riproduzione fotografica digitale ad alta risoluzione, sono state eseguite numerose digitalizzazioni delle stampe antiche del fondo Torrefranca. Si tratta della collezione privata del celebre musicologo Fausto Torrefranca, comprendente oltre 12.000 unità bibliografiche, entrata a fare parte delle raccolte della Biblioteca nel 1973, grazie all’iniziativa del bibliotecario Mario Messinis e alla consulenza dello studioso Giancarlo Rostirolla. A seguito di una recente convenzione sottoscritta con l’Università IUAV di Venezia, partecipano a tale attività anche studenti che sono dotati di competenze funzionali ai procedimenti di elaborazione delle immagini.

Altra raccolta oggetto di digitalizzazione da parte degli studenti è quella delle stampe antiche del Liceo Società musicale e del Liceo musicale civico, i due istituti che hanno in successione preceduto l’istituzione del Conservatorio nel 1940, all’atto della sua regificazione. Ultimamente è stata avviata anche la digitalizzazione del fondo Giustinian, la raccolta di una nobile famiglia veneziana (Giustinian Recanati “delle Zattere”), che, grazie al direttore dell’istituto Gianfrancesco Malipiero, è giunta in biblioteca nel 1949, mentre l’archivio della famiglia è rimasto nella sua sede originaria alle Zattere. Va rimarcato che alle 52 buste conosciute del fondo, già descritte in un catalogo a stampa curato da Maria Giovanna Miggiani (Firenze, Olschki, 1990) si sono unite altre 7 buste reperite nei depositi, rimaste inesplorate per parecchio tempo, delle quali è stata di recente realizzata la catalogazione. Si cerca infatti sempre di accompagnare il lavoro di digitalizzazione a quello di descrizione catalografica, utile alla produzione dei metadati e quindi all’indicizzazione delle immagini. Molto resta ancora da realizzare in termini di descrizione e

riproduzione: i depositi conservano ad esempio 220 buste di materiali musicali manoscritti dell’Ottocento che attendono di essere esaminate, descritte e riprodotte. Tra i recenti ritrovamenti va menzionato quello di circa 250 autografi del contrabbassista veneziano Domenico Dragonetti, virtuoso del suo strumento e compositore dalla brillante carriera europea, al fianco di compositori quali Beethoven e Haydn. Attivo in gioventù nella Basilica di San Marco, dove ancora si conserva il suo magnifico contrabbasso costruito da Gasparo da Salò, morì a Londra lasciando la sua collezione di musica a Vincent Novello, il fondatore dell’omonima casa editrice, i cui eredi hanno donato nel 1952 una parte della raccolta al Conservatorio. La collezione è oggi catalogata e digitalizzata; è stata inoltre organizzata, grazie al contributo della Fondazione di Venezia, una giornata di studi che ha permesso di presentare, assieme alla British Library che conserva gran parte delle musiche di Dragonetti, il recupero di questo importante lascito.

Un’ulteriore iniziativa nel settore della digitalizzazione è stata realizzata nell’ambito di un progetto europeo, il progetto Interreg Italia-Slovenija “Tartini bis” dedicato a Giuseppe Tartini, compositore nato a Pirano, nell’attuale Slovenia. Tra le iniziative promosse dal Conservatorio, partner del progetto del quale è capofila il Conservatorio di Trieste, è stata realizzata la digitalizzazione di tutte le fonti tartiniane presenti nella città di Venezia: non soltanto le composizioni di Giuseppe Tartini, ma anche dei numerosi allievi che egli, chiamato “il Maestro delle nazioni”, istruì tenendo scuola a Padova. Sono state sottoscritte specifiche convenzioni con la Fondazione Levi, la Biblioteca Marciana e la Basilica di San Marco, il cui fondo musicale è depositato proprio nella biblioteca della Fondazione Levi. In seguito alla digitalizzazione abbiamo avviato il processo di produzione dei metadati, e si conta di rendere disponibili al più presto le immagini nei portali nazionali. Concludo con la partecipazione della Biblioteca del Conservatorio a un PNRR, di cui appunto è soggetto attuatore la Digital Library, mirato ad aumentare le risorse culturali e digitali disponibili nelle piattaforme e moltiplicare l’informazione culturale. Ciò ci ha permesso di avviare la digitalizzazione dell’intero Fondo Correr, del quale sono proprietari i Musei Civici Veneziani – abbiamo qui tra noi la responsabile della Biblioteca Monica Viero – che è in deposito in Conservatorio dal 1940, sempre grazie a Gianfrancesco Malipiero. Si tratta di una raccolta di grande rilievo perché, com’è noto, contiene il cosiddetto “Fondo Esposti”, che corrisponde all’archivio musicale dell’Ospedale della Pietà, istituzione che ha visto avvicendarsi nel XVIII secolo valenti maestri, tra i quali Antonio Vivaldi. La raccolta contiene l’unico autografo in Venezia di Vivaldi e le parti staccate delle fanciulle, delle ‘figlie di coro’, che costituivano l’orchestra dell’Ospedale della Pietà, una delle quattro orchestre femminili dei quattro ospedali veneziani. La digitalizzazione della collezione rappresenta dunque un’acquisizione importantissima, il cui pur tardivo avvio ha avuto luogo in questi giorni.

GIULIA CLERA | Grazie. Elisabetta Sciarra.

ELISABETTA SCIARRA | Stamattina si è parlato molto di archivi digitali e digitalizzati; oggi a questo tavolo siamo in molti ad essere bibliotecari, me compresa. Tuttavia, vorrei tornare a parlare di archivio, nella specifica accezione di archivio nazionale della produzione editoriale, che è rappresentato dalle due Biblioteche nazionali centrali, di Roma e di Firenze. Per tornare all'archivio, nel senso appena menzionato, definiamo le due Biblioteche nazionali centrali 'archivio nazionale della produzione editoriale' non solo come l'istituto di conservazione permanente dei documenti. Se infatti dell'archivio si ricerca anche il suo elemento costitutivo, che lo differenzia da una biblioteca, e cioè il vincolo naturale e necessario tra i documenti che lo compongono, questo non può che essere rinvenuto nella necessarietà della costituzione della raccolta delle Biblioteche nazionali centrali, che trova a sua volta fondamento nella normativa sul deposito legale. La raccolta delle Biblioteche nazionali centrali infatti cresce per lo più non per scelta volontaria e programmazione, ma per necessità, in forza della legge sul deposito legale. Il deposito legale è, insomma, la ragione e l'essenza delle Biblioteche nazionali centrali e la sostanza della raccolta che conservano. La biblioteca nazionale centrale di Firenze, inoltre, rispetto alla gemella di Roma, ha un mandato istituzionale specifico, relativo al fatto che è deputata a dettare le regole per la conservazione dei documenti diffusi tramite rete informatica, cioè la conservazione dei prodotti digitali nativi e il *web archiving*.

Questo compito, che è stato un importante terreno di sperimentazione per anni in Biblioteca nazionale centrale di Firenze, è un processo che ha diverse anime perché prevede la creazione di un sistema di input delle risorse, la creazione dei magazzini digitali, e un sistema di output. Sia i sistemi di input (harvesting o raccolta automatica) che di output (OPAC e piattaforme di fruizione) possono variare a seconda della tipologia della risorsa: tesi di dottorato, monografie, periodici e giornali e risorse web.

Attualmente i magazzini digitali esistono e sono funzionanti per la raccolta automatica, la conservazione e la consultazione online delle tesi di dottorato: <https://tesidottorato.depositolegale.it/>. Peraltra le tesi di dottorato⁵ sono consegnate e conservate non ai sensi della L. 106/2024, ma della L. 382/1980 e del Decreto del Ministero dell'Università e della ricerca 226/2021, Regolamento recante modalità di accreditamento delle sedi e dei corsi di dottorato e criteri per la istituzione dei corsi di dottorato da parte degli enti accreditati, art. 14, c. 2.

Nel 2024 è stata inaugurata proprio la nuova piattaforma dei Magazzini digitali per le Tesi di dottorato. Tale piattaforma è realizzata da Cineca, a cui dal

⁵. C. STORTI, *Storage, Enhancement and Preservation of Doctoral Dissertations in the Experience 'Magazzini digitali': A Contribution to Research and Access*, in *JLIS.it* 10, n. 1 (2019), pp. 114-24, doi: <https://doi.org/10.4403/jlis.it-12526>.

2023 la Biblioteca nazionale centrale di Firenze è consorziata e comprende un sistema per il deposito e l'accesso alle tesi. Il deposito avviene tramite invio automatico per gli atenei dotati di un repository istituzionale IRIS; gli atenei che adottano tipologie diverse di repository possono inviare le tesi tramite client REST. La restituzione pubblica avviene tramite piattaforma in forma di record bibliografico e di accesso aperto al documento. La gran parte degli atenei italiani ha adottato specifiche politiche sull'open access, pertanto le tesi di dottorato sono per lo più rilasciate in accesso aperto o con un embargo temporaneo; solo in rari casi le tesi hanno accesso ristretto permanente. Per quanto riguarda il pregresso però, a seconda dell'adozione delle politiche sull'open access da parte degli Atenei, non sono rari i casi ad accesso ristretto. Nel corso del 2025 sarà completato il recupero del pregresso.

Sempre con Cineca, come attività propedeutica all'attivazione di ulteriori parti dei Magazzini digitali, è in corso una progettazione meno ponderosa ma fondamentale, cioè l'NBN, il National Bibliographic Number, il numero identificativo standard del record del deposito legale del nativo digitale. A valle di questa attività comincerà – presumibilmente nel 2026 – l'analisi per la progettazione dei Magazzini digitali del settore ricerca. Anche in questo caso la Biblioteca si avvarrà del partenariato tecnico del Cineca; la Biblioteca essendo associata può operare con Cineca come attraverso una società *in house*, con i vantaggi del caso rispetto al Codice dei Contratti pubblici (D. Lgs. 36/2023).

La Biblioteca nazionale centrale di Firenze è inoltre attiva anche nei progetti di digitalizzazione. La Biblioteca è cantiere di un vasto programma di digitalizzazioni, nell'ambito del già menzionato progetto Carta del PNRR, riguardante la digitalizzazione massiva dei giornali quotidiani fino al 1955. La sfida di questo ambizioso progetto da 5 milioni di immagini, è anche di tipo logistico. Il cantiere prevede la movimentazione di centinaia di quotidiani, l'apertura, il condizionamento, l'ordinamento e la digitalizzazione. I giornali della BNCF presentano un grado di complessità maggiore rispetto a quelli delle altre raccolte che partecipano al progetto, infatti sono materiali alluvionati e la loro apertura e condizionamento prevedono particolari cautele. A valle della digitalizzazione viene infine eseguito anche il ricondizionamento e la messa sotto vuoto: si tratta di una serie di operazioni che rendono più complesso oltre che estremamente più costoso questo progetto rispetto a un normale progetto di digitalizzazione, ma di cui il centro è proprio Firenze, ancora più di Roma, perché la collezione fiorentina è ben più completa di quella romana. Le ragioni di questa maggiore completezza non sono del tutto chiare: di certo la BNCF era titolare del deposito legale per il Granducato sin dal 1743; il deposito legale della nazione è iniziato a Firenze, nel 1869. Con ogni probabilità c'era una tradizione del deposito, avvertita anche dagli editori, che ha fatto sì che ci fossero meno elusioni della legge sul deposito obbligatorio per Firenze che per Roma.

GIULIA CLERA | Grazie mille Elisabetta.

È evidente che abbiamo aperto un confronto con dei ‘mostri’, la Fondazione Levi è un’istituzione molto più piccola e gestisce progetti di digitalizzazione più esigui. Ciò nonostante questo lavoro ha certamente avuto delle ricadute. Ma cerchiamo di capire cosa è emerso questa mattina.

È emerso che, in due anni di progetto in Levi, la situazione è cambiata profondamente, è cambiato il modo di lavorare all’interno dell’organizzazione, ma soprattutto sta cambiando la nostra percezione perché ci stiamo ponendo delle domande su chi sia il nostro pubblico. Dobbiamo chiederci chi sono i nostri fruitori, quanti sono, che interessi hanno.

Il lavoro che stiamo facendo e che è scaturito dalla digitalizzazione è anche un lavoro di analisi del nostro pubblico e di quelle che sono le loro necessità per poi lavorare in una determinata direzione.

Dunque come la digitalizzazione ha cambiato o sta cambiando il vostro patrimonio, la vostra organizzazione, i fruitori vecchi e nuovi?

PIERLUIGI LEDDA | Le considerazioni che abbiamo fatto all’interno dell’Archivio Storico Ricordi sono molto simili a quelle della Fondazione Levi: l’impatto della svolta digitale è stato per noi trasversale e profondo, toccando i flussi di lavoro, i progetti in corso e la comunicazione, contribuendo a ridefinire l’identità stessa dell’archivio. Al centro di tutto, sin dall’inizio, c’è una domanda chiave: «quali persone vogliamo raggiungere e cosa possiamo fare per coinvolgerle?» Siamo partiti dal presupposto che la comunità principale di riferimento, sebbene non l’unica, sia quella dei ricercatori. Tuttavia, l’ambizione era più ampia: immaginare l’archivio non solo come uno strumento per la ricerca accademica, ma come un’entità capace di raccontarsi, di proporsi anche a un pubblico più vasto – non necessariamente composto da melomani o musicologi – attraverso una narrazione accessibile e stratificata. Per questo abbiamo lavorato alla costruzione di percorsi di navigazione all’interno della Collezione Digitale che si sviluppano su più livelli e offrono diverse chiavi di accesso e interazione. Questa impostazione rappresenta oggi un dato strutturale del nostro lavoro, una base concreta su cui intendiamo costruire i progetti futuri con l’obiettivo di consolidare e ampliare le comunità che gravitano attorno all’archivio. Monitoriamo regolarmente il traffico sulla collezione digitale, che attualmente registra in media 6.000 sessioni mensili da parte di circa 4.000 utenti. Il tempo medio di permanenza sul sito è di circa quattro minuti – un dato significativo per l’ambiente online, dove si oscilla tra il clic mordi-e-fuggi e l’esplorazione più approfondita dei documenti digitali.

Il 2024 è stato anche l’anno delle celebrazioni per l’anniversario di Giacomo Puccini e, in questa occasione, abbiamo pensato proprio a un progetto digitale.

Siamo partiti da una semplice constatazione, emersa durante la preparazione

del progetto espositivo dedicato a Puccini e i media del suo tempo:⁶ la mostra intendeva infatti raccontare l’impatto della discografia, del cinema e dei nuovi media non soltanto sull’opera di Puccini, ma anche sulla gestione della sua carriera da parte dell’editore Ricordi e, più in generale, sulla costruzione del ‘brand’ Puccini – con tutto ciò che ha comportato in termini di diffusione di memorabilia e oggetti promozionali. Oggi si è parlato, ad esempio, delle famose immagini dedicate ai personaggi verdiani presenti sui dadi da minestrone Liebig;⁷ anche Puccini, come abbiamo mostrato, aveva le sue cartoline Liebig dedicate a Turandot. Tuttavia, durante il lavoro di curatela ci siamo resi conto che i materiali conservati nell’Archivio Storico, per quanto ricchi, non erano sufficienti a raccontare tutto ciò che volevamo comunicare. È stato dunque necessario rivolgersi ad altre istituzioni e soggetti, iniziando così una vera e propria mappatura di ciò che esiste ‘fuori’ dall’archivio. È emerso un dato molto interessante: materiali pucciniani si trovano ovunque, in contesti istituzionali come archivi, musei e biblioteche, ma anche presso collezionisti privati. Questi ultimi sono a tutti gli effetti dei veri archivisti e rappresentano una risorsa fondamentale per i curatori di mostre e progetti culturali. Questa constatazione ha dato origine al progetto *Puccini Online*, sviluppato insieme a MIND@WARE – Made in Heritage con Giulia Clera e Valeria Luti.⁸ Si tratta di un portale di public history che permette all’utenza, sia istituzionale sia privata, di contribuire attivamente: è infatti possibile catalogare, caricare e condividere documenti, oggetti e testimonianze, con un sistema di moderazione e validazione. L’ambizione del portale è quella di mappare progressivamente tutto ciò che riguarda Puccini, andando oltre i confini tradizionali dell’archivio. Il progetto ha già raccolto collaborazioni importanti, come quella con la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il Teatro alla Scala e il relativo Museo Teatrale, oltre al contributo fondamentale di collezionisti privati, ad esempio per i 78 giri o l’oggettistica d’epoca. Questa idea di una storia partecipata, che si intreccia con il concetto di ‘attivazione’ e ‘crowdsourcing’ di cui parlavo prima, rappresenta una delle direttive principali di sviluppo non solo per il portale *Puccini Online*, ma per l’intero ecosistema digitale dell’Archivio Storico Ricordi. Immaginiamo, ad esempio, la possibilità di creare tavoli di lavoro virtuali e collaborativi

6. *Opera Meets New Media – Puccini, Ricordi and the Rise of the Modern Entertainment Industry*, promossa da Archivio Storico Ricordi e Bertelsmann con il contributo del Comitato Promotore Celebrazioni Pucciniane, è una mostra curata da Gabriele Dotto insieme a Christy Thomas Adams e Ellen Lockhart. L’allestimento è stato creato nella primavera 2024 a Berlino e riaffestato presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano nell’autunno dello stesso anno, con ulteriori tappe all’estero previste per il 2025. Cfr. www.operameetsnewmedia.com.

7. Cfr. ROBERTO LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell’opera italiana. Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vi, Torino, EDT 1988, pp. 301-392.

8. *Puccini online* (puccini.digital) è un progetto organizzato dall’Archivio Storico Ricordi con il sostegno del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane e coinvolge le principali istituzioni che custodiscono il patrimonio documentario di Giacomo Puccini. Il portale accoglie contributi di istituti, enti e collezionisti privati per la condivisione digitale e gratuita di archivi sul compositore.

su nuclei tematici condivisi, coinvolgendo altri archivi, biblioteche e istituzioni. Questo tipo di apertura rappresenta un'opportunità straordinaria per arricchire non solo la base dati, ma anche le modalità stesse di accesso, interpretazione e diffusione del patrimonio. Senza dubbio, questa sarà una delle principali linee di sviluppo nei prossimi anni.

Per quanto riguarda l'intelligenza artificiale, ci troviamo attualmente in una fase di riflessione propedeutica a progettazioni future. Non posso fornire anticipazioni, ma al momento l'attenzione non è rivolta tanto ai singoli materiali o collezioni dell'archivio, quanto piuttosto all'individuazione di nuclei di senso trasversali, in grado di orientare futuri sviluppi tecnologici. Ne abbiamo identificati tre: il primo è quello del suono e della musica notata; il secondo è il testo, che include tipologie diverse come lettere, libretti e altri documenti scritti; il terzo riguarda l'immagine, con particolare riferimento al patrimonio iconografico dell'archivio: non solo le copertine e la grafica legata all'attività editoriale della Ricordi, ma anche tutto il materiale visivo connesso alla messinscena delle opere e alla costruzione dell'identità visiva di ciascun titolo. Come abbiamo potuto osservare nel caso di Puccini, la genesi delle opere comprendeva una dimensione visiva, in alcuni casi influenzata da media e linguaggi affini come quello cinematografico. L'idea è quella di individuare, per ciascuno di questi nuclei di senso, applicazioni che abbiano una coerenza semantica e funzionale. Tra le ipotesi allo studio, vi è anche lo sviluppo di un chatbot in grado di offrire un primo livello di interrogazione dell'archivio, facilitando l'accesso alle informazioni e l'orientamento tra le risorse. Rimane però una consapevolezza importante: almeno allo stato attuale, e probabilmente anche nel medio termine, l'intelligenza artificiale non potrà sostituire il ruolo dell'archivista. Può però costituire un utile punto di partenza, un primo livello di mediazione e di accesso. Resta da capire – e sarà uno dei nodi centrali del lavoro a venire – fin dove sia utile, legittimo e sensato spingersi nell'adozione di questi strumenti tecnologici. Naturalmente, è probabile che tra uno o due anni i progressi saranno tali da smentire molte delle mie attuali cautele, ma proprio per questo è importante costruire oggi le basi per un uso consapevole dell'intelligenza artificiale in ambito archivistico.

GIULIA CLERA | Diciamo che va testato ed è comunque un modo per approcciarsi a un pubblico meno specialistico, diverso, quindi rapportarsi a diversi pubblici significa anche comunicare con loro in maniera diversa, senza perdere chiaramente di valore scientifico.

Va ricordato che molto è cambiato negli ultimi decenni e non solo con la digitalizzazione. Basti pensare a come l'uso massiccio di internet ha cambiato il modo di studiare e come è cambiato il nostro cervello nell'apprendimento, la nostra soglia di attenzione sempre più scarsa, come adesso i giovani si rapportano agli studi ecc. Dunque noi che siamo camerieri della cultura, come il nostro direttore ci ricorda, dobbiamo riuscire a rapportarci in maniera

diversa con queste profonde trasformazioni come con i diversi pubblici con i quali abbiamo a che fare.

PIERLUIGI LEDDA | Sono d'accordo: è nostra responsabilità osservare e interpretare le trasformazioni in atto nei comportamenti e nei modi in cui il pubblico si relaziona ai contenuti culturali. Non ha senso colpevolizzare le persone, né tantomeno i più giovani, per un'apparente mancanza di interesse verso i materiali d'archivio: spetta a noi trovare le modalità giuste per avvicinarli, elaborare sintesi efficaci e accessibili, pur nella consapevolezza che si tratta di un compito tutt'altro che semplice. Occorre prestare attenzione ai diversi toni e linguaggi che circolano nei vari canali di comunicazione, e imparare ad abitarli in modo consapevole e appropriato. La rapidità con cui questi ambienti evolvono e la moltiplicazione stessa dei canali disponibili impongono delle scelte strategiche, anche in funzione delle risorse che ogni istituzione può mettere in campo. Non è realistico pensare di essere presenti in ogni canale e utilizzare ogni strumento disponibile.

Tuttavia, possiamo fare leva su alcuni punti di forza. L'Archivio Storico Ricordi, ad esempio, dispone di un patrimonio visivo molto ricco, e viviamo oggi in una cultura fortemente orientata all'immagine. Piattaforme come Instagram, che privilegiano il linguaggio visuale, possono quindi diventare strumenti utili per creare un primo contatto con il pubblico. Non si tratta di tradire i contenuti, ma di determinare delle soglie d'ingresso accessibili, capaci di stimolare la curiosità e invitare, chi lo desidera, ad approfondire.

GIULIA CLERA | Grazie. Hai anche anticipato la risposta alla mia ultima domanda, tanto vale farla subito.

Cosa pensate dell'utilizzo dell'intelligenza artificiale applicata alla gestione del vostro patrimonio culturale? Come questo strumento può aiutarci? Si è parlato di catalogazione, la digitalizzazione va chiaramente di pari passo alla catalogazione, il problema è che il lavoro di catalogazione è sempre molto più lungo della digitalizzazione, dunque quando abbiamo poco tempo, poche risorse e tanto patrimonio, come l'intelligenza artificiale può aiutarci?

STEFANO CAMPAGNOLO | Quando il mondo digitale è entrato così prepotentemente in biblioteca? Prima ho accennato ai progetti di digitalizzazione, ma quanto indietro dobbiamo andare? Credo che tutto sia iniziato con l'automazione (una volta non si usava il termine digitale, ma si parlava semplicemente di automazione della biblioteca), alla fine degli anni '70, inizio degli anni '80. I bibliotecari sono stati bravi ad abbracciare da subito il processo di innovazione e trasformazione, cosa che non dimentico mai di ricordare in tutti i consensi, ovvero come i bibliotecari, lungi dall'essere custodi di ceneri, vetuste, gloriose, onuste di gloria, siano una categoria molto attiva, dinamica e fra le prime fra tutte ad aver implementato l'innovazione digitale. E così deve continuare

a essere, perché governare i processi è l'unica maniera per non subirli. Però, altrettanto certamente i bibliotecari operano indefessamente, continuamente e con grande energia e sagacia per rendere superfluo il proprio lavoro. Diciamo anche questo. Giusto poco fa si ricordava come la Fondazione Levi, ma anche l'Archivio Ricordi, abbiano trovato incremento di pubblico con i processi di digitalizzazione avviati. La mia esperienza in genere racconta il contrario: le grandi biblioteche hanno visto diminuire il pubblico proporzionalmente alle attività che hanno svolto per rendere disponibile il proprio patrimonio da remoto. Il numero dei bibliotecari è calato spaventosamente per molte ragioni, sicuramente, ma anche perché ne occorrono di meno. Il tradizionale servizio di biblioteca (tu mi chiedi un libro, io vado a prenderlo), è quello che è stato colpito maggiormente e lo sarà probabilmente sempre più pure nel futuro. È aumentato il lavoro di back office, perché tutto il lavoro preparatorio per rendere superfluo il servizio tradizionale è un lavoro oneroso che ci ha impegnato e ci impegna ancora intensamente.

Abbiamo appena parlato dei progetti di digitalizzazione. Quale sarà il futuro? Io direi che i bibliotecari devono ragionare nell'ottica di vedere la catalogazione, che è stato quello che potremmo definire il core business della professione, come superata. Le macchine presto, l'intelligenza artificiale, faranno delle bellissime schede, non solo dei libri moderni, anche degli antichi (l'antico peraltro è già quasi completamente catalogato). Quindi sarà bene che i bibliotecari imparino a fare altro. Nel titolo di questo incontro si tratta di "nuove competenze digitali per il patrimonio culturale": quali sono queste nuove competenze digitali utili a mantenerci il posto? Sono, ad esempio, sviluppare l'intelligenza artificiale applicata alla scienza dell'informazione che, come sapete, comprende anche la library science. Sarebbe bellissimo organizzare un corso di laurea (ancorpiù visto che abbiamo autorevoli rappresentanti dello IUAV qui presenti). Questa è sicuramente una competenza necessaria.

I bibliotecari cosa devono diventare? Bravi addestratori di intelligenza artificiale, coloro che sanno distinguere le allucinazioni e fare in modo che l'intelligenza artificiale non prenda abbagli. Questo è un qualcosa di utile che dobbiamo imparare a fare e porre meno mente a REICAT ma pure a FRBR, ISBD, ecc. La catalogazione, a mio parere, lo ribadisco, sarà appannaggio delle macchine, mentre noi potremmo fare altre cose. Ad esempio: accennavamo alle note di possesso. Le macchine sanno già leggere anche la scrittura a mano, così come hanno imparato a leggere la musica, ma c'è da ricostruire biblioteche! C'è da ricostruire gli archivi di persona, e questo è tutto un lavoro che ancora per fortuna richiede la mente umana.

Fra i progetti che voglio sviluppare con la Biblioteca Nazionale ce ne sono due in particolare che sfruttano l'IA. Uno è legato al PNRR ed è stato finanziato grazie a un bando della Digital Library per progetti innovativi, che erano distinti in quattro ambiti: Fruizione avanzata, Gamification, Accessibilità e Conservazione e restauro.

Il nostro progetto è risultato vincitore nell'ambito della Conservazione e restauro e prevede di lavorare sulla colorizzazione artificiale dei microfilm che stiamo digitalizzando nel progetto di cui ho parlato prima. Credo che si possono elaborare algoritmi intelligenti grazie alle tante digitalizzazioni a colori che ci consentono di creare dei pattern, di perfezionare l'algoritmo in modo da avere un risultato credibile, pur informando compiutamente l'utente che sta utilizzando un dato artificiale, certamente però un qualcosa in più che può essere usato o meno (ovviamente uno studioso di miniatura non potrà prescindere dall'originale), ma comunque un sussidio, in grado, ad esempio, di migliorare la lettura. (Per dovere di informazione comunico che sono stato molto criticato dai miei bibliotecari, alcuni di loro fortemente contrari al progetto).

Non è risultato vincitore invece un secondo progetto, in un certo senso più tradizionale, ovvero la realizzazione di un chatbot per la Nazionale, cui avevo attribuito il nome di Berenice (comprende tutte le lettere BNCR, la sigla che ci identifica).

Vorrei che Berenice interroghi il nostro discovery tool (strumento fornito ci da EBSCO) che consente la ricerca integrata fra catalogo, teca digitale e banche dati, da implementare ulteriormente con Manus, fornendo risposte in linguaggio naturale. Oltre a tutto questo però, funzione tutto sommato semplice a realizzarsi, vorrei che Berenice fosse configurata in un avatar disponibile su degli schermi all'ingresso della biblioteca consultabili anche da remoto per indirizzare i lettori svolgendo funzione di front office, fornendo in più lingue informazioni sui servizi, facendo un primo orientamento di reference sulle risorse disponibili, rispondendo a tutte le domande più consuete, ma anche identificando (a richiesta) il lettore e fornendo notizie come, ad esempio, quando l'utente ha fatto l'ultima visita in biblioteca, quali libri si sono consultati in quell'occasione, ecc. cercando naturalmente di superare tutti gli enormi problemi di GDPR che un database personale come questo creerebbe, magari incrociando i dati con altre biblioteche.

Berenice andrebbe a sostituire il personale che attualmente fa quelle medesime attività. Torniamo così al paradosso cui accennavo: i bibliotecari lavorano per togliere il lavoro ai bibliotecari. Sono sicuro tuttavia che i bibliotecari siano anche molto bravi, oltre che a togliersi il lavoro, a inventarne di nuovi.

GIULIA CLERA | Magari. Lo dico io che catalogo da vent'anni, magari. Avremmo il tempo per fare tante altre cose. Però, capisco che può essere anche presa come provocazione. Sentiamo cosa pensano gli altri di questo.

PAOLO DA COL | Sorprende favorevolmente il dato qui emerso, secondo il quale le attività di digitalizzazione hanno suscitato un aumento di pubblico nella Biblioteca della Fondazione Levi.

Altre realtà, soprattutto quelle che più ci sono famigliari (le maggiori

biblioteche musicali italiane), hanno di fatto evidenziato un sensibile decremento di utenza dopo aver reso disponibili digitalmente le proprie fonti online. L'aver deciso di aprire nuove prospettive nel rapporto tra musica e immagine, con le modalità così bene esposte quest'oggi, rivalutando oggetti bibliografico-musicali solitamente trascurati, ha evidentemente richiamato interesse nei confronti delle collezioni della Fondazione Levi. Anche la Biblioteca del Conservatorio conserva una raccolta di discreta entità di questi 'fogli' di musica, che così possiamo definire dal punto di vista della loro consistenza materiale. Non userei il termine 'spartito', perché si tratta di termine specificamente riferito alla riduzione dell'orchestra per strumento a tastiera, quanto piuttosto il termine più generico 'partitura' (il termine 'spartito musicale' ricorre peraltro impropriamente come unico accenno ai beni musicali nel Codice dei beni culturali, ove tra l'altro 'musicali' è specificazione evidentemente inessenziale). Per l'interesse della veste grafica, unirei alle edizioni musicali presentate alcuni esemplari di libretti d'opera 'editoriali', stampati tra fine Ottocento e primo Novecento.

In tema di libretti, segnalo che la Biblioteca del Conservatorio ha proceduto alla digitalizzazione dei 4.000 libretti del Fondo Torrefrance, seppure con qualità di riproduzione non così elevate come quella prevista dagli standard dei portali nazionali ma comunque disponibile su corago.unibo.it, dell'Università di Bologna, risorsa che è divenuta un riferimento per gli studi sull'opera.

Un elemento emerso nella giornata odierna è la possibilità di porre il suono in relazione con il testo musicale come esito di iniziative di digitalizzazione, anche perché dovremmo sempre ricordare che la musica non può dirsi tale fino a quando non è tradotta in suono. Le risorse dell'intelligenza artificiale potranno conoscere in questo ambito importanti sviluppi, fornendo ad esempio nuove prospettive alle potenzialità dell'OMR, il riconoscimento ottico della musica, che potrà perfezionare la lettura dei testi musicali a stampa, ed anche manoscritti. Credo che progressi in questa direzione agevoleranno le possibilità di indicizzazione la musica, di ricerca per incipit musicale, favorendo le opportunità di attribuzione delle musiche. Un esempio attuale esemplifica l'urgenza di perfezionare questi strumenti digitali, che pure già offrono qualche opportunità: un notevole numero di composizioni adespote, contenute nei fondi storici della biblioteca del Conservatorio, hanno potuto essere attribuite grazie a uno strumento ancora piuttosto rudimentale come la ricerca tematica offerta dal RISM online. La lettura e l'acquisizione digitale delle partiture può rivelarsi utile per l'editoria, per l'analisi musicale, per la riproduzione sonora, ed esistono già applicazioni efficaci quali Full-Text search of Early Music Prints Online (F-TEMPO, <https://f-tempo.org/>), risorsa che permette ricerche condotte sui contenuti e sul testo completo di un vasto patrimonio di immagini digitali di musica rinascimentale e del primo barocco. Altra risorsa è Music Encoding Initiative (MEI, <https://music-encoding.org/>), volta a stabilire uno standard di codificazione per le fonti musicali:

uno standard aperto, in XML, perciò leggibile e decifrabile liberamente da tutti e disponibile ad usi e applicazioni diverse: dalla creazione di edizioni musicali, a quella di cataloghi di biblioteche o di cataloghi tematici, all'analisi musicale attraverso l'individuazione di procedimenti, di pattern, di elementi tematici. Vedo perciò nella possibilità di lettura del segno musicale e della sua conversione in suono interessanti prospettive di sviluppo.

GIULIA CLERA | Grazie, Elisabetta?

ELISABETTA SCIARRA | Oltre al pubblico umano, di cui si è ampiamente parlato, vorrei citare un altro tipo di pubblico, cioè le macchine, il nostro prossimo pubblico. I dati che pubblichiamo debbono presentare delle specifiche qualità. Desidero specificare che non parlo della qualità dal punto di vista dei contenuti, che, ovviamente deve essere assolutamente garantita, dall'attività del bibliotecario e del catalogatore. Per qualità – nel caso specifico – intendo quelle specifiche tecniche e il rispetto di quegli standard tali, che il dato pubblicato sia leggibile dalle macchine. Le biblioteche devono concentrarsi a produrre e pubblicare dati che abbiano questo livello di qualità, nella logica di realizzazione del web semantico.

Tra le macchine che oramai ci 'guardano' ci sono anche le intelligenze artificiali. Governare questo tipo di cambiamenti non è una questione semplice. Tuttavia è senz'altro importante – al netto della necessità delle biblioteche di dotarsi di partner tecnologici in grado di supportarle – che le biblioteche e in particolare le Biblioteche nazionali siano al passo con questo tipo di cambiamenti, non solo nell'impiego dell'intelligenza artificiale, ma anche nel suo addestramento. In questo senso è in svolgimento una specifica attività da parte della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, in relazione al Thesaurus del Nuovo soggettario. Come è ben noto, esiste da Regolamento di organizzazione del Ministero, un mandato specifico della Biblioteca nazionale centrale di Firenze relativo alla indicizzazione, che consiste nel produrre gli strumenti nazionali relativi alla catalogazione semantica. In tale contesto la Biblioteca produce il Thesaurus del Nuovo soggettario, cioè il vocabolario del linguaggio di indicizzazione semantica; attualmente multilingue, questo tesauro di termini controllati e altri equivalenti è pubblicato in formato SKOS/RDF e può essere interamente scaricato; è inoltre interrogabile tramite endpoint SPARQL. Il Thesaurus del Nuovo soggettario è tra i dataset disponibili nella nuvola dei Linked Open Data (LOD cloud) e sulla piattaforma dati cultura.gov.it del Ministero della Cultura. Per questo motivo è leggibile dalle macchine.

Oggi il multilinguismo è realizzato solo parzialmente tramite automatismi con dizionari analoghi; una parte del multilinguismo – trattandosi di area semantica – viene ricontrollata a mano; ma l'uso che ne fanno altre biblioteche, tra cui la Library of Congress, avviene grazie alla pubblicazione dei dati in

formato aperto. Dal 2022, la Biblioteca nazionale centrale di Firenze ha avviato un progetto sperimentale per l'addestramento in lingua italiana del *tool* per l'indicizzazione semantica automatica ANNIF,⁹ che è un'intelligenza artificiale; in pratica, il Thesaurus diviene uno strumento per addestrare automaticamente un'intelligenza artificiale al fine di avviare tentativi di indicizzazione automatica. Questa prima sperimentazione ha dato nel complesso dei buoni risultati, ma ha rilevato anche un grandissimo problema strutturale italiano, e cioè la mancanza di dati. In Italia non possiamo facilmente accedere a quantitativi massivi di testi digitali perché la L 106 del 2004 sul deposito legale non ha ancora il regolamento attuativo relativo al deposito legale digitale. Per cui il deposito digitale legale è fatto solo in forma cartacea. Per questo motivo non abbiamo una banca dati di testi digitali sufficientemente ampia con cui addestrare un'intelligenza artificiale e questo è un problema perché ci pone strutturalmente in ritardo rispetto agli altri paesi. In Italia, insomma, abbiamo gli strumenti e le professionalità per gestire il cambiamento esattamente come negli altri paesi, non solo per usare l'intelligenza artificiale, ma per essere attori del cambiamento e pertanto non possiamo permetterci di rimanere indietro. Cosa si può fare per il futuro? Innanzi tutto, scrivere il regolamento per il deposito legale digitale; e lo stiamo facendo.

GIULIA CLERA | Molto bene e grazie.

Ora è il momento di aprire il dibattito su tutti i temi che sono emersi dunque chiunque voglia intervenire è il benvenuto.

Cominciamo dal nostro Direttore. Prego.

GIORGIO BUSSETTO | Volevo sottolineare l'intervento di Stefano Campagnolo e sottolineare anche il fatto che i due direttori delle Biblioteche Nazionali Centrali finalmente lavorino insieme, ciò che è una novità di non poco conto e che probabilmente è il frutto della loro storia marciana. Anche io ho avuto una storia marciana all'alba della mia formazione, con un maestro meraviglioso: Giorgio Emanuele Ferrari. Mi ricordo che mi colpì molto un'istruzione che ho subito ricevuto. Io ero volontario aiuto bibliotecario, dovevo minutare delle lettere, lo facevo in modo manoscritto e avevo una sigla che aveva una componente maiuscola e una componente minuscola. La componente maiuscola era un fatto identitario della titolarità di una competenza. Quindi l'avevano i bibliotecari e gli aiuto bibliotecari.

Questa sigla veniva nel protocollo della lettera collegata con una slash a una sigla minuscola, che identificava il dattilografo che batteva a macchina la lettera. Questo era il nostro modo di lavorare a quell'epoca. L'introduzione dell'informatica ha spazzato via questo sistema che aveva certamente un

9. C. SORRITI, *I requisiti per l'addestramento degli strumenti di Intelligenza Artificiale e il deposito legale delle risorse digitali: una riflessione sul contesto normativo italiano e il ruolo delle biblioteche*, in *Digitalia*, 19, n. 1 (2024), pp. 23-55, doi: 10.36181/digitalia-00092.

senso, permettendo di identificare le responsabilità nella formazione del documento.

Successivamente non c'è più stata la necessità di avere il dattilografo perché la minuta non si è più fatta manoscritta, bensì direttamente sulla tastiera. E questo cambiamento è avvenuto non solo in biblioteca, ma dovunque. Pensiamo ai giornali, per esempio. Ora, l'innovazione, l'introduzione di fatti di natura tecnica sempre di più consente al bibliotecario di ritornare al Sei Settecento. Di ritornare, cioè, a quel tipo di formazione. Io ho sempre detto che il bibliotecario deve essere colto, che questo è indispensabile, per esempio, per garantire una buona catalogazione semantica, che comunque occorre che la preparazione sia una preparazione tecnica, ma anche storica, anche filologica, per riuscire a garantire una certa qualità del servizio. Sono solo degli appunti, delle idee, rispetto a una prospettiva che è quella che sempre di più si apre. E mi pare interessantissima l'idea che si lavori con le macchine per le macchine, cioè che si abolisca il lavoro umano. Mi pare che questa l'abbiamo sempre tentata in qualche maniera e discussa in modi infiniti. Ma l'affrancamento dell'uomo dal lavoro fisico è un obiettivo assolutamente fondamentale. Bene, questo affrancamento che cos'è che comporta? Comporta la possibilità di aprire all'attività culturale il lavoro del bibliotecario, che perde i fatti di meccanicità e rimane comunque titolare di tutta quanta una serie di attività. Si pensi all'acquisizione, per esempio, si pensi all'attività espositiva, alle attività divulgative e così via. Si pensi nella biblioteca di pubblica lettura al materiale di carattere locale, alla sua importanza e a come questo caratterizzi i fondi specifici di biblioteche altrimenti apparentemente irrilevanti. Credo che gli spazi per lavorare, e per lavorare da uomini colti, siano in realtà immensi, quindi è molto importante che si lavori per liberare risorse, per liberare la possibilità di lavorare in un'altra maniera.

PIERLUIGI LEDDA | Ricollegandomi a questo, vorrei rispondere alla tua domanda – forse posta come una provocazione, ma in realtà tutt'altro che tale – da due prospettive distinte. La prima è quella dell'opportunità. La possibilità di realizzare catalogazioni massive in modo automatizzato rappresenta un potenziale enorme per molti archivi che, per ragioni diverse, non si sono finora cimentati in progetti di valorizzazione digitale. È un'opportunità concreta per allargare la base del patrimonio reso accessibile e consultabile. E sappiamo bene che la storia si costruisce a partire dai materiali disponibili, da archivi che siano reperibili, consultabili, leggibili. In questa prospettiva, l'adozione di strumenti automatizzati potrà contribuire a generare una base dati molto più ampia e ricca.

La seconda considerazione si collega a quanto detto da Giorgio Bussetto: credo che la questione del dato qualitativo si applichi anche alla struttura stessa dei progetti di ricerca. Troppo spesso questi progetti si fondano per il 90% su attività meccaniche – catalogazione, digitalizzazione, organizzazione

dei dati – svolte peraltro da figure altamente qualificate, lasciando solo una parte residuale, a volte appena il 10%, alla restituzione scientifica, alla scrittura, all'analisi. Se si riuscisse ad alleggerire i ricercatori dalla componente meccanica, fornendo loro strumenti in grado di automatizzarla, avrebbero più tempo per concentrarsi sui contenuti e per ragionare in profondità sui materiali secondo logiche più curatoriali, più analitiche. Questo, a mio avviso, rappresenterebbe un salto di qualità significativo rispetto alla situazione attuale, soprattutto secondo una prospettiva non secondaria: l'opportunità economica.

FIORELLA BULEGATO | Qualche anno fa mi invitarono a un convegno dell'Associazione Nazionale delle Biblioteche di Architettura dove, in accordo con la Commissione Biblioteca del mio Ateneo, sollevai la richiesta di implementare le voci della catalogazione dei beni librari con gli aspetti grafici, ossia le indicazioni che sempre più spesso si trovano nei colophon riguardanti i designer, le font utilizzate per l'impaginazione, la carta utilizzata per la stampa e così via. Le biblioteche sono, per chi si occupa come me di storia della grafica, non solo una raccolta di contenuti ma anche un archivio di progetti e di artefatti grafici. Da quello che abbiamo presentato stamattina, la possibilità di acquisire questi dati automaticamente dovrebbe consentire anche di implementarli non solo con quello che attualmente è inserito nelle catalogazioni ma anche con molto altro 'catturandolo' dai colophon o da altre pagine di servizio. Allora, ascoltati i progetti che state seguendo o prefigurando sulla digitalizzazione, avete anche considerato la parte finora pressoché 'invisibile' relativa al bene librario come artefatto grafico in modo da offrire il patrimonio stesso ai fruitori da un altro punto di vista?

ELISABETTA SCIARRA | A mio parere, il punto della questione è la dicotomia tra ricerca pre-coordinata e post-coordinata. Dal momento in cui abbiamo delle digitalizzazioni o del materiale digitale nativo e dal momento in cui questa intelligenza artificiale fosse integrata con il discovery tool in uso, non abbiamo bisogno di pre-coordinare il dato, ma è la ricerca che determina la risposta del discovery tool.

Per questo motivo è vero che ciò che noi non immettiamo materialmente a mano adesso non può essere trovato, ma in presenza di un discovery tool integrato con l'intelligenza artificiale non ho bisogno di pre-coordinazione per ottenere risultati dalla ricerca.

STEFANO CAMPAGNOLO | Aggiungo qualcosa a proposito della domanda dell'ascoltatore: i dati, in relazione al libro moderno, non ci sono, non per cattiva volontà ma perché non c'era oggettivamente la possibilità di implementarli. Però l'esigenza è ben nota ai bibliotecari, perché, per esempio, per il libro antico gli incisori sono sempre indicati, quindi il rilievo di quell'informazione

è evidente. Le regole cambiano trattando le opere dal 1850 in avanti e quindi certi dati, che non dovevano più obbligatoriamente essere presenti, sono stati trascurati. Sarà possibile però certamente, come diceva Elisabetta, recuperarli. Poi c'è tutta la gerarchia della posizione all'interno dei dati bibliografici, per cui in alcuni casi quando sono segnalati in un certo modo vengono recepiti nella catalogazione, in altri no, però sicuramente tutto quello che non è stato fatto potrà essere implementato.

PAOLO DA COL | Si è parlato di una certa refrattarietà, da parte di alcuni bibliotecari, ad utilizzare gli standard ai quali tutti attualmente facciamo ricorso. Citerrei ad esempio il caso di un grande musicologo, bibliotecario e bibliografo, Oscar Mischiati, un lume per tutti noi, il quale recensì molto severamente la serie A/I del RISM – *Musica a stampa Einzeldrucke vor 1800* (Stampe monografiche fino al 1800), proprio perché una descrizione sintetica e così massiva, così generalizzata, oltre ad incorrere in molti errori, generava perdita di informazioni, mentre la sua idea di bibliografia (in questo caso riguardante le antiche edizioni musicali) persegua criteri di descrizione più rigorosi, che comprendessero tutti gli aspetti della descrizione bibliografica, estesa ai paratesti, ai requisiti fisici, ecc. A fronte di quanto perduto, si è guadagnato in reperibilità, in nuove prospettive di ricerca, con vantaggi certamente ineguagliabili. Credo però che si possano comunque raffinare gli standard di descrizione bibliografica ampliando le possibilità di acquisizione di informazioni che abbiamo perduto per la volontà di censire rapidamente grandi patrimoni.

DAL PUBBLICO, GIULIO POJANA | Buonasera, sono il professor Pojana dell'Università Ca' Foscari di Venezia, sono stato citato dal carissimo direttore Paolo Da Col. Io vorrei fare una riflessione su una questione che potrebbe sembrare tecnica, ma dal mio punto di vista, per la mia esperienza, anche sulla base della ricerca, e la chiamo apposta ricerca, svolta presso il Conservatorio, meriterebbe una riflessione. Qui sono stati citati dei documenti che hanno una certa età e che sono stati danneggiati, quindi la digitalizzazione può solo congelare una situazione. Se poi vogliamo, come si dice in gergo, dare in pasto l'immagine a un'intelligenza artificiale, corriamo il rischio che generi delle informazioni errate. Sto pensando ad esempio alle note dei documenti danneggiati che abbiamo. Un dettaglio che non ha citato il direttore Da Col è che all'interno del progetto io ho spinto per sviluppare anche un protocollo di restauro digitale che possa seguire i famosi dettami della carta del restauro dell'87, perché a mio avviso tali indicazioni, almeno per quanto riguarda le partiture, non erano disponibili. E parlando anche con altri colleghi che mi hanno chiesto delle consulenze per indagini con fotografia multispettrale, per poter identificare eventuali note postume, eventuali note modificate o quant'altro, sinceramente io ho una riflessione, almeno per quanto riguarda i documenti danneggiati, in qualche modo, e mi viene in mente anche il problema dei

microfilm, perché i microfilm sono su pellicola. Già la risoluzione spaziale dei microfilm dell'epoca non era eccezionale, per cui sicuramente anche se mantenuti in ottime condizioni, magari qualche dettaglio si può essere perso. Non si conoscono in dettaglio tutti, perché sarebbero troppi, però sulla base della mia esperienza da fotografo qualche dubbio mi viene. Quindi io suggerirei, se possibile, di suddividere la problematica della digitalizzazione e conversione con l'intelligenza artificiale, per quanto riguarda i documenti effettivamente integri, e una valutazione del risultato. Per quanto riguarda invece tutti quei documenti che potrebbero creare problemi anche ad un esperto umano, possiamo immaginare quello che potrebbe interpretare erroneamente un'intelligenza artificiale. Vorrei una vostra opinione a riguardo.

ELISABETTA SCIARRA | L'esempio dei papiri ercolanesi attualmente è il più calzante.

STEFANO CAMPAGNOLO | Posso dire una cosa?

GIULIA CLERA | Certo.

STEFANO CAMPAGNOLO | Giorgio Busetto ha illustrato mirabilmente l'aspetto positivo del processo che stiamo vivendo, immersi in un ambiente digitale ormai da tanti anni. A me questa situazione ricorda un pochino la famosa metafora della rana bollita, dove i bibliotecari sono la rana e il brodo è questo ambiente digitale che progressivamente ci sta arrostendo. La versione di Busetto è quella in positivo, ed è quella che dobbiamo affermare con forza, al fine di far comprendere a chi detiene le leve del potere e le risorse, quanto sia importante il lavoro che facciamo.

Infine, vorrei chiudere il mio intervento con un monito, un concetto che vorrei approfondire in un'altra occasione in modo più articolato.

L'intelligenza artificiale come cresce? come si sviluppa? Mangiando. Che cosa? Parole. Noi abbiamo già messo online una quantità enorme di parole, però tutti coloro che hanno esperienza di biblioteche, di patrimoni di biblioteche, sanno benissimo che ormai è già molti anni che gli artefici stessi dei primi progetti di digitalizzazione (per fare un nome: Robert Darnton) hanno compiutamente illustrato l'illusorietà della idea originaria di digitalizzazione del patrimonio: non è vero che il patrimonio si potrà digitalizzare integralmente. No, non sarà possibile farlo. Tanta parte del patrimonio secondo me, più di quello che c'è online, è ancora residente nelle vetuste, antiche biblioteche, in tonnellate e tonnellate di carta: carta, pergamena in qualche caso.

Attenzione però: tutto questo materiale che finora ha avuto per noi un valore esclusivamente culturale, abbiamo imparato a nostre spese che aveva anche un valore commerciale, e c'è chi lo sta sfruttando e persegue solo logiche commerciali. Oggi sappiamo inoltre che oltre a un valore culturale e commerciale

ne possiede anche uno strategico, e, aggiungerei, militare! Perché se è vero che l'intelligenza artificiale (che si nutre di parole) è bravissima a ricercare il nome di un autore sullo spartito, come abbiamo visto, è altrettanto brava a indirizzare un missile esattamente sulla casa interessata, e più è intelligente, meglio il missile riuscirà a colpire il bersaglio.

Sappiamo dalla storia che le applicazioni tecnologiche più importanti vengono adottate sempre prima in ambito militare e l'indirizzo che sta prendendo il mondo, che credo a nessuno di noi piaccia, ci impone una riflessione in questo senso.

I bibliotecari sembrano vivere in un mondo ideale open access. Tutto deve essere disponibile per tutti. Mettiamo il più possibile i materiali online, ma chi ci guarda? Ci guardano ricercatori, studiosi. Sicuramente loro dovranno continuare ad avere tutto quello che noi vogliamo mettere a disposizione, ma ci guardano anche le macchine che, diceva Elisabetta, sono in realtà dei grandi vampiri, delle idrovore che succhiano senza problemi l'articolo di cronaca nera del 1963 così come la cronaca della partita Roma Inter prossima ventura e sono ugualmente importanti. Così come l'IA legge Agostino piuttosto che Plutarco.

È qui che si è sviluppata la civiltà occidentale, e se abbiamo una quantità enorme di materiali lo dobbiamo a uno sforzo di elaborazione generazionale. Siamo sicuri che vogliamo mettere tutto questo a disposizione di questi bot, che operano fuori non solo della nostra nazione, ma addirittura dal nostro continente e sfruttano queste informazioni per sparare dei missili sempre più precisi?

Credo che dobbiamo fare questa riflessione, fare cioè una riflessione sui limiti dell'open access e gli strumenti da adottare adesso che abbiamo consapevolezza che questi dati hanno valore strategico militare, con strategie adeguate per far sì che i dati che mettiamo a disposizione non vengano utilizzati in un certo modo.

La sfida del futuro, dunque, non sarà soltanto quella di digitalizzare, catalogare e rendere accessibile, ma anche quella di stabilire limiti e strategie di protezione, affinché il patrimonio culturale resti un bene comune al servizio della conoscenza, senza trasformarsi in un giacimento sfruttabile in modo indiscriminato.

Workshop

Raccontare i luoghi della cultura: pratiche di partecipazione e strategie di mercato

A cura di Monica Calcagno e Elena Missaggia
Modera: Monica Calcagno

Maurizio Busacca Università Ca' Foscari Venezia
Emmanuela Carbé Università degli Studi di Siena/ AIUCD
Stefano Coletto Fondazione Bevilacqua La Masa
Nicola Fuochi Libreria Coop Mestre/Università Ca' Foscari Venezia
Angela Nativio Università Ca' Foscari Venezia
Silvia Pellizzeri M9 Museo del Novecento

MONICA CALCAGNO | Faccio una premessa prima di passare ai nostri ospiti del pomeriggio. Abbiamo immaginato con Elena Missaggia di usare questo spazio per ascoltare le vostre diverse esperienze in tema di digitalizzazione e, a partire da queste, tentare una riflessione un po' più critica sui processi di digitalizzazione, sulle motivazioni e le conseguenze della digitalizzazione e su quello che la digitalizzazione comporta in termini di trasformazioni, opportunità ma anche limiti allo sviluppo dei nostri e dei vostri progetti. La digitalizzazione è il tema del momento ma qui vogliamo domandarci perché e come affrontare questo processo che non è necessariamente una innovazione ma può diventare occasione di innovazione se gestita e organizzata. I grandi investimenti resi possibili dai fondi europei e del PNRR che hanno sospinto questa spinta si stanno esaurendo e dobbiamo domandarci come dare continuità ai progetti avviati, proseguendo lo sforzo organizzativo. Ringraziamo quindi i nostri ospiti per avere accettato l'invito e iniziamo le presentazioni da Silvia Pellizzeri, M9 - Museo del '900; Nicola Fuochi, libreria LegaCoop e docente del modulo di Scrittura creativa per il Minor in Management artistico; Emmanuela Carbé, ricercatrice dell'Università degli Studi di Siena nel campo delle Digital Humanities e membro di AIUCD; Angela Nativio, Dottore di ricerca in Management, membro di Aiku ed esperta di tematiche di accountability con un'attenzione particolare al mondo delle istituzioni culturali; Stefano Coletto, curatore presso la Fondazione Bevilacqua La Masa; Maurizio Busacca, professore di Sociologia dei processi economici e del lavoro presso l'Università Ca' Foscari. Con i nostri ospiti proviamo a ragionare sulla digitalizzazione, sollevando riflessioni e aprendo domande che vadano oltre i lavori della prima parte della giornata e ci aiutino a ragionare sull'impatto della digitalizzazione all'interno delle organizzazioni che la affrontano.

La prima domanda che vi pongo, cominciando da Silvia Pellizzeri, è su come utilizzare il digitale per raccontare storie. Quali sono le opportunità ma anche i limiti e le eventuali criticità di un racconto museale che poggia su risorse esclusivamente digitali.

SILVIA PELLIZZERI | Innanzitutto ringrazio la Fondazione Levi e te, Monica, per l'invito a questa bella giornata di riflessioni sul rapporto tra archivi e digitale. Rispetto alle esperienze presentate al tavolo di lavoro di questa mattina, in M9 - Museo del '900 viviamo il tema della digitalizzazione 'dall'altra parte della barricata', poiché non possiamo vantare la proprietà di fondi archivistici o bibliotecari, ma tutte le installazioni multimediali che costituiscono il nostro museo si basano su materiali provenienti da archivi pubblici e privati di proprietà di altri enti, aziende, fondazioni. Quindi, di fatto, la nostra esperienza con il digitale non si è concretizzata nella digitalizzazione dei materiali d'archivio, ma nella sfida di valorizzarli al meglio, attraverso un percorso espositivo multimediale. M9 è un museo di narrazione che ha per missione il racconto di come l'Italia e gli italiani siano cambiati nel corso del Novecento. E per farlo ha deciso di non utilizzare i beni culturali tradizionalmente intesi, ma di narrare il xx secolo attraverso i beni culturali che il Novecento ha prodotto: quindi soprattutto attraverso materiali fotografici e audiovisivi. Prima di partire con quello che è stato un imponente lavoro di ricerca dei materiali d'archivio e di creazione delle installazioni - qui oggi abbiamo anche Fiorella Bulegato, membro dell'Advisory Board che ha seguito l'elaborazione dei contenuti di M9 -, il team di lavoro del museo ha portato avanti un importante censimento, confluito nell'*Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, pubblicazione edita da Marsilio nel 2015. Si tratta di una istantanea dello stato della digitalizzazione degli archivi e delle biblioteche italiane al 2015, funzionale a capire e conoscere quali fossero i materiali cui poter attingere per la realizzazione delle installazioni del museo, per tessere il racconto del Novecento italiano. Nell'ottica che è stata già discussa questa mattina, il museo intendeva valorizzare materiali che solitamente vengono complessati, studiati, analizzati, apprezzati solo da ricercatori; intendeva portare questi materiali al largo pubblico, a un pubblico quanto più vario e ampio possibile, dalle scuole di ogni ordine e grado agli studenti universitari, dai professionisti ai pensionati, dai residenti ai turisti. A partire dal censimento, sono stati così individuati oltre un centinaio di archivi digitalizzati, da cui gli storici del museo hanno attinto i materiali funzionali alla realizzazione delle oltre 60 installazioni multimediali e degli *exhibit* interattivi che sono il cuore della collezione di M9. Come siamo riusciti ad arrivare all'utilizzo di questi materiali? Grazie alla firma di oltre un centinaio di accordi, alcuni a titolo gratuito - in virtù del valore culturale, sociale e formativo del museo -, altri a tariffe speciali, con *fee* assai contenute rispetto a quelle in essere per usi commerciali, ma che garantiscono agli archivi prestatori un ritorno economico

sull'investimento nella digitalizzazione. Anche le possibilità di utilizzo dei materiali selezionati sono codificate in questi accordi: alcuni archivi hanno concesso ad M9 il solo uso all'interno del museo, funzionale alla realizzazione degli *exhibit*, ma negato la possibilità di utilizzare i propri materiali nella comunicazione, tramite i canali social o le piattaforme digitali, decisione che limita progetti e attività di valorizzazione di questi materiali da parte del museo al fuori dei propri spazi fisici.

MONICA CALCAGNO | Rivolgendomi a Nicola Fuochi, ora, proviamo ad affrontare la digitalizzazione con una prospettiva anche critica per gli effetti negativi che questo linguaggio può avere avuto sul mondo dell'editoria e sulla narrazione.

NICOLA FUOCHI | Buongiorno a tutti. Appunto avete capito che più o meno sono qui in duplice veste. Io ho avuto contatto con la Fondazione Levi soprattutto attraverso il lavoro fatto con il Minor, quindi un contatto abbastanza recente nonostante in passato abbia frequentato più istituzioni musicali veneziane. E questo, tra l'altro, mi ha dato un modo di riflettere riguardo all'abbondanza dell'offerta che la città offre in quest'ambito, e alla conseguente mia personale difficoltà ad accedere a tutte le opportunità che in parte si sovrappongono. Per quanto concerne il tema della digitalizzazione, in realtà oggi stiamo affrontando la questione sotto tanti punti di vista, quindi poi ho cercato di fare un po' sintesi, di raccogliere alcune idee per capire che cosa può offrire il punto di vista di una persona che lavora con le storie e con i libri rispetto alla realtà della Fondazione Levi. Sono stati evidenziati alcuni aspetti secondo me molto positivi oggi, anche in chiaroscuro, nel senso che poi non tutte le istituzioni che oggi sono state a questo tavolo hanno portato il medesimo punto di vista. Però sono rimasto colpito positivamente dal fatto che, ad esempio, per quanto riguarda Fondazione Levi e l'archivio Ricordi, la digitalizzazione abbia portato a una maggiore fruizione anche dei manufatti fisici, cioè dei documenti d'archivio nella loro forma e supporto originali. E questo trovo che sia estremamente positivo. Arrivo a chiarire tra un attimo il perché io trovi questo aspetto tanto importante. Premetto però che oltre agli aspetti che investono il rapporto con i documenti, penso che sia stato molto utile il fatto che tutti i progetti di digitalizzazione abbiano fatto confluire in queste istituzioni dei finanziamenti che altrimenti non sarebbero arrivati: un aspetto, questo, assolutamente da non sottovalutare.

Se però devo invece guardare al tema di oggi dal mio punto di vista di persona che si occupa di narrazione, devo invece sottolineare come questa enorme quantità di dati, di informazioni che la digitalizzazione mette a disposizione degli utenti, porti con sé dei rischi che a un'analisi superficiale non sono di facile individuazione, benché siano stati da tempo studiati in altre discipline. Questo mi dà sempre molto da pensare perché in realtà si tratta di temi che sono stati affrontati in modo organico almeno a partire da Walter Benjamin,

che ha dedicato molta attenzione alla difficoltà di gestire grandi quantità di informazioni e alla velocità con cui queste informazioni vengono consumate. Più recentemente ci sono stati degli studi molto interessanti di cui ha reso conto Marianne Wolf ad esempio.

Tutto questo tema della quantità di dati e della velocità con cui vengono consumati, fatica molto ad andare a fare il paio con alcune delle parole che sono state utilizzate in più occasioni oggi. Abbiamo parlato di raccontare storie, abbiamo parlato di narrazione. Quando agli studenti del minor ho chiesto di lavorare su Fondazione Levi, ho cercato di sottolineare il fatto che dovessero utilizzare la narrazione nell'ottica di costruire delle relazioni causali, delle relazioni di senso. Una delle slide che è stata proiettata oggi citava una frase di Gottschall. Gottschall dice che le storie sono sempre state lo strumento attraverso il quale l'umanità ha cercato di dare un senso al mondo; le storie vengono usate per cercare di capire il perché delle cose, anche laddove a volte ti possono dare delle risposte sbagliate. Nel senso cioè che l'essere umano ha bisogno di creare senso anche laddove non c'è o anche laddove non riesce a trovarlo: è il processo attraverso il quale l'umanità si appropria del mondo e vi si ritaglia il proprio spazio. Il consumo veloce e soprattutto la difficoltà di gestione di questa enorme mole di informazioni che il digitale ci mette a disposizione fatica ad essere elaborata in forma narrativa. Quando parliamo di storie, o più in generale di narrazione, molto spesso confondiamo queste parole, attribuiamo a esse il significato che invece afferisce alla divulgazione di contenuti. Divulgazione di contenuti e racconto di storie e narrazione sono invece cose diverse. La narrazione ha bisogno di costruire significati. E io mi chiedo quanto ciò che stiamo facendo, nella direzione della digitalizzazione, funzioni per quanto riguarda la nostra costruzione di un'identità, di un nostro significato, che come si diceva oggi, come diceva soprattutto Elena nel lavoro che ha svolto, è rivolto sia verso l'interno, quindi alle persone che lavorano all'interno di un'istituzione, sia rispetto al modo in cui questa istituzione si rappresenta verso l'esterno.

In realtà la Fondazione Levi, così come moltissime altre istituzioni, ha una ricchezza di materiale narrativo che è potentissima. Ci sono delle storie bellissime da raccontare rispetto ai suoi contenuti. Il grande problema è che dobbiamo scegliere che cosa raccontare e avere consapevolezza dello scopo della narrazione. Dobbiamo fare un lavoro di selezione perché non possiamo raccontare tutto. Chiaramente forse dovremmo anche entrare nell'ordine di idee che non ci serve raccontare tutto.

Hobsbawm parlava di invenzione della tradizione, noi inventiamo le nostre tradizioni, scegliamo che cosa tramandare di noi stessi e alla fin fine non possiamo raccontare tutto quanto, perché appunto l'obiettivo delle storie non è quello di conservare tutta la conoscenza, quanto di selezionare e interpretare le informazioni pertinenti per dare un senso al passato. E da questo punto di vista è un sasso che lancia nello stagno, forse una riflessione in questo senso

andrebbe tenuta presente, potrebbe offrire un contributo alla problematizzazione della questione.

MONICA CALCAGNO | Grazie Nicola, tu hai introdotto il tema dei processi di selezione. Rivolgendomi ora a Emmanuela Carbé, le chiedo di portarci la sua prospettiva di studiosa e ricercatrice nel contesto delle Digital Humanities.

EMMANUELA CARBÉ | Porto i saluti di Marina Buzzoni, componente del gruppo di ricerca del progetto PNRR CREST (Cultural Resources Sustainable Tourism) e presidente dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD), di cui faccio parte. Insegno Informatica umanistica, ambito in cui opero prevalentemente come esperta di dominio in letteratura italiana moderna e contemporanea, collaborando anche con altri settori disciplinari e professionali. Queste esperienze mi hanno portato a riflettere in modo strutturale non solo sul perché digitalizzare, ma anche sul cosa e sul come. Domande tanto più rilevanti se si considera che il Piano Nazionale di Digitalizzazione del patrimonio culturale restituisce proprio nelle sue prime pagine una mappa quantitativamente molto significativa, derivata da dati Istat e da altri dataset ministeriali, che conta ben 27.700 luoghi della cultura tra pubblici e privati (senza considerare 1.000 istituzioni dello spettacolo e delle arti performative): circa 12.000 biblioteche, 9.500 archivi, 6.300 musei, monumenti e aree archeologiche. Si tratta di un quadro che evidenzia insieme l'urgenza e la complessità delle scelte da compiere, nella consapevolezza che ogni decisione in ambito culturale è, inevitabilmente, anche una scelta politica.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a un fenomeno evidente: a fronte di risorse ingenti – spesso riconducibili ai finanziamenti straordinari del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza – i fondi sono stati allocati in tempi molto stretti, troppo stretti, talvolta in assenza di una pianificazione adeguata in termini infrastrutturali e senza una valutazione puntuale delle competenze realmente presenti nei territori e nelle istituzioni. Sono nate iniziative nazionali di grande valore, alcune già citate in questa giornata, e progetti di rilievo come Dicolab, che fa parte dello stesso Piano Nazionale. Ma si è registrata anche una distribuzione a pioggia di risorse che ha finito talvolta per accentuare la frammentarietà del quadro nazionale. Nell'ambito della ricerca si è assistito, ad esempio, a una proliferazione di progetti di interesse nazionale che hanno spesso finito per riprodurre – e in alcuni casi accentuare – dinamiche già disfunzionali. Si è generata una vera e propria bolla di contratti a termine che, se da un lato ha offerto un temporaneo respiro a molte figure junior, ha anche contribuito in modo innegabile ad aggravare la precarietà strutturale del settore. Una precarietà che oggi mette in discussione la sostenibilità stessa di numerosi progetti avviati. A ciò possiamo aggiungere, con la necessaria franchezza, che in molti casi la componente digitale è stata inserita nei progetti più per ragioni strategiche, funzionali all'ottenimento del finanziamento, che

per una reale convinzione o adeguata competenza: con conseguenze evidenti in fase di esecuzione, in termini di tenuta progettuale, sostenibilità, efficacia. Il risultato è stato spesso una frammentazione ulteriore, con la moltiplicazione di piattaforme ridondanti e poco mantenute, costruite all'insegna di criteri che rischiano di diventare mere etichette – interoperabilità, scalabilità, principi FAIR – più che obiettivi consapevoli. Anche per questo, oggi più che mai, serve una riflessione condivisa sulla governance del digitale in ambito accademico e culturale, capace di unire visione strategica, competenze solide e responsabilità istituzionale. Da docente posso confermare una criticità ben nota: talvolta mancano figure capaci di modellare e accompagnare con competenza i processi digitali; e, soprattutto, manca ancora una diffusa consapevolezza critica – tra studenti, dottorandi e persino docenti – dei metodi e degli strumenti digitali disponibili: teche, portali, repository, modelli di annotazione, standard condivisi. In molti casi continuiamo a operare con metodi obsoleti pur avendo già accesso a risorse sofisticate, ampiamente documentate e ad accesso aperto. Non si tratta, quindi, di ‘digitalizzare per innovare’, ma di costruire competenze critiche per accedere realmente, e a più livelli (compreso quello divulgativo) a questi patrimoni. Non intendo proporre l’ennesima retorica della formazione di ‘umanisti digitali’ intesi come specialisti di settore, ma una alfabetizzazione avanzata e diffusa alla qualità dei dati, alla valutazione delle risorse e alla loro concreta operatività. Perché, in mancanza di questi presupposti, anche le migliori infrastrutture restano sottoutilizzate e, in alcuni casi, del tutto ignorate. C’è poi un ulteriore nodo, troppo spesso rimosso: la diffidenza reciproca tra ambiti. Diffidenza tra archivisti, bibliotecari, informatici, professionisti e ricercatori accademici. Questa diffidenza non produce innovazione, ma irrigidisce le pratiche e ostacola il dialogo. Fare rete, costruire linguaggi comuni, progettare insieme: è questa la vera sfida al labirinto della complessità del presente. Infine, un’ultima considerazione sul cosa digitalizzare: Klaus Kempf, che per tanti anni ha diretto i progetti di digitalizzazione della Bayerische Staatsbibliothek, ha ricordato in più occasioni come alcune campagne di digitalizzazione rivelatesi poi cruciali non siano nate da una domanda esplicita basata sul fabbisogno degli utenti, ma da una visione forte e consapevole dell’istituzione stessa. Anche la serendipità, talvolta, può generare valore: molti patrimoni apparentemente marginali o scarsamente richiesti si rivelano strategici nel medio e lungo periodo. Nel nostro modo di progettare e valutare le campagne di digitalizzazione occorre dunque lasciare spazio anche alla capacità di anticipare scenari e riconoscere connessioni inattese.

MONICA CALCAGNO | Passiamo ora ad Angela Nativio. Dalla tua prospettiva di studiosa di organizzazioni culturali e di istituzioni e con un occhio attento alla accountability, quali sono le tue riflessioni sul valore economico anche legato alla digitalizzazione?

ANGELA NATIVIO | Buonasera a tutti, grazie per l’invito. Esatto, io mi occupo di accountability, probabilmente non nell’ottica che molti si aspettano, nel sentire per la prima volta questa affermazione. Nello specifico, studio le modalità in cui alle organizzazioni culturali viene chiesto di giustificare se stesse e il loro operato, e di dimostrare che hanno e che creano del valore. ‘Valore’ che negli anni è stato declinato su molti fronti. C’è sempre, appunto, questo ‘mostro’ del valore economico sullo sfondo, ma negli anni abbiamo iniziato a parlare di valore sociale, valore culturale. Ecco, piuttosto che andare a vedere esattamente come possono dimostrare questo valore, come possono misurarlo, io mi occupo del perché gli viene chiesto in partenza, e delle narrazioni – ancora una volta – delle storie che ci raccontiamo all’interno delle scelte politiche che vengono fatte sul settore culturale. Sono due temi che sono già stati toccati, perché la cultura è sempre più importante nelle scelte politiche, e nelle politiche culturali che vengono poi a cascata.

In questi anni, ho guardato varie dimensioni e vari livelli di politiche pubbliche: dai bandi europei a quelli regionali, ai finanziamenti di fondazioni bancarie, per esempio. Nei finanziamenti alla cultura c’è, da un lato, una crescente richiesta di giustificazione del valore che la cultura produce. Dall’altro, il digitale è innegabilmente un grandissimo racconto, che è con noi da ormai anni e anni, e non perde potere perché è un mito, una grande favola. Sicuramente fa delle grandi promesse per la cultura, al punto tale che è ormai omnipresente: non c’è bando per la cultura che non abbia almeno una sezione sul digitale, e si sta profilando un po’ come la soluzione a tutti i mali. Dicevamo appunto che c’è stata una parentesi di grandi risorse finanziarie, molte delle quali sono state automaticamente collegate al digitale.

Sono poche, però, le occasioni come questo tavolo. È un momento in cui ci ritroviamo a chiederci “digitalizzare perché?”, non perché non possa effettivamente fornire delle opportunità al settore culturale e al settore degli archivi e del patrimonio archivistico. Vi parla comunque una persona che, come chi parlava prima, ha passato gli ultimi tre anni immersa nell’archivio, di una fondazione bancaria nel mio caso; se la fondazione non avesse digitalizzato almeno parte di questo archivio, metà della mia tesi di dottorato non sarebbe stata scritta. Quindi sono la prima a riconoscere i benefici della digitalizzazione. Nel momento in cui la narrazione arriva dall’alto, però, e arriva già collegata questa idea del digitale come la soluzione, non importa molto il problema. Per qualsiasi problema nel settore culturale, il digitale può risolvere le cose, può dare nuove opportunità. Si rischia dunque di perdere un po’ il punto di vista delle vere necessità delle organizzazioni culturali.

Ci ritroviamo quindi in situazioni paradossali, come la biblioteca di paese che deve digitalizzare il patrimonio librario, deve dare accesso agli ebook, ma non ha i bibliotecari per gestire il servizio. Questi sono problemi organizzativi che però non guardiamo nel momento in cui prendiamo già per assodata la narrativa del digitale come soluzione. E in questo senso il progetto di Monica,

e l'assegno collegato, sono importanti. Perché quando la narrativa del digitale arriva dall'alto, disegna già delle priorità e delle modalità in cui poi la digitalizzazione viene declinata, e lascia nell'ombra altre problematiche, che sono problematiche molto 'alte' — il ripensare il senso dell'istituzione culturale, il ridisegnare i pubblici con cui si deve confrontare — ma anche molto pratiche. Perché nel momento in cui tutti i problemi e le specifiche tecniche del processo di digitalizzazione sono stati definiti, le organizzazioni culturali si trovano ad affrontare dei problemi molto più pratici e molto più pressanti: il bibliotecario che non è più disponibile per gestire questo o quel servizio, le sedie che mancano, e questo non era previsto dal bando. Ma non posso dimostrare un impatto, non posso misurare nulla se non posso svolgere il servizio promesso perché non ho il personale.

E quindi, ancora, non tanto o non solo "perché?" ma anche "quanto digitalizzare?", in base alle esigenze vere, provate e misurate sul campo, ascoltate sul campo dalle organizzazioni culturali. Per questo motivo, momenti di ripensamento critico ma riflessivo sulle motivazioni e sull'effettiva necessità della digitalizzazione sono importanti perché ci permettono di perfezionare le occasioni successive, di capire anche quali altri parametri, quali altri aspetti vanno considerati quando parliamo di digitalizzazione.

Pensavo alla discussione sul finale del precedente tavolo. Il settore ha ormai accettato, avendone avuto prova sulla propria pelle, che non tutto può essere digitalizzato, e che qualcosa va inevitabilmente perso nel processo. Le politiche pubbliche non hanno ancora avuto questa percezione. Momenti di riflessione su come recuperare ciò che va perso nel processo di digitalizzazione, come metterlo a sistema per creare valore che non sia solo valore economico, ma valore per l'organizzazione o che valorizzi l'organizzazione e le permetta di continuare a raccontarsi nella sua interezza sono fondamentali. Cosa faccio dello spazio che rimane vuoto se digitalizzo il contenuto? Come ripenso la sua funzione? Sono domande che molto spesso cadono nel dimenticatoio, o comunque passano sullo sfondo nel momento in cui la parola 'digitalizzazione' viene pronunciata, e invece forse meriterebbero un po' di spazio in più.

MONICA CALCAGNO | Grazie Angela per i tuoi stimoli. Passiamo ora a Stefano Coletto, e quindi al contesto dell'arte in cui lavora. Qual è il tuo punto di vista e la tua prospettiva nel contesto dell'arte contemporanea e nel tuo lavoro di curatore presso la Fondazione Bevilacqua La Masa?

STEFANO COLETO | Intanto grazie a tutte e tutti per questo invito, alla Fondazione Levi, a Monica e a voi per questi spunti interessantissimi. Mi fa molto piacere essere qui.

Ovviamente sono a favore delle forme di 'digitalizzazione'. Ho cominciato a lavorare presso la Fondazione Bevilacqua La Masa proprio per seguire un progetto che si chiamava *Tomorrow Now, pratiche artistiche contemporanee*

nella cultura digitale. Ci furono numerose occasioni, anche con ospiti internazionali, di discutere sui 'nuovi archivi', partendo però dalle pratiche artistiche e aggiornando le riflessioni critiche con le possibilità offerte dai nuovi media. Con gli anni mi sono convinto che non è sufficiente 'digitalizzare'. Nei nostri uffici si archiviano materiali e dati in cartelle dentro capienti server, anche se forse non in modo così professionale e organizzato come avviene in altre istituzioni. Ora, se da una parte tutto questo si dimostra utile per fare ricerca storica, filologica, per mettere insieme dati, costruire ipotesi, dall'altra guardiamo materiali che stanno solamente su uno schermo (telefono, monitor, lime ecc.). Quando, ad esempio, osserviamo le liste delle opere della collezione della Fondazione e le mostriamo a qualcuno, abbiamo una scheda che spiega che si tratta di una particolare lavorazione, quindi una scultura, un video, un quadro, una installazione: ma dove si trova la scultura? Si trova nel magazzino. Ecco la mia proposta di riflessione: come colmiamo lo spazio vuoto tra la fruizione dell'immagine di un'opera ritagliata su un desktop, su una lista di Windows, e l'opera reale, che al momento può trovarsi nascosta in un deposito dentro un pluriball? Il nostro compito come curatori è di portare fuori nello spazio aperto al pubblico quel pacco prezioso; noi digitalizziamo, sì, ma ci dimentichiamo che i materiali (in questo caso le opere d'arte) nascono per una fruizione complessa in uno spazio espositivo; tutto quello che troviamo in digitale di fatto è una piccola percentuale dell'esperienza complessa che puoi fare di quel materiale.

Pensiamo ai manifesti pubblicitari. L'Istituzione possiede una collezione di circa 350 manifesti relativi a progetti espositivi, collocati all'interno di cassettiere su ruote. Ogni manifesto è fotografato, oppure è salvato come un file pdf generato dal grafico che lo ha ideato e realizzato. Uno studente può visionare il manifesto digitalmente e in seguito può essere accompagnato per poterlo osservare materialmente; quindi porto fuori dal cassetto il manifesto, lo srotolo, ne sento la grana, lo tocco. Se dovessi decidere di esporlo, come lo allestirei in uno spazio pubblico? Come comunicherei i contenuti che rappresenta? Il manifesto è digitalizzato sì, ma il manifesto è un oggetto e non è un'immagine e quindi il nostro compito è creare contenuti partendo da questi oggetti, da queste informazioni disponibili, avvicinando il più alto numero di persone. Se non facciamo questo rischiamo di avere archivi universali di qualsiasi cosa, ma astratti, muti, distanti.

In Italia quanti leggono almeno un libro all'anno? Più della metà degli italiani, mi sembra, non legga neppure un libro all'anno. Che cosa possiamo fare? In Fondazione abbiamo costruito negli anni una piccola biblioteca specialistica sull'arte contemporanea recente; si tratta di circa 3.500 volumi, frutto di donazioni di artisti e studiosi che sono passati dai nostri spazi; edizioni anche particolari, che non si trovano facilmente in commercio. Chi vede questi libri e chi li legge? Le liste sono online, si possono consultare nei nostri database grazie all'OPAC SBN, al Polo Bibliotecario Veneziano e così via. I lettori reali

tuttavia sono pochi e quindi, che cosa possiamo fare? Lancio una provocazione. Il curatore dovrebbe prendere 30 volumi e metterli dentro una stanza; quindi selezionare 10 volontari in base ad una serie di criteri e chiuderli all'interno di quel luogo per alcuni giorni: sarebbero costretti/liberi di leggere i libri. Che cosa accadrebbe? Sicuramente il risultato non sarà solo la mera lettura di qualche volume, bensì la relazione fra questi 10 individui: come 'digitalizzo' questa relazione? Anche se probabilmente non è digitalizzabile, tuttavia si pone come un'esperienza costruttiva, trasformativa, generativa. E tutto partendo da una certa idea di 'archivio'.

Faccio un altro esempio. Alla fine degli anni '70 la Fondazione Bevilacqua La Masa organizzò delle mostre sperimentali con, tra gli altri, dei lavori video-performativi di Claudio Ambrosini, celebre compositore, Leone d'Oro alla Biennale. Per conoscere questi materiali abbiamo contattato l'artista, che generosamente ha condiviso con noi i materiali che ora si trovano nel server dell'Istituzione. Ma quale strategia adotto per mostrarli ora al pubblico, viste le registrazioni non professionali, la difficoltà della proposta sperimentale? In occasione di una mostra sulle forme di ascolto nell'arte contemporanea, abbiamo utilizzato i file archiviati trasferendoli su tablet, vicino ad altri autori di quegli stessi anni a Venezia, ideando una grafica, un percorso tematico in modo da rinnovare, ampliare l'esperienza e la fruizione di quei materiali. Se non attiviamo queste pratiche, chi andrà a vedere quel video sperimentale della fine degli anni '70 di Claudio Ambrosini? Nessuno, se non lo storico che sta facendo la tesi su quegli anni, oppure il compositore interessato alla spazializzazione del suono e così via. Quindi, nuovamente, si tratta di rianimare, riattualizzare dei materiali d'archivio, trovare delle strategie per comunicarli in modo nuovo.

Scusate, faccio un ultimo esempio, che però è particolarmente interessante. Stiamo progettando in queste settimane una mostra; abbiamo un video archiviato frutto di un'acquisizione con fondi ministeriali. Si tratta di un file di 32 giga girato in 4k e dobbiamo proiettarlo. Quando abbiamo comprato il video, l'artista ci ha dettato delle condizioni di corretta presentazione, giustamente: dovremmo mostrarlo con un proiettore da 8.000 lumen su un pannello quadrato di tre metri.

Tuttavia, il segnale esce in formato rettangolare, ma allora come evitare le bande grigie di proiezione sul pannello quadrato? Il proiettore che risolverebbe il problema costa moltissimo. Riusciamo a trovare una alternativa? Inoltre, sempre per risparmiare, va bene anche un 7.000 lumen, se oscuriamo di più la stanza? E potremmo continuare. Si avvia una discussione e un confronto intensi tra estetica, capacità tecniche, soluzioni allestitive, umori dell'autore: il tutto per far uscire i file dal nostro archivio digitale. Una sfida, come immaginate, che può essere molto stimolante e sicuramente formativa, forse la vera alternativa, come dire, alla freddezza delle liste.

MONICA CALCAGNO | Stefano Coletto ci ha dato non pochi spunti di riflessione più critica sulla scelta di digitalizzare. A questo punto lascio a Maurizio Busacca il compito di chiudere questo primo giro di tavolo.

MAURIZIO BUSACCA | Ci provo, non è facile dopo quanto è stato detto fino ad ora e anche in quest'ultimo intervento, parto dalla fine e poi provo a ricostruire il ragionamento che ha preso forma via via che ascoltavo la tavola rotonda precedente e poi anche questo primo giro di interventi e sostanzialmente nella mia testa si sono annotate tre parole che poi provo a riannodare tra di loro, un tema di idee, un tema di memorie e un tema di persone.

Il primo aspetto, un aspetto che secondo me dobbiamo tenere in considerazione, è che quando parliamo di digitalizzazione, ma in generale quando parliamo di transizione tecnologica, di adozione di nuove tecnologie, di innovazione all'interno delle organizzazioni e non solo del contesto culturale, delle produzioni culturali e delle istituzioni culturali, in realtà noi tendiamo a discutere quasi solo di soluzioni. Anche quando problematizziamo le questioni, lo faceva il collega Pojana alla fine della tavola precedente, ma anche molti degli interventi che sono stati fatti adesso e che in qualche modo hanno sollevato delle questioni critiche, in realtà sono delle posizioni critiche che identificano delle difficoltà di adozione delle tecnologie o dei possibili effetti negativi delle tecnologie. Quello che rimane dato per scontato è che la tecnologia c'è e che debba essere utilizzata. E su questo poi si può essere d'accordo: visto che c'è, ormai ci tocca usarla, ma si può anche mettere in discussione questo aspetto e si può anche riconoscere che tutto il discorso sulla digitalizzazione non è nato in ambito culturale. È l'ultimo posto, guardate dove arriva, quello dell'ambito culturale, perché se ve lo ricordate qualche anno fa tutto il tema della digitalizzazione in questo paese nasce nell'industria, tutto il dibattito industria 4.0 che poi è diventata pubblica amministrazione digitalizzata e poi via via, come se ci fosse una gerarchia anche dei luoghi dove esportare le soluzioni tecnologiche, arriva anche alle istituzioni culturali. E al terzo settore, guardate che oggi dentro il mondo del terzo settore, che è un mondo che io frequento molto in termini di ricerca e di studio, il dibattito è molto simile a quello che si è articolato oggi, cioè non è in discussione se, ma è in discussione come e che cosa mi può impedire di realizzarla. E per di più questa riflessione sulla soluzione è molto focalizzata su tre dimensioni. Una dimensione di prodotto, cioè che cosa facciamo con le tecnologie, e quindi molte volte quel "perché le tecnologie" in realtà sottintende un "che cosa", perché quando ho capito qual è il problema allora poi adatto la soluzione tecnologica.

Il secondo elemento è l'organizzazione che quasi sempre è un ostacolo, le organizzazioni hanno problemi, non hanno le sedie, non hanno i fondi, ma di nuovo è un ostacolo all'introduzione della soluzione tecnologica. Oppure sono i beneficiari, i clienti, il pubblico, gli utenti, a seconda del contesto prendono nomi diversi, ma di fatto sono i fruitori di ciò che viene prodotto anche grazie

alla tecnologia. Ecco, c'è un aspetto di questo dibattito che a me colpisce sempre, il fatto che ci si dimentica quasi sempre di una figura fondamentale, che è chi lavora dentro queste organizzazioni. Nel dibattito scompaiono gli operatori, scompaiono gli operatori del terzo settore, gli operatori culturali, gli operatori della pubblica amministrazione, che sono, nella migliore delle ipotesi, tenuti all'interno della riflessione sul piano dell'organizzazione. Cioè sono una risorsa dell'organizzazione, che di solito non ha le competenze, non è adeguatamente formata e così via. Con una produzione discorsiva e in qualche modo una retorica che tende a riconoscerli di nuovo come un ostacolo alla digitalizzazione. O all'innovazione tecnologica. Ecco, da questo punto di vista io credo che sia importante invece ricordarci che questa questione passa inevitabilmente di là. Cioè quella è la cruna dell'ago dove qualsiasi riflessione e anche qualsiasi comportamento riferibile alla tecnologia deve passare. Perché la tecnologia da qualche parte trova un utilizzatore all'interno delle organizzazioni. Chi deve digitalizzare un patrimonio. Chi deve renderlo fruibile. E da questo punto di vista io credo che sia importante rimettere le persone delle organizzazioni al centro del ragionamento e anche fare un recupero della memoria. Perché questo tema della tecnologia sembra che sia la grande novità degli ultimi dieci anni più o meno. Certo ha subito un'accelerazione prepotente, anche un livello di diffusione che è stato particolarmente veloce e anche particolarmente prepotente. Però questo tema del rapporto tra organizzazioni e tecnologia esiste da sempre. Cioè arriva prima del capitalismo, non è solo una questione di oggi. Ecco, da questo punto di vista recuperare anche le forme di relazione che si sono costruite in passato per trovare delle soluzioni può essere un'operazione che diventa interessante.

E qui forse la vera domanda, e così arrivo alle idee, che era la terza questione dopo le persone e la memoria. La vera questione è qui. Qui non è "perché la tecnologia?", ma "perché queste organizzazioni?". Qual è lo scopo di queste organizzazioni? Qual è lo scopo delle istituzioni culturali, delle organizzazioni di produzione? Ci metto anche il mio mondo e ci metto anche: qual è oggi lo scopo dell'università? Per formare bene nei *ranking* internazionali? Attrarre centinaia di studenti e studentesse? Garantire a tutti una laurea indipendentemente dalla preparazione? È questa la funzione dell'università? O è capacità di utilizzare in modo critico i saperi che noi mettiamo loro a disposizione e che con loro, non per loro, ma con loro noi costruiamo? In questo senso allora io dico di mettere prima i valori perché se noi recuperiamo la capacità di mettere prima i valori, i valori ci dicono a cosa servono le organizzazioni e la tecnologia ci dice come le organizzazioni arrivano a poter mettere sul campo i loro valori.

MONICA CALCAGNO | Ringrazio Maurizio e tutto il tavolo per il contributo a una discussione veramente molto vivace. A questo punto io vi provocherei con una seconda domanda per riflettere insieme sulle trasformazioni della città

che da luogo di vivace vita culturale si è trasformato in un luogo di visita. Le storie che la Fondazione Levi ci racconta delineano il ritratto di una città culturalmente vivace. Oggi il contesto è cambiato e le reti che esistevano prima hanno perso molte connessioni. La domanda per voi verte su come voi con le vostre organizzazioni e il vostro lavoro reagite a queste trasformazioni. Quali trasformazioni incontrate? come si intrecciano con la digitalizzazione?

La digitalizzazione spinge in direzioni che possono essere opposte al nostro desiderio di avere un pubblico, di incontrare delle persone in spazi fisici. Come si inserisce la digitalizzazione in tutto questo? Come si trasformano i pubblici? Ripartirei da Silvia Pellizzeri per riflettere su questo punto ma lascerei a tutti la libertà di connettersi con i tempi e gli spunti emersi nel nostro primo giro di riflessioni che è stato particolarmente fruttuoso.

SILVIA PELLIZZERI | Premetto che M9 - Museo del '900 ha aperto le sue porte al pubblico il primo dicembre del 2018: siamo un'istituzione recente e, quindi, più che cercare nuovi pubblici, noi stiamo lavorando alla costruzione del nostro pubblico. Anche se, devo ammettere, operare in rete con altre istituzioni del territorio, con associazioni e fondazioni, è stato per noi strategico per arrivare anche a nuovi pubblici. Per M9 fare rete significa tanto sperimentare progettazioni condivise quanto accogliere progetti che arrivano da altri enti, coerenti con la mission del museo e capaci di intercettare i bisogni del nostro pubblico di prossimità. Faccio un esempio puntuale, visto che ci troviamo nella sede della Fondazione Ugo e Olga Levi: quest'anno la Fondazione ci ha proposto un progetto interessantissimo e assolutamente coerente con la mission di M9, "Olivetti e la musica", un ciclo di tre appuntamenti in cui ripercorrere alcune programmazioni storiche della Società Olivetti di Ivrea, che promuoveva la cultura come strumento di crescita personale e di emancipazione sociale. Si trattava di raccontare una storia, a cavallo tra gli anni 60 e 70 del Novecento, estremamente importante per capire l'ecosistema culturale che la Società Olivetti aveva creato intorno al suo progetto imprenditoriale, per i propri operai, dipendenti, e per le loro famiglie. Una storia che non era narrata nei due piani della nostra collezione permanente – d'altra parte è impensabile poter presentare tutto il xx secolo italiano in meno di 3.000 mq di superficie espositiva, e come per gli archivi stamattina si parlava di cosa salvare e cosa no, così, anche nel caso della curatela museale, ci sono delle scelte fondative che orientano l'istituzione nel decidere cosa esibire e cosa no – ma che era di chiaro interesse nazionale, e pertanto abbiamo colto l'opportunità offertaci della Fondazione Levi per organizzare una rassegna dedicata ai progetti musicali della Società Olivetti nel nostro Auditorium, intitolato a Cesare De Michelis. E nel farlo, visto il successo di pubblico dei tre appuntamenti, ci siamo resi conto di aver intercettato una necessità culturale di numerosi residenti della terraferma veneziana, con un forte interesse per temi musicali, anche di nicchia, che altrimenti non avrebbe trovato risposta.

Qualcosa di simile è avvenuto anche con la rassegna musicale *Sulle note del secolo. I maestri del Novecento*, organizzata in collaborazione con il conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ormai arrivata alla terza edizione, in cui i docenti aprono con una introduzione all'ascolto i concerti interpretati dalle studentesse e dagli studenti dell'accademia veneziana. Attività come queste possono sembrare collaterali rispetto a quelle primarie di un museo, ma in M9 cerchiamo comunque di svilupparle, quando coerenti con la nostra mission, per andare incontro alle necessità culturali dei nostri pubblici.

In questi anni abbiamo sviluppato progetti in rete con altri enti soprattutto attraverso *Ritroviamoci in M9*, una call for ideas funzionale a creare relazioni di collaborazione con le migliori realtà del territorio. Si tratta di un invito a costruire progetti 'con' e 'in' M9; intendiamo infatti il nostro museo come una casa aperta, pronta ad accogliere proposte e dare risposte a bisogni culturali e sociali della città metropolitana. Nel 2024 grazie a questa call oltre 40 tra istituzioni e associazioni hanno lavorato in rete con il nostro museo, portando esperienze e conoscenze nuove, oltre che incoraggiando nuovi pubblici a varcare le porte di M9. Anche in un ambito per noi strategico, come quello dell'educazione, partecipiamo a un progetto di rete, partito diversi anni fa da Palazzo Grassi, l'Edu Day: si tratta di una giornata in cui le istituzioni museali e culturali presentano congiuntamente la propria offerta didattica alla comunità dei docenti del territorio, che non deve così recarsi nei vari musei, ma trova in un'unica sede tutte le proposte formative dei vari enti. Questo appuntamento ha riscosso negli anni un interesse sempre crescente, tanto da coinvolgere non solo musei, ma anche fondazioni, biblioteche, non solo veneziane ma venete (partecipano istituzioni di Padova, Treviso, Vicenza, Verona), e si è pertanto deciso di spostare l'Edu Day da Palazzo Grassi a due sedi in terraferma, M9 e Centro Culturale Candiani, per riuscire ad accogliere tutte le richieste di partecipazione delle diverse istituzioni culturali e facilitare l'arrivo dei docenti.

MONICA CALCAGNO | A questo punto la parola a Nicola Fuochi.

NICOLA FUOCHI | Riguardo alla questione delle reti non credo il mio contributo possa aggiungere molto a quanto già detto; invece desidero ricollegarmi a due temi, due parole, due concetti che sono stati espressi da chi mi ha preceduto; durante i precedenti interventi stavo pensando a come collegarli, perché metterli in relazione credo dischiuda significati utili.

I due nodi sui quali vorrei concentrarmi riguardano da un lato il manifesto, inteso come oggetto a tutto tondo e non solo come immagine, e dall'altro il ruolo svolto dalle persone che frequentano a vario titolo la fondazione.

Il tema legato alla fruizione dei contenuti rimane senz'altro centrale, ma se vogliamo ricollegarlo alla questione della digitalizzazione credo che uno degli aspetti che mi ero prefissato di citare nel mio primo intervento, benché poi

il discorso abbia preso un'altra piega, uno degli aspetti positivi del lavoro di digitalizzazione fatto da Fondazione Levi riguarda proprio la diversità dei linguaggi, i diversi canali che l'archivio LeviData veicola.

Uno dei limiti della digitalizzazione riguarda innanzitutto i dispositivi utilizzati per accedere ai contenuti: i contenuti digitali vengono fruiti soprattutto attraverso uno schermo, quindi attraverso la vista. Quelle che vediamo digitalizzate sono quindi sostanzialmente immagini, poco importa che si tratti di testo o di figure, è comunque una fruizione che facciamo attraverso gli occhi. Inoltre la visione avviene sempre in un formato standardizzato, nel senso che tanto lo schermo del computer quanto quello di un tablet o di un cellulare, definiscono la cornice all'interno della quale l'osservatore è vincolato a fruire il contenuto.

La Fondazione Levi, in virtù del fatto che si occupa di musica, ha la grande opportunità di utilizzare un canale differente: benché il materiale sonoro venga restituito in maniera certo non reale, dal momento che ascoltare la musica dal vivo è cosa diversa dall'ascolto di una registrazione ancora una volta limitata dal dispositivo utilizzato, cionondimeno è già stato evidenziato il fatto che alcune delle registrazioni che sono state fatte in Conservatorio cercavano di restituire l'immagine sonora di quello che poteva essere il salotto di casa Levi. Nonostante questa considerazione possa apparire orientata solo a un pubblico di addetti ai lavori, credo non vada sottovalutata invece l'importanza della qualità delle registrazioni anche per un pubblico meno specialistico. Anche quando l'obiettivo della restituzione dei materiali di archivio sia la divulgazione a un pubblico più vasto e meno specialistico, il risultato garantito da registrazioni di alta qualità segna una profonda differenza nel coinvolgimento e nell'emozione dell'ascoltatore. Rispetto alla fruizione di immagini su schermo infatti, la possibilità di ascoltare materiali sonori attraverso dispositivi di alta qualità risulta molto più diffusa e accessibile.

Se confronto questo tipo di esperienza con quella cui sono maggiormente abituato, ovvero la lettura di libri cartacei, posso da un lato evidenziare come il rapporto con l'oggetto libro sia spesso connotato da cliché che in realtà poco dicono dell'esperienza di lettura (personalmente non sono mai riuscito a condividere quella che considero in realtà una forma di feticismo: «Ah! Il profumo della carta!»), ma dall'altro non posso non sottolineare l'importanza del rapporto con l'oggetto libro: poter maneggiare fisicamente il contenuto che viene fruìto, poter valutare lo spessore del libro, maturare un'aspettativa rispetto alla quantità di pagine che rimangono da leggere, e poi ancora fissare la memoria di un passaggio rispetto alla sua posizione sulla pagina, il fatto che in caso di un libro illustrato nel momento in cui svolto la pagina mi ritrovo ogni volta di fronte a una piccola sorpresa, ecco tutto questo viene un po' appiattito da tutto quello che è il contenuto digitale visuale. Invece nel caso di oggetti sonori l'esperienza di ascolto può essere restituita in modo più pieno, e sono quindi convinto che questo rappresenti un punto di forza sul quale la

Fondazione Levi dovrebbe spingere più di quanto probabilmente non abbia fatto fino a questo momento.

Mi piace sottolineare questo aspetto come importante elemento di positività per il futuro riguardo alla digitalizzazione dei contenuti sonori: pur salvando l'importanza dell'ascolto dal vivo, in uno spazio deputato e alla presenza dei suonatori, trovo che le emozioni legate alla fruizione della musica possano oggi essere più facilmente trasferite e riprodotte rispetto ad altre forme d'arte. Credo che tutti noi abbiamo fatto esperienza di un ascolto domestico particolarmente coinvolgente; viceversa nessuno schermo potrà restituire neppure lontanamente l'emozione della visione in presenza degli affreschi della Cappella Sistina.

Aggiungo brevemente un ulteriore elemento di forza della riproduzione dei contenuti sonori: anche in piccoli contesti e con mezzi tecnici limitati, la musica può essere facilmente condivisa da più persone. Non si sottolinea mai abbastanza l'importanza della fruizione collettiva delle opere d'arte, capace di creare ricordi duraturi e di incidere a livello profondo sull'immaginario. Un ulteriore elemento di buon auspicio per il futuro della diffusione di contenuti musicali digitalizzati.

MONICA CALCAGNO | Ottimi spunti, grazie. La parola ora a Emmanuela Carbé.

EMMANUELA CARBÉ | Vorrei offrire qualche breve riflessione seguendo il filo della discussione avviata da Maurizio Busacca su un tema che considero centrale: il rapporto tra persone e tecnologie. La storia della trasmissione del sapere è, da sempre, una storia di mediazione tecnica e mutamento dei supporti: dalle tavolette d'argilla ai papiri, dagli amanuensi fino ai sistemi digitali contemporanei. Quella che oggi chiamiamo 'digitalizzazione' è, in fondo, una fase di un processo storico di trasmissione del sapere che ha sempre riguardato istituzioni come biblioteche, archivi e musei, e che si estende a tutti i settori della vita pubblica e privata (basti pensare al campo sanitario).

Questo quadro non è affatto neutro: implica l'adozione di standard, la formalizzazione di buone pratiche, lo sviluppo di metodologie strutturate, come ci ricordano testi fondamentali (penso, ad esempio, a *Conservare il digitale* di Maria Guercio). Tuttavia, la questione non è solo tecnica. E, a dire il vero, non sono tanto i processi di digitalizzazione (né la loro gestione) a preoccuparmi, dal momento che i flussi di lavoro sono ormai ampiamente codificati. Ciò che mi interroga maggiormente è il trattamento dei materiali che nascono direttamente in forma digitale. In questa direzione, come AIUCD abbiamo fondato il gruppo di lavoro ALDINA (Archivi Letterari Digitali Nativi), proprio per affrontare questi temi nell'ambito molto specifico degli archivi letterari. Su questo punto è stato particolarmente illuminante, oggi, l'intervento di Elisabetta Sciarra, che ha richiamato l'attenzione sui Magazzini digitali e sui problemi specifici posti dai materiali nati digitalmente. È proprio in questa

zona grigia che si giocano alcune delle sfide più urgenti: non bastano competenze tecniche, servono criteri critici, responsabilità curatoriale, visione istituzionale.

La questione, per me, non è dunque quale strumento usare, ma come formare le persone che dovranno prendere decisioni progettuali consapevoli. In aula cerco di trasmettere anzitutto la comprensione del modello che si sta costruendo. La tecnica ha senso solo se accompagnata da una riflessione sulla sua necessità e sulle implicazioni epistemologiche che comporta. Se oggi possiamo disegnare ontologie, costruire Linked Open Data, adottare framework come IIIF, è solo perché a monte esistono visioni concettuali forti. Vannevar Bush, nel secondo dopoguerra, immaginò il Memex come una scrivania capace di miniaturizzare e restituire dati in forma di relazioni; Ted Nelson teorizzò l'ipertesto non come architettura tecnica, ma come forma logica; e, ben prima ancora, Leibniz ipotizzò un sistema binario di calcolo come base astratta per il trattamento dell'informazione. Potrei continuare con gli esempi, ma è chiaro che la tecnica da sola non è sufficiente. È necessario formare al senso della tecnica, altrimenti il rischio è un uso superficiale, automatico, degli strumenti: "ho usato IIIF", "ho creato il file master", "ho fatto l'edizione con TEI Publisher". Ma a cosa serve tutto questo? Il digitale non è scorciatoia: è una forma complessa, teoricamente densa, che richiede preparazione e visione. La nostra responsabilità, come docenti e ricercatori, è allora quella di insegnare a pensare ciò che si fa. Solo una consapevolezza critica e metodologica può trasformare l'uso della tecnica in vera progettualità.

ANGELA NATIVIO | Sui nuovi pubblici, e in parte sulle reti, io proverei a mettere insieme da un lato il suggerimento di ripartire da qualcosa che viene prima della digitalizzazione — cioè dai valori dell'organizzazione — e dall'altro la necessità di andare oltre la digitalizzazione e il momento dell'importazione in digitale, perché sono due momenti fondamentali per capire "quali nuovi pubblici?", "come?", e anche "quali reti?". Ripartendo dai valori, infatti, rimbettiamo in prospettiva il quadro, e quindi la digitalizzazione diventa uno strumento. Ripensiamo anche le sue applicazioni, dobbiamo un po' ricordarci i valori dell'organizzazione, cosa l'organizzazione era lì per fare, e quindi dovremmo essere portati a chiederci se il digitale esaurisce questa creazione di valore, o se c'è qualcosa che rimane sfornito, che quello strumento non riesce ad assolvere, e bisogna invece trovare altri strumenti, e di conseguenza altri pubblici. Torniamo quindi alla necessità dell'andare oltre il momento della digitalizzazione. L'organizzazione assolve alla sua produzione di valore culturale, sociale, e in ultima parte (ma non ignorabile) economico soltanto con il digitale, oppure rimane qualcosa che va re-importato nello spazio fisico? Parliamo soltanto della fruizione di quel contenuto, di quegli oggetti, oppure possiamo andare ancora oltre? Forse possiamo invece iniziare a riflettere su come questi contenuti che abbiamo digitalizzato possano iniziare a ispirare o

a essere parte di nuova produzione artistica, di nuova produzione culturale. Forse possiamo iniziare davvero a mantenere la grande promessa del digitale prendendo, conservando, ma anche utilizzando quei materiali per dare vita a nuove produzioni.

MONICA CALCAGNO | Grazie Angela e ora Stefano Coletto.

STEFANO COLETO | È evidente che abbiamo bisogno di un Virgilio che ci guidi con criterio e competenza. Sui database online ci aiutano gli algoritmi e la sempre più sofisticata intelligenza artificiale. Ancora più utile sarebbe un Virgilio che sapesse portare fuori dalla scatola (reale o virtuale) i materiali, i documenti, le opere: ecco una competenza per nuove professionalità.

Si parlava della necessità di personale specializzato e formato. Questo personale andrebbe intanto pagato adeguatamente. Dobbiamo fare in modo che i fondi (pubblici, privati, europei) arrivino anche alle persone, non solo ai partner, creando prospettive di maggiore continuità nei contratti e minore occasionalità. Sosterrei, quindi, la figura del curatore, ma in senso lato; non solo curatori di arte contemporanea, ma curatori di libri, curatori della biblioteca, curatori delle informazioni in un luogo in cui si creano relazioni. Tutto questo sullo sfondo di una esperienza complessa del ‘sapere’ e della conoscenza. Proviamo a chiederci: che cosa suscita la curiosità, l’interesse per ‘sapere’ qualcosa?

In generale non sarei contrario verso chi apre un libro sentendone l’odore. Dopo aver visto decine e decine di libri cominci ad accorgerti di una particolare copertina, di una rilegatura, provi ad annusarlo: non ci sono solo le parole da leggere. È un livello di conoscenza più complesso, a cui si arriva un po’ alla volta, partendo da una iniziale mera informazione. Potremmo anche chiamarlo un processo di graduale sensibilizzazione dell’individuo, del sé nel processo cognitivo. Da questo punto di vista i processi di digitalizzazione e archiviazione, con le reti che ne derivano, sono gli essenziali ed inaggirabili punti di accesso per avviare un tale percorso di crescita.

Gli artisti, per esempio, lavorano su piattaforme digitali per realizzare file, video, opere che poi vengono esibite in installazioni complesse. Come accennavo in precedenza, tali progetti vengono ridiscussi e riadattati nel momento della loro messa in opera. Questo passaggio avviene in luoghi reali e in incontri complessi: decisivi quelli in presenza. Risulta fondamentale ‘stare’ nello spazio dove dobbiamo comunicare a qualcuno, essere consapevoli della struttura che ci accoglie con i suoi mezzi e potenzialità, delle possibilità economiche a disposizione, anche delle persone che collaborano con le loro attitudini nel lavorare insieme. Si tratta di delineare, e quindi rispettare, un’etica delle collaborazioni e dei partenariati anche nell’orizzonte di una corretta ed equa gestione dei fondi. Chissà se esiste un Virgilio che ci possa condurre verso questi reti complesse e ideali. Grazie.

MONICA CALCAGNO | A te la chiusura Maurizio.

MAURIZIO BUSACCA | In realtà tu hai sollecitato una riflessione che tiene insieme tre questioni che sono i nuovi pubblici, le reti e la trasformazione delle città. Non è facile ma ci provo in meno di due minuti. E visto che prima la questione delle persone ha funzionato rimango sulla questione delle persone, nel senso che secondo me è una chiave interessante perché se voi ci pensate la costruzione dei pubblici è necessariamente costruita in relazione. Cioè quando noi pensiamo alla costruzione dei pubblici abbiamo inevitabilmente un’organizzazione di vario tipo, può essere culturale, può essere sociale, può essere pubblica, che si mette in relazione con degli individui, e qui secondo me rischiamo di inciampare nel primo ostacolo che è prevalentemente di natura culturale. Ci siamo ormai abituati a considerare la sfera pubblica mediatazzata come uno spazio sociale e quindi quando pensiamo alla costruzione dei pubblici – anche oggi è successo in un paio di interventi – pensiamo alla relazione con i pubblici sui social media prevalentemente, costruiamo una relazione: siccome non riusciamo a portarli all’interno dello spazio fisico allora proviamo a raggiungerli nella rete. Ecco, chi studia psicologia, chi studia antropologia, per non citare chi studia sociologia come me, sa che in realtà le dinamiche di relazione nella sfera mediatica e nella sfera fisica, spaziale, sono profondamente diverse. Da questo punto di vista, se vogliamo rimanere dentro un dibattito sulla tecnologia, io credo che sia importante ricordarsi che una tecnologia fondamentale è lo spazio fisico situato, cioè lo spazio fisico all’interno del quale le persone possono incontrarsi, possono riflettere insieme e per questo io credo che appuntamenti come questo siano un tesoro prezioso. Sono pochi i momenti che abbiamo a disposizione per confrontarci liberamente, per discutere, per ragionare delle questioni, perché nella quotidianità, molto presi dalla performance, in realtà riduciamo sempre di più e questo capita anche a chi lavora all’interno delle organizzazioni culturali, che è molto attento alla questione della performance perché la deve rendicontare, la deve dimostrare, deve dire quanti libri ha prestato, quanti libri ha catalogato e così via. Lo sapete meglio di me. Attenzione però, perché è questo che riduce lo spazio di riflessività delle persone, delle organizzazioni rispetto alla tecnologia, questo ci riduce completamente fino ad azzerare il tempo che abbiamo a disposizione per dire che cosa vogliamo farci di quella tecnologia. Allora recuperare anche una dimensione di spazio della riflessione, che nella nostra società attualmente è considerato uno spazio e un tempo improduttivo, è questa che va rovesciata come prospettiva perché ci permette poi di poter invece entrare in una riflessione, in un uso della tecnologia che è profondamente diverso e da questo punto di vista io credo che sia non solo un tema di costruzione delle reti, le reti sono una conseguenza, ma è soprattutto un tema di costruzione di occasioni di confronto tra le persone. Sì. In luoghi come questi. Sì.

MONICA CALCAGNO | A questo punto non mi sento di aggiungere altro perché credo che abbiamo scandagliato tutti i temi e siamo andati insieme anche oltre i confini iniziali. Ringrazierei quindi tutte le nostre e i nostri ospiti per la generosità nel condividere riflessioni che sono state estremamente interessanti e inviterei Giulia Clera e Fiorella Bulegato a chiudere questa sessione di lavoro.

GIULIA CLERA | Grazie a tutti.

Devo dire che personalmente ci metterò una settimana per elaborare tutti gli argomenti che avete sviluppato oggi. Ripensando ai temi che sono emersi in questo ultimo tavolo, come nella precedente tavola rotonda, per non parlare degli interventi di questa mattina, posso dire che è stata una giornata di alto livello, quindi vi ringrazio infinitamente. Non posso far altro che augurarmi che questa possa essere la sede giusta per ritrovarsi e parlare ancora di questi temi nell'ottica del confronto comune.

Lascio ora a Fiorella, come responsabile del progetto “Patrimoni Culturali Invisibili”, fare le conclusioni di questa giornata.

FORELLA BULEGATO | In conclusione della giornata di studi, desidero proporre due brevi riflessioni. La prima riguarda la concordanza di intenti e pratiche che abbiamo potuto osservare fra persone provenienti da discipline, formazioni, istituzioni ed esperienze differenti. I partecipanti sono apparsi consapevoli non solo dei profondi cambiamenti in atto, ma della necessità di condividerli, anche attraverso occasioni di confronto come questa, ben consci che le operazioni di digitalizzazione permettono una maggiore inclusione di pubblici finora esclusi dall'accesso ai patrimoni storici, favorendo la costruzione di reti inedite grazie alle potenzialità e alle specificità degli strumenti digitali, contribuendo al tempo stesso a una più ampia sostenibilità dei processi di conoscenza. La seconda riflessione riguarda la questione della riattivazione degli stessi patrimoni culturali. È possibile restituire loro una dimensione “attiva” anche elaborando rinnovate interpretazioni, capaci di far emergere loro valori originari o di generare dei nuovi, perché gli oggetti del passato non solo raccontano ma anche stimolano riflessioni critiche sulla contemporaneità. L'incontro ha messo dunque in luce una diffusa consapevolezza critica fra chi opera in questo ambito.

Un caloroso ringraziamento a tutti – e soprattutto a Giorgio Busetto per la generosa ospitalità – da parte dei partecipanti al progetto e un arrivederci alle prossime occasioni che ci auguriamo di poter organizzare nuovamente qui.

Edizioni Fondazione Levi, Venezia

Nuove collane

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiqueae Musicae Libri

La collana 'Antiqueae Musicae Libri' intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale

Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,
Roman Hankeln and Marco Gozzi

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiqueae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

Bessarion and music.
Concepts, theoretical sources and styles
Bessarione e la musica.

Concezione, fonti teoriche e stili
Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Antiqueae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.
His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiqueae Musicae Libri, 3
ISBN 978-887552-067-0

Libraria musicale
La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale
Ammarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo

Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Pubblicazioni
Il codice cipriota (I-Th, J.II.9)
Origini, storie, contesto culturale
a cura di Elisabetta Barale, Alberto Rizzuti e
Angelica Staltari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 274
Libreria musicale, 1
ISBN 978-88-7552-104-2

**Biblioteche di compositori italiani
del Novecento**
**Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio**
a cura di Paolo Dal Molin
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 395
Libreria musicale, 2
ISBN 978-88-7552-112-7

Premio Pier Luigi Gaiatto
La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia
Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione
al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto'
per ricerche originali sulla musica sacra
e sulla musica nella religione a lui intitolato
sin dal 2012 istituendo una collana editoriale
complementare al Premio stesso che permetta
un'adeguata divulgazione dei lavori risultati
eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta
gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale
Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni
Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Giovanni Pierluigi Da Palestrina
***Missa pro defunctis e responsorio Libera me,
Domine***
Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 200
Premio Pier Luigi Gaiatto, 3
ISBN 978-88-7552-102-8

Quaderni di musica per film
I "Quaderni di musica per film" della
Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia
intendono aprire una riflessione sull'universo
sonoro delle immagini in movimento.
Raccolgono, pertanto, saggi e monografie
sulla musica cinematografica e sui diversi
aspetti e problemi dell'allestimento di una
colonna sonora. Una particolare attenzione
è riservata alle attività dei gruppi di ricerca
che operano all'interno della Fondazione e
ai loro risultati che in questa collana trovano
il loro naturale approdo.

Comitato editoriale
Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni
Archivi sonori del cinema:
Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.
Un film, un regista, un compositore
a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti
a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

La musica nel cinema di animazione sovietico
Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Musica e cinema nei periodici italiani
Riconoscimenti storiografiche, 1
a cura di Antonio Ferrara
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 193
Quaderni di musica per film, 5
ISBN 978-88-7552-072-4

Venezia sul grande schermo.
Suoni e immagini di una città multiforme
a cura di Angela Carone
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 268
Quaderni di musica per film, 6
ISBN 978-88-7552-116-5

Quaderni di etnomusicologia
I "Quaderni di etnomusicologia" della
Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia
promuovono studi etnomusicologici o di
musicologia transculturale, privilegiando
l'edizione di primi risultati di ricerche
innovative, rassegne sistematiche della
letteratura specialistica, atti di convegni
e traduzione di studi di interesse
etnomusicologico editi in lingue non
comunemente accessibili.

Comitato editoriale
Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni
**Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch*
a century later**
**Proceedings of the international meeting
Venice, 3-4 July 2015**
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-06-25

**Beyta Dimdim: storia, tradizione e struttura
di un canto epico curdo**
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

**Il castello di Dimdim:
versioni orali di un poema epico curdo**
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 300
Quaderni di etnomusicologia, 3
ISBN 978-88-7552-108-0

Quaderni di storia della musica ebraica
Scopo principale della collana "Quaderni
di storia della musica ebraica" è quello
di promuovere la ricerca e lo studio delle
tradizioni musicali ebraiche, in particolar
modo – ma certo non esclusivamente –
per quanto riguarda i repertori tradizionali
liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta
che si sono formati a cavallo tra la seconda
metà del Diciottesimo secolo e la prima
metà del Ventesimo secolo a seguito del
fenomeno di emancipazione sociale e politica
della minoranza ebraica.

Comitato editoriale
Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni
Affrancati dal ghetto
**Il repertorio musicale colto dell'ebraismo
italiano dopo l'epoca dei ghetti**
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

La passione estetico-musicale
Per i 90 anni di Enrico Fubini
a cura di Laurence Wuidar, Piergabriele
Mancuso, Enrica Lisciani-Petrini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 343
Quaderni di storia della musica ebraica, 2
ISBN 978-88-7552-110-3

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema... La collana "Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli" si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale

Laurent Feneyrou, direttore

Maurizio Agamennone

Carmelo Alberti

Fabrizio Borin

Roberto Calabretto

Giovanni De Zorzi

Andrea Liberovici

Paolo Pinamonti

Ellen Rosand

Emilio Sala

Gianfranco Vinay

Giada Viviani

Luca Zoppelli

Pubblicazioni**Trenta giorni ha Settembre ovvero****i pellegrini alla Mecca della musica rara**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005

a cura di Paolo Pinamonti

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1

ISBN 978-88-7552-080-9

La porta sul retro ovvero**Le Salon des Refusés ovvero Tutte le feste****al tempio (della musica rara)**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi

di Giovanni Morelli 2006

a cura di Paolo Pinamonti

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2

ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati *idest Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978-88-7552-082-3

Ricerche AlumniLevi

La collana "Ricerche AlumniLevi" ospita gli scritti degli "AlumniLevi", il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari Levi Campus organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana

Roberto Calabretto

Michel Imberty

Sabine Meine

Massimo Privitera

Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone

Valeria Conti

Paola Cossu

Francesco Fontanelli

Armando Ianniello

Antonella Manca

Paolo De Matteis

Angelina Zhivova

Pubblicazioni**Le ricerche degli *Alumni LEVICAMPUS*:****la giovane musicologia a confronto**

a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325

Ricerche AlumniLevi, 1

ISBN 978-88-7552-073-1

Le ricerche degli *Alumni LEVI*:**la giovane musicologia tra riflessioni,****dibattiti e prospettive**

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227

Ricerche AlumniLevi, 2

ISBN 978-88-7552-100-4

Studi musicali moderni

La collana "Studi Musicali Moderni" si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni di ricerca.

La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica. Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale

Massimo Privitera, direttore

Carlida Steffan

Paolo Russo

All'indirizzo internet

<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>

è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.

Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.

I volumi possono essere acquistati presso

Fondazione Ugo e Olga Levi

info@fondazionelevi.it

Il Quaderno n. 5 della Biblioteca Gianni Milner pubblica gli atti del seminario di studi “Patrimoni culturali invisibili. Valorizzare le nuove competenze digitali”, tenutosi il 28 marzo 2025 presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Questa pubblicazione si inserisce nel quadro delle attività promosse dalla Fondazione Levi per la divulgazione, la ricerca e la sperimentazione relative allo sviluppo delle competenze digitali per la valorizzazione del patrimonio culturale. Essa intende dar conto delle prime conseguenze sul piano scientifico dell'allestimento nel 2023 del laboratorio di digitalizzazione (LeviDigiLab) della Fondazione.

Punto di partenza per questo progetto sperimentale e interdisciplinare è stato il Fondo Levi A, una collezione di oltre seimila spartiti musicali prodotti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. Questi materiali, utilizzati dai coniugi Levi nei loro salotti musicali per la fruizione privata, possiedono una ricchezza che va oltre il contenuto musicale.

In particolare, le loro copertine illustrate, spesso create da talentuosi artisti grafici, sono considerate testimonianze preziose della cultura visiva, editoriale e musicale dell'epoca.

Il volume promuove un confronto tra saperi disciplinari differenti, tra cui musicologia, grafica, design, archivistica, digital humanities, tecnologie immersive e intelligenza artificiale (IA). La digitalizzazione è concepita come un motore critico e narrativo capace di rivelare patrimoni sommersi e di aprire nuovi scenari per l'uso dei fondi della Biblioteca.

Il Quaderno testimonia come la digitalizzazione stia trasformando l'organizzazione, il lavoro e la percezione del pubblico della Fondazione Levi. L'auspicio è che i giovani ricercatori coinvolti, sviluppando competenze concettuali e pratiche a contatto con il patrimonio storico, possano trovare sbocchi occupazionali e che l'esperienza contribuisca ad alimentare il dibattito sui “patrimoni invisibili” che sono tali “perché ancora da scoprire, da interpretare, da rendere vivi”.

Il volume raccoglie gli interventi di: Paola Abbiati, Francesco Bergamo, Alessandra Bosco, Fiorella Bulegato, Maurizio Busacca, Giorgio Busetto, Roberto Calabretto, Monica Calcagno, Lucilla Calogero, Stefano Campagnolo, Emmanuela Carbé, Giulia Clera, Stefano Coletto, Pietro Costa, Paolo Da Col, Stefania D'Eri, Nicola Fuochi, Andrea Lancia, Pierluigi Ledda, Elena Missaggia, Angela Nativio, Silvia Pellizzeri, Elisabetta Sciarra, Marco Scotti.

