

GIULIO LATINI

INTORNO ALLE RAPPRESENTAZIONI DELLA CRISI.
PRATICHE AUDIOVISIVE PARTECIPATIVE AL TEMPO
DEL COVID-19

Premessa. – Quali saranno le inquadrature singole o le concatenazioni di sintagmi audiovisivi capaci in pari modo di consegnarci elevato spessore testimoniale e indurre efficace interrogazione critica sul *paesaggio di tempo sospeso* di quest'ultima devastante crisi globale della comunità vivente?¹ Entreranno a far parte della sua eredità problematica i primi piani e i totali configurati dalla regia televisiva, all'imbrunire del 27 marzo, in una spettrale, desertica, Piazza San Pietro? Ritmati dalla pioggia battente, dal rintocco delle campane e dalle lontane sirene delle ambulanze, a veicolare le espressioni del volto e il fermo pronunciamento di Papa Francesco: «non ci siamo ridestati di fronte a guerre e ingiustizie planetarie, non abbiamo ascoltato il grido dei poveri, e del nostro pianeta gravemente malato. Abbiamo proseguito imperterriti, pensando di rimanere sani in un mondo malato».

Al contempo, quali differenti grammatiche di sradicamento percettivo, smarrimento emotivo e riflessivo intorno all'emergenza del Covid-19, oltrepasseranno i confini dei più corrivi flussi del *visivo* di mera segnalizzazione², per dirla con un'espressione cara a Serge Daney? Quei flussi che, dallo scorso inverno, nell'ipertrofica dilatazione scopica scandita dall'egemonia delle televisioni generaliste in combinazione con il web, con rare intermittenze, hanno blindato qualsivoglia schermo planetario. E contro la cui accentuazione ipnotica, ancora Daney avrebbe auspicato che «sempre più persone» fossero «in grado di vedere ciò che è (giusto un'immagine) e di immaginare quello che manca (quell'immagine più giu-

¹ Per una sintetica disamina delle cause strutturali e delle interrelazioni agenti rispetto alla crisi pandemica in corso si vedano almeno i contributi di Wallace, Liebman, Chaves, Wallace (2020) e Harvey (2020).

² Esplicita al proposito Daney: «Il visivo non ha controcampo, non gli manca nulla; [...] L'immagine, invece [...] sarebbe piuttosto il contrario. L'immagine si produce sempre al confine tra due campi di forze; essa è votata a essere la testimone di una certa *alterità* e, benché possieda sempre un nocciolo duro, le manca sempre qualche cosa. L'immagine è sempre *più e meno di se stessa*» (Daney, 1999, p. 145).

sta, che forse viene nascosta» (Daney, 1999, p. 94).

E dunque nel complessivo atlante audiovisivo sugli accadimenti e le ripercussioni al tempo della «totalità minacciata del mondo vivente» (Jonas, 1990, p. 12) che si sta andando informalmente a costituire, arricchendosi continuamente di ulteriori frames, dove andrà collocato un cospicuo numero di sequenze non passate al momento inosservate? Come quelle dei veicoli che montano cannoni ad acqua per sanificare le strade o dei singoli, ai posti di blocco lungo le arterie di Wuhan, chiamati a sincerare la negatività al Covid-19 mediante il QR-Code del proprio smartphone. O quelle delle colonne umane dei lavoratori a giornata indiani che a piedi, a seguito del blocco delle attività produttive, falliti gli ultimi assalti a treni e autobus, dopo aver abbandonato Delhi e Mumbai, cercano disperatamente di rientrare con viaggi di centinaia di chilometri ai loro villaggi d'origine. O, ancora, quelle delle centinaia di cadaveri abbandonati in strada a Guayaquil (Ecuador) entro sacchi di plastica o dati alle fiamme. O dei 1000 senz'altro rinchiusi in un misero numero di tende entro il vecchio stadio sudafricano di Pretoria. Che fanno drammaticamente il paio con quelle, alla periferia di Las Vegas, degli homeless disposti lungo il perimetro della grigia rettangolare dipinta a terra sull'asfalto del parcheggio di un vecchio centro congressi.

Schermi globali. – Quesiti non oziosi circa i modi di rappresentazione mediale della crisi e la costitutiva dinamica *visibile/invisibile* dei mesi di gravosa incertezza, confinamento, distanziamento sociale. Quesiti non marginali circa l'incrocio non neutrale *campo/fuoricampo*. Ove nell'oscurità del *fuoricampo* sono stati sostanzialmente sospinti i corpi degli umiliati e offesi dalla perdurante virulenza bellica in Afghanistan, Siria, Yemen, Libia, unitamente a quelli sottoposti alle altrettanto perduranti condizioni virulente entro i miseri campi profughi nel cuore d'Europa o rannicchiati sulla superficie esigua dei non pochi sgangherati barconi alla deriva nel Mediterraneo, dai quali non sono mai venute meno le disperate richieste di soccorso. Tacendo delle molteplici altre vicende di antica e quotidiana sfigurazione del vivente amplificate inevitabilmente dalla contingenza pandemica. Mentre, per converso, perfettamente in *campo*, come ha richiamato l'attenzione Slavoj Žižek, si è potuto assistere nella narrazione dei principali mezzi d'informazione al trionfale ritorno dell'animismo capitalista, codificando il mercato e il capitale finanziario alla stregua di esseri viventi, sull'adagio che non ci si dovrebbe preoccupare «tanto delle centinaia di persone già morte (e delle altre centinaia che morranno) ma del fatto che i “mercati si sono agitati” – il coronavirus intralcia in misura

crescente l'andamento fluido del mercato mondiale, e [...] la crescita può precipitare del due o tre per cento...» (Žižek, 2020, p. 34).

Ma, palpitazioni dei mercati sui grafici dei monitor mondiali e «ripercussioni sulla dinamica globale dell'accumulazione di capitale» (Harvey, 2020) a parte, quesiti non laterali nei confronti del succedersi di giorni traumatici. Giorni alterati organicamente da un pesante obnubilamento dello sguardo, entro la permanente «sincronizzazione dell'emozione» e della «mondializzazione degli affetti», come direbbe Paul Virilio rispetto all'«insieme dei viventi riuniti davanti ai loro schermi [...] in questa logica del grande internamento in cui il dentro e il fuori si confondono» (Virilio, 2007, p. 20). Condizione traumatica amplificata oltremisura in ragione della progressiva torsione securitaria, della pervasiva esaltazione delle scansioni visive dei droni su ogni porzione di territorio sorvolabile e delle decodificazioni biometriche e delle performatività dei software di riconoscimento facciale applicati agli umani circolanti unitamente, alla luce dei *data tracing*³, alla loro «sincronizzazione integrale tramite i “correlati on line”» (Stiegler, 2019, p. 137). Facendo prevedibilmente cortocircuitare le immagini del «deserto virale» con l'immaginario distopico fatto rifluire negli anni dai vari *Virus letale*, *L'esercito delle 12 scimmie*, *Minority Report*, *28 giorni dopo*, *Io sono leggenda*, *Carries - Contagio letale*, *Black Mirror*, *The Walking Dead*, *The Handmaid's Tale*, *Westworld*, *Contagion*, *Anon* e via discorrendo.

Una condizione traumatica, da ultimo, per quanto qui maggiormente preme, riflessa dalla (e nella) più massiva elaborazione audiovisiva scaturita su un precipuo orizzonte di eventi concatenati alla dimensione vivente, a colpi di video sporgenti da ogni finestra virtuale resa disponibile nelle diverse scale di grandezza e rilevanza. Elaborazione audiovisiva senza precedenti che, appunto, per via della stringente relazione tra «ambienti medialti, dispositivi digitali e pratiche sociali»⁴, ha fatto assurgere all'*esperienza schermica*, come detto inizialmente, un ruolo e un peso specifico inusitato in cospicua parte del consesso planetario⁵. Rendendo oltremodo perspicua la sottolineatura di Mauro Carbone circa la loro «perdurante centralità» e «decisiva influenza sul più ampio raggio delle nostre

³ Come rimarca Stiegler, con «un abuso incommensurabile e amorale delle tecnologie computazionali messe al servizio della liquidazione delle differenze e delle singolarità» si è «semplicemente liquidato l'esperienza del vero, che fino a pochi decenni fa si presentava come l'esperienza *fondante di ogni possibile futuro*, ovunque nel mondo» (Stiegler, 2020, p. 195).

⁴ Si veda Cecchi, Feyles, Montani, 2018.

⁵ Si veda Bowles, 2020.

interazioni sociali»⁶.

Sguardi plurali. – Esperienze schermiche quali «principali interfacce visuali della nostra comunicazione con gli altri e col mondo» (Carbone, 2020) che, alla luce di tutte le articolate tramature e riverberazioni pertinenti al loro dominio, sottoposte a debite interrogatività, potranno certamente far ricomprendere i termini di non poche dinamiche produttive e relazionali in complesso e sensibile gioco (psico-sociali, economico-tecnologiche, politico-culturali, tra le altre). Nondimeno, con tutta la prudenza imposta da un processo in pieno svolgimento, qualche rapida annotazione può profilarsi sullo scenario abitato da una peculiare tipologia progettuale di rappresentazione audiovisiva che in questi ultimi mesi ha conosciuto un notevole dispiegamento ponendo sotto esclusiva lente d'ingrandimento coordinate materiali e simboliche, limiti e contraddizioni, vocabolari e retoriche agenti lungo la falciante escursione pandemica. Uno scenario multiforme composto da esperienze di progettualità e conseguenti pratiche audiovisive partecipative⁷ di differente intenzionalità creativa e tenore etico-politico, mosse su diverse scale di grandezza geografica da una nutrita costellazione di soggetti mediante appelli legati a singoli plessi urbani, a musei locali, a festival cinematografici internazionali, a figure registiche conosciute, a fondazioni ed istituti culturali fino a nuclei audiovisivi totalmente indipendenti.

Accostiamo dunque ricognitivamente, non potendo in questa sede darne conto esaurientemente⁸, una circoscritta selezione di tali campagne,

⁶ Una persuasione, quella espressa da Mauro Carbone, direttamente discendente dalla consapevolezza che gli schermi «non sono – né sono mai stati – semplici superfici che mostrano immagini. In quanto hanno sempre operato una certa (storicamente, culturalmente e tecnologicamente determinata) distribuzione del visibile e dell'invisibile [...] *istituito relazioni* e perciò *aperto esperienze* [...] non sono mai stati mere *surfaces*, bensì *surfaces* operanti come *interfaces* [...] evidenziando quel potere di *mettere in relazione* che il mostrare-e-insieme-nascondere ovviamente implica e che nel frattempo si è andato *tecnologicamente sviluppando in senso multimodale*» (Carbone, 2020).

⁷ Non potendo in questa sede, nemmeno per sommi capi, intrattenerci sull'ampio ventaglio di questioni teorico-analitiche che tali modalità di esperienza realizzativa audiovisiva comportano. Si veda al riguardo White, 2003, Cohen, Salazar, Barkat, 2008, Aguayo, 2019.

⁸ Analogamente non possiamo qui dare spazio argomentativo a numerose altre iniziative partecipative che investono estensivamente l'asse multimediale. Come, ad esempio, il progetto #StayHome Sounds promosso dal sound artist Stuart Fowkes mediante un sito (<https://citiesadmemory.com>) ove confluiscono registrazioni figlie del lockdown (con mappa geolocalizzata) da oltre 70 nazioni. E il progetto *Come eravamo al tempo del Covid-19*, promosso da Bepart (ideatore ed esecutore di MAUA, il Museo di

ponendoci in ascolto dei rispettivi pronunciamenti diffusi in Rete circa il polo semantico e il perimetro (fisico e mentale) del filmabile immaginato⁹. Pienamente consapevoli, entro la costitutiva irriducibilità traduttiva tra costruito verbale e costruito iconico, che alle enunciazioni formulate potranno seguire esiti audiovisivi di più o meno intensa difformità. Anche, non minoritariamente, almeno in alcuni casi contemplati, in conseguenza delle elastiche o severe negoziazioni esercitate lungo il passaggio all'atto tra sguardi singolari e ricomprensivo sguardo plurale finale. E tuttavia enunciazioni in alcun modo destinate a restare analiticamente mute, incapaci di testimoniare l'assetto di un certo ventaglio di forme riflessive e visio-immaginative scaturite in margine alla crisi.

Partendo allora da un'esperienza fortemente localizzata ci accoglie la tensione comunitaria del progetto di storia orale promosso da *Westport-Voices e We: Rise Storytelling Collective* (collegato all'Westport Museum for history and culture (Connecticut, Usa)¹⁰, alla ricerca di attestazioni, informazioni, registrazioni di stati d'animo sul periodo d'isolamento, partendo dalla descrizione della città e della dimora ove si è confinati, passando ai racconti di una giornata tipo e all'influenza che la pandemia esercita su specifici eventi della propria esistenza (compleanni, vacanze, funerali, attività lavorativa ecc.) e chiudendo sulle visioni prospettate per il futuro. Una tensione ispirativa che mira espressamente alla condivisione e al rinsaldamento di legami locali e, implicitamente, alla preservazione di memorie. Mentre, spostandoci sul quadrante europeo, un carattere più eminentemente artistico è tradotto nelle intenzioni di *Whomever you are you are inside. Inside your home and inside our project #AthinaioiMesa*, progetto ateniese sviluppato in collaborazione con Athens Digital Arts Festival¹¹, che invita a forzare creativamente la specola/finestra della propria abitazione e farsi interprete visuale della quotidianità nel paesaggio urbano circostante, alla ricerca di fertili punti connettivi ma anche distintivi. Un carattere creativo che, restando in territorio greco, rifluisce all'ennesima potenza nel progetto, in questo caso commissionato, del Thessaloniki Film Festival (la più importante istituzione cinematografica ellenica) *Species of Spaces*¹², ispirato all'omonima rapinosa opera di George Perec, invi-

Arte Urbana Aumentata) con il proposito di giungere ad un'opera collettiva in Realtà Aumentata accogliendo foto, disegni, collage, video.

⁹ Stante, per cospicua parte dei progetti considerati, la limitatezza dei materiali audiovisivi attualmente disponibili.

¹⁰ <https://westporthistory.org/>.

¹¹ <http://www.adaf.gr/news/athinaioimesa-adaf-supports-project210/>.

¹² Sette cortometraggi del progetto possono essere già visualizzati:

tando alla realizzazione di cortometraggi usando spazialmente l'esclusivo perimetro domestico (comprensivo di eventuali persone e animali) e, come esterno, le eventuali terrazze, giardini, balconi o vani delle scale. Una commissione prontamente onorata da cineasti internazionali di assoluto rilievo (presenze stabili ai festival di Berlino, Cannes, Locarno, Venezia), dall'ungherese Ildikó Enyedi al rumeno Radu Jude fino ad uno dei più rappresentativi esponenti della cinematografia cinese quale Jia Zhangke.

Analogamente sono alcuni cineasti ben noti in Italia a mettere in sviluppo progetti partecipativi di diverso genere e consistenza. A cominciare da *Viaggio in Italia*¹³, il disegno di narrazione partecipata dischiuso da Gabriele Salvatores¹⁴ che dovrebbe condurre ad un docufilm composto da materiali di repertorio (prelevati dai telegiornali, a scandire un itinerario cronologico legato alla diffusione del Covid-19 sul suolo nazionale) in sensibile dialogo con quelli realizzati dallo *sguardo collettivo* intorno – come ha precisato il regista – a «emozioni, piccole gioie, dolori, riflessioni e, magari, anche cose buffe», costituendo auspicabilmente alla fine un lascito testimoniale per non dimenticare. Emozioni che dovrebbero trovare ampia cittadinanza anche nel progetto finzionale *Il grande caos* (titolo provvisorio) promosso da Gabriele Muccino, all'insegna del reperimento e della funzionalizzazione diegetica di idee e testimonianze di persone comuni su specifici accadimenti quotidiani vissuti lungo l'orizzonte pandemico. Come nel segno della quotidianità scossa nelle emozioni e nei pensieri di una comunità umana letteralmente sequestrata ma che nondimeno può reagire e testimoniare creativamente si dischiudono, a diverso titolo, quattro ulteriori progetti. Il primo, provvisoriamente definito *Instant Corona*, promosso da più realtà produttive e culturali milanesi¹⁵, sollecitando filmmaker attivi nel territorio (ma anche le restanti figure della filiera realizzativa) a generare liberamente materiali che intercettino, oltre ai caratteri di un possibile luogo (fisico o mentale) legato ai giorni dell'emergenza, anche «l'espressione di una relazione di qualsiasi genere tra i cittadini, al fine di riportare uno spaccato il più ampio e composito

https://www.youtube.com/watch?v=FAEfh3U7EZg&has_verified=1.

¹³ <https://www.lifegate.it/persona/news/viaggio-italia-docufilm-gabriele-salvatores-intervista>.

¹⁴ A replicare l'esperienza effettuata nel 2014 con *Italy in a day*, sulla scia del format creato da Ridley Scott.

¹⁵ MIR Cinematografica, AIR3 Associazione Italiana Registi e Milano Film Festival, tra gli altri. Un trailer del progetto è visionabile all'indirizzo: www.youtube.com/watch?v=n_LrfBem4Es.

possibile degli ambienti sociali e dei luoghi della città, sia “fisica” che “connessa in rete” a livello internazionale». Il secondo progetto, *Coronavirus - il racconto di un autore*¹⁶, promosso da un sito di cinema italiano, invitando registi ed autori (non necessariamente noti) a misurarsi professionalmente con la plurima nozione di confinamento ed oltrepassarla immaginativamente con un video, indipendentemente dai generi, di due/tre minuti. Il terzo, quello del documentario collettivo *Quarantena*, promosso da un nucleo di filmmaker e antropologi bolognesi, riprendendo esplicitamente l’idea sviluppata in *Life in a Day* (2011) dal binomio Ridley Scott-Kevin MacDonald, contemplando anche la raccolta di musiche, disegni, dipinti, che potrebbero rientrare nell’elaborazione complessiva del progetto¹⁷. La quarta proposta, fin dal titolo *Tutte a casa - Donne, Lavoro, Relazioni ai tempi del Covid-19*¹⁸, esplicita la virata al femminile del diario collettivo a carattere documentario immaginato dal nucleo di filmmaker (registe, sceneggiatrici, autrici teatrali) *Mujeres nel cinema*, in cerca di tracce vivide della reazione allo scorrere dei giorni blindati in spazi domestici ma anche allargando lo spettro visuale sulle donne costrette a recarsi a lavorare fuori casa, su tutte le lavoratrici atipiche, autonome o che sono costrette a lavorare in nero.

A completare l’itinerario su questo necessariamente ristretto campione di esperienze giungono i due progetti più decisamente esposti sul versante critico-politico. Il primo, *Virus Project*¹⁹, film collettivo messo in cantiere da una casa di produzione indipendente (Incadenza film), invita a contribuire alla sua costruzione mediante lavori audiovisivi (videoritratti, videodiari, materiali amatoriali, filmati in animazione) tesi a documentare pratiche di resistenza, di lotta: «per riflettere sulle disuguaglianze – già a monte della pandemia – che la risposta all’emergenza coronavirus mette in evidenza, esasperandole». Un progetto la cui tensione conflittuale, integralmente indisponibile all’ordine discorsivo ufficiale e alle sue plurime e opache rappresentazioni circa il vulnus pandemico, emerge analogamente nell’ultima iniziativa che si intende considerare: *Il lavoro al tempo del contagio*²⁰, promossa dalla Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD). E come si evince immediatamente dal titolo il progetto mira a favorire la creazione di documenta-

¹⁶ <https://www.cinemaitaliano.info/news/56420/coronavirus-il-racconto-di-un-autore.html>. Al momento il progetto contempla oltre 30 video liberamente visionabili.

¹⁷ www.facebook.com/quarantena.documentario.

¹⁸ <https://www.facebook.com/tutteacasa/>.

¹⁹ incadenzafilm.it/virusproject.

²⁰ <https://www.aamod.it/2020/03/27/il-lavoro-al-tempo-del-contagio/>.

zione plurale sul frastagliato arcipelago lavorativo sottoposto a drastici e gravosi scossoni. Di qui l'invito ad annettere nell'orizzonte cartografico del filmabile le «condizioni di lavoro non adeguate ai parametri di sicurezza, le condizioni di difficoltà sociale e familiare che lavoratrici e lavoratori si trovano a vivere, lo sforzo e il senso di responsabilità di coloro che lavorano per garantire beni di prima necessità». Materiali filmati (mediante telefonini, fotocamere, videocamere), una volta acquisiti, destinati a confluire in uno specifico fondo in funzione memoriale ma anche passibili di rapida riutilizzazione «in nuove opere, documentari, reportage, studi».

Prendiamo congedo da questa piccola esplorazione che impegna pensieri ed immaginazioni assai varie in ordine a spazi, territori, relazioni umane, dinamiche politiche e sociali, in un frangente di estrema sofferenza che potrebbe farci incontrare giorni ancor più difficoltosi su più fronti. Impossibile, mentre componiamo queste righe conclusive, prevedere quale effettiva densità emozionale e riflessiva gli esiti audiovisivi dei progetti menzionati, ciascuno per la sua parte, ci potranno consegnare. Quale istruttività sulla politica tecnologicamente assistita e reticolare dello sguardo così come sui diversi modi di elaborazione creativa rispetto ad una processualità storica così traumaticamente all'opera. Infine, sulla tenuta testimoniale delle immagini audiovisive²¹ in un orizzonte ove vige ormai da lungo tempo la potenziale (e fattuale) falsificazione di qualunque artefatto visuale, sollevando oltremodo «la questione, radicale e ineludibile, della verità delle immagini in quegli spazi strabordanti di immagini che sono gli ambienti mediali: le *poleis* nelle quali abitiamo» (Montani, 2017, p. 154).

E tuttavia appare almeno autorizzabile la speranza che le più audaci fra esse attraversando, per così dire, le tenebre e accettando l'inabissamento nell'invisibile, ci vengano infine incontro esibendo le tracce sensibili di una necessità che va ben oltre lo stretto confine emergenziale e le sue più immediate ricadute. Una necessità in nessun modo più revocabile. Che parla la lingua di pressioni e desideri tesi a promuovere un altro diverso corpo del mondo da abitare. Nel segno radicalmente esposto di una politica del vivente tutta ancora da affermare.

²¹ Non sottraendoci all'auspicio che almeno una porzione di esse riesca ad inverare il paradigma audiovisivo prospettato da Pietro Montani sostenendo «che solo muovendo da un *confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine* (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le sue diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono» (Montani, 2010, p. XIII).

BIBLIOGRAFIA

- AGUAYO A. J., *Documentary resistance: social change and participatory media*, New York, Oxford University Press, 2019.
- BOWLES N., “Coronavirus Ended the Screen-Time Debate. Screens Won”. *New York Times*, March 31, 2020 (www.nytimes.com/2020/03/31/technology/coronavirus-screen-time.html).
- CARBONE M., “Vi facciamo vedere noi (chi siamo)” (www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2020/04/10/schermi-nella-pandemia-coronavirus/).
- CECCHI D., FEYLES M., MONTANI P. (a cura di), *Ambienti mediali*, Roma, Meltemi Editore, 2018.
- COHEN H., SALAZAR J., BARKAT I. (eds), *Screen Media Arts: An Introduction to Concepts and Practices*, New York, Oxford University Press, 2008.
- DANEY S., *Cinema televisione informazione*, Roma, Edizioni e/o, 1999.
- HARVEY D., “Anti-Capitalist Politics in the Time of COVID-19” (<https://jacobinmag.com/2020/03/david-harvey-coronavirus-political-economy-disruptions>).
- JONAS H., *Il principio responsabilità. Un’etica per la civiltà tecnologica*, Torino, Einaudi, 1990.
- MONTANI P., *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- MONTANI P., *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio, 2017.
- STIEGLER B., *La società automatica. 1. L’avvenire del lavoro*, Milano, Meltemi, 2019.
- STIEGLER B., “Nuova genealogia della morale all’epoca dell’antropocene”, in BORDONI C. (a cura di), *Il primato delle tecnologie. Guida per una nuova iperumanità*, Milano, Mimesis, 2020.
- VIRILIO P., *L’arte dell’accecamento*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.
- WALLACE R., LIEBMAN A., CHAVES L. F., WALLACE R., “COVID-19 and Circuits of Capital”, *Monthly Review*, Vol. 72, Issue 01, May 2020.
- WHITE S.A., *Participatory Video: Images That Transform and Empower*, London, Thousand Oaks, 2003.
- ŽIZEK S., *Virus*, Milano, Adriano Salani Editore, 2020.

About the representations of the Crisis. Participatory audiovisual practices in the time of Covid-19. – This article aims to critically reconstruct the main methods and perspectives of audiovisual representation - expressed through the peculiar dynamics of digital communication - which emerged during the world crisis triggered by the Covid-19 emergency. Particularly, by analyzing the projects and forms of participatory audiovisual communication and documentation promoted on an international scale by private and public cultural institutions.

Keywords. – Participatory audiovisual practices, Documentation, Covid-19

*Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”,
Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società
giulio.latini@uniroma2.it*