

museum.dià

Reti creative. Paradigmi museali di
produzione, gestione, comunicazione
nell'era dell'iperconnettività

a cura di

Francesco Pignataro
Simona Sanchirico
Christopher Smith

MUSEUM.DIÀ
III CONVEGNO INTERNAZIONALE DI MUSEOLOGIA
Reti creative. Paradigmi museali di produzione, gestione, comunicazione
nell'era dell'iperconnettività

Proprietà riservata-All Rights Reserved
© COPYRIGHT 2021

Progetto Grafico
Giancarlo Giovine per la Fondazione Dià Cultura

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'Editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publishers.

IN COPERTINA:

Ideazione ed elaborazione grafica di Giancarlo Giovine e Francesco Pignataro per la Fondazione Dià Cultura

PROGETTO SCIENTIFICO E CURATELA DEL CONVEGNO E DEL VOLUME:

Francesco Pignataro (Fondazione Dià Cultura)

Simona Sanchirico (Fondazione Dià Cultura)

Christopher Smith (University of St. Andrews)

COMITATO SCIENTIFICO:

Valentino Nizzo (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia); Francesco Pignataro (Fondazione Dià Cultura);

Simona Sanchirico (Fondazione Dià Cultura); Christopher Smith (University of St. Andrews); Lucrezia

Ungaro (già Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali); Anna Maria Visser (Università degli Studi di Ferrara)

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO E SEGRETERIA:

Alessandra Botta, Chiara Leporati (Fondazione Dià Cultura)

EDITORE:

Fondazione Dià Cultura

Via della Maglianella 65 E/H - 00166 Roma

Tel. 06.66990234/385 Fax 06.66990422

www.diacultura.org info@diacultura.org

COORDINAMENTO EDITORIALE:

Chiara Leporati

REDAZIONE:

Giulia Resta, Alessandra Botta, Chiara Leporati

COLLANA:

museum.dià

DIRETTORE DI COLLANA:

Simona Sanchirico

PRODOTTO DA:

Fondazione Dià Cultura

Via della Maglianella 65 E/H - 00166 Roma

Tel 06.66990234/385 Fax 06.66990422

www.diacultura.org info@diacultura.org

CON IL CONTRIBUTO DI:

Siaed SpA

Via della Maglianella, 65 E/H - 00166 Roma

Tel 06.66990

www.siaed.it info@siaed.it

Finito di stampare nel mese di maggio 2021 dalla tipografia Rilegraf srl

Via Cassia Km 36,600 zona ind. Settevene - 01036 Nepi (VT)

rilegrafsl@rilegraf.it

museum.dià, III Convegno Internazionale di Museologia. Reti creative. Paradigmi museali di produzione, gestione, comunicazione nell'era dell'iperconnettività [Atti dell'Incontro Internazionale di Studi tenutosi a Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il 24-25 maggio 2018] / a cura di Francesco Pignataro, Simona Sanchirico e Christopher Smith. Roma: Fondazione Dià Cultura, 2021, pp. 508.

ISBN 978-88-946182-0-4

CDD 069

1. Archeologia - Museologia - Museografia - Musei

I. Francesco Pignataro - Simona Sanchirico - Christopher Smith

I PROGRAMMI DI SVILUPPO RURALE (PSR) E SVILUPPO LOCALE (PSL): CANALI DI FINANZIAMENTO INATTESI PER MUSEI IN RETE. IL CASO DEI MUSEI IN MONTAGNA DELLA REGIONE MARCHE

I processi partecipativi in area LEADER: il caso dei musei in Appennino della Provincia di Macerata

Le istituzioni museali appenniniche operano in territori, classificati come “aree rurali con problemi di sviluppo”, che necessitano di politiche atte ad allineare la dimensione locale dei fenomeni alla strategia dell’Unione per una “crescita intelligente, sostenibile e inclusiva” con obiettivo 2020¹. Tali istituzioni andrebbero dunque chiamate a concorrere alla programmazione territoriale in qualità di attori dello sviluppo locale. Il tema abbraccia tutte quelle forme di azione collettiva che mirano al trattamento di problemi aventi come connotato specifico la dimensione territoriale. Per il “territorio negoziato”, o *CLLD - Community-led local development*, acquista rilevanza il modo con cui lo sviluppo locale viene definito attraverso la reciprocità di intenti tra attori e istituzioni dello spazio geografico, in una prospettiva attenta al ruolo dei sistemi locali territoriali, ivi compresi i sistemi museali e il sistema museale nazionale, e alla multiscalarità dei fenomeni territoriali sincroni². Una dimensione multidisciplinare della rete di *governance* delle aree rurali si ritiene qui necessaria visti i canali di finanziamento che il programma LEADER (*Liaison entre actions de développement de l’économie rurale*) può riservare ai musei e all’innovazione; e inoltre è questo il momento per promuovere una riflessione sugli obiettivi perseguibili in vista del prossimo periodo di programmazione post-2020³. Questo contributo si inserisce nell’ambito della ricerca PRIN “Archeologia al futuro. Teoria e prassi dell’archeologia pubblica per la conoscenza, tutela e valorizzazione, la partecipazione, la coesione sociale e lo sviluppo sostenibile”, per il quale l’unità dell’ateneo di Macerata si sta occupando della qualità⁴.

Il *Libro Bianco* sulla *governance* ha individuato cinque criteri di qualità degli interventi, secondo principi di apertura, partecipazione, responsabilità, efficacia e coerenza⁵. Più in generale la Banca mondiale dell’ONU definisce buona una *governance* “se alloca e gestisce le risorse in maniera efficace, efficiente ed equa”⁶. A seguito della promulgazione della Legge Delrio (n. 56 del 7 aprile 2014, *Disposizioni sulle città*

¹ Fra le vaste normative di settore comunitarie, nazionali e regionali si rimanda all’Accordo di partenariato Italia CCI 2014IT16M8PA001, *Decisione di esecuzione della Commissione del 29.10.2014*, consultabile al link: < http://www.agenziacoesione.gov.it/opencms/export/sites/dps/it/AccordoPartenariato/DECISION_PA_Italia.pdf >.

² Cfr. SALONE 1999; SALONE 2005. Sul sistema museale nazionale e sulla relativa Commissione vedi: D.M. 21 febbraio 2018, *Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale* e D.M. 318 del 9 agosto 2018.

³ Sulla componente multidisciplinare di LEADER e circa le possibilità di applicazione del modello ad altri settori si rimanda a FRANCESCHETTI 2009.

⁴ Coordinatore nazionale Giuliano Volpe; coordinatori dell’Unità locale Massimo Montella, a cui chi scrive rivolge un commosso ricordo, Patrizia Dragoni.

⁵ Fra altri, si rimanda a un contributo che indaga forme di democrazia partecipativa: cfr. FERRI 2012, pp. 481-535.

⁶ Sul *diversity management* si rimanda a ÖZBILGIN, TATLI, JONSEN 2015.

metropolitane, sulle province, sulle unioni e fusioni di comuni) ai GAL (Gruppi di Azione Locale), già investiti di un importante ruolo nel governo dello sviluppo delle zone rurali, è demandata l'integrale vocazione adattiva e collaborativa (ACM; *Adaptive Co-Management*), partecipativa dei processi decisionali⁷. La struttura dei GAL, partenariati (*network*) tra tre diversi tipi di *stakeholders* locali (amministrazione pubblica, settore privato e società civile) con differenti obiettivi e prospettive, è inoltre nodo centrale nelle linee guida del Quadro Comune per il Monitoraggio e Valutazione (QCMV), riguardanti il processo continuo di miglioramento della *governance* nelle aree rurali⁸. Il territorio della Regione Marche, da LEADER I all'attuale LEADER, ha visto la costituzione di sei GAL: Montefeltro, Flaminia-Cesano, Colli Esini, Sibilla, Fermano Leader, Piceno (Regolamento CE 1698\2005). Essi, elencati da Nord a Sud, seguono la conformazione fisiografica "ad andamento a pettine" del territorio, riflettendo problematiche fisiche, ambientali, di governo e normative, significando altresì assi viari e dinamiche insediative dall'antichità a oggi, in cui i musei civici e civici archeologici, capillarmente diffusi in dette aree appenniniche, costituiscono presidi territoriali di primaria importanza. Tale centralità si evince anche dagli ambiti strategici della programmazione dei PSL (Piani di Sviluppo Locale, all'interno del PSR Marche 2014-2020); si citano ad esempio la misura 19 "Sostegno dello Sviluppo Locale LEADER", Obiettivo specifico 1, *Valorizzazione integrata del patrimonio ambientale e culturale*; gli AT (ambiti tematici) 1 - *Valorizzazione del territorio e dei suoi tematismi* (ambientali, culturali, paesaggistici, manifatturieri), 2, 3 e la Misura 7.6, *Investimenti relativi al patrimonio culturale e naturale delle aree rurali*.

Venendo ai paradigmi museali e all'iperconnessione, l'assenza di museologi e professionisti della cultura ai vari livelli della RRN (rete rurale nazionale) pone vincoli superabili grazie alla programmazione endogena di LEADER. Questo è il caso della Regione Marche e del progetto "Musei in Montagna del Maceratese: produrre contenuti per generale valore. Verso un modello di standard di Rete", ammesso a finanziamento dal PSR Marche 2007-2013⁹. Questo progetto, coordinato da Roberto Perna e da chi scrive, ha messo in rete 3 enti finanziatori: 2 Comunità Montane, cessate al 31.12.2014 e oggi Unioni Montane, e un Sistema Museale; e una rete di enti beneficiari composta da 18 Comuni, 2 Arcidiocesi, 1 Fondazione e 1 un museo universitario¹⁰. Nella fase di progettazione ci siamo posti due obiettivi principali:

⁷ Cfr. PAPPALARDO, SISTO, PECORINO 2014, pp. 77-102. In precedenza l'attuazione di alcune misure dei PIT (Progetti integrati territoriali) era demandata alle Province. Si ricorda inoltre che di questi temi si è discusso recentemente al congresso di Parma: *Il ruolo dei GAL a sostegno delle politiche di sviluppo rurale in Europa - XV Congresso dell'Associazione Europea degli Economisti Agrari* (EAAE2017, Parma 29 agosto 2017).

⁸ *Ibid.* Si rimanda inoltre a MURDOCH 2000.

⁹ Misura 3.2.3 azione b) Riquilificazione dei beni culturali.

¹⁰ Partenariato: Comune di Urbisaglia, Associazione Sistema Museale della Provincia di Macerata, Comunità Montana Ambito 4 con sede a San Severino Marche, Comunità Montana Ambito 5 con sede a Camerino, Comune di Appignano, Comune di Camerino, Comune di Colmurano, Comune di Corridonia, Comune di Fiastra, Comune di Loro Piceno, Comune di Matelica, Comune di Monte San Martino, Comune di Pievebovigliana, Comune di San Ginesio, Comune di San Severino Marche, Comune di Sarnano, Comune di Serrapetrona, Comune di Serravalle di Chienti, Comune di Tolentino, Comune di Treia, Comune di Visso, Arcidiocesi di Camerino-Museo diocesano, Arcidiocesi di Fermo-Chiesa di San Martino Vescovo, Fondazione Oppedide-Museo di Storia Naturale di Gagliole.

- generare valore sociale ed economico di natura multidimensionale mediante l'innovazione e la creazione di percorsi di lettura del patrimonio traenti vantaggio dalle possibilità offerte dalle ICT, allo scopo di superare il vincolo strutturale costituito dalla qualità scremata delle raccolte, ponendo attenzione alla continuità fisica e storica dei fenomeni culturali e all'appartenenza del patrimonio al territorio che lo ha storicamente generato e che lo conserva;
- affrontare il problema dal punto di vista del prodotto di informazione, inteso quale rappresentazione della carica informativa connaturata nel museo italiano: di dimensioni ridotte, strettamente legato al territorio, alle sue dinamiche abitative, al contesto sociale ed economico, e a tipizzazioni di geografia artistica.

Quali significati per il museo relazionale? Una questione di semantica

Gli ultimi cinquant'anni hanno visto un proliferare di studi sulla necessità dell'ingresso delle scienze della comunicazione nel museo¹¹; restringendo l'orizzonte temporale all'ultimo quindicennio l'applicazione delle *Information and Communications Technology* al museo è divenuta imperante, così come hanno fatto ingresso nel dibattito le prime indagini sulla visibilità sul web del museo e più in generale del *cultural heritage*, e sugli aspetti di interazione e comunicazione, attraverso i *social media*¹². Una valutazione sul tema non può tuttavia prescindere da una riflessione sul necessario reintegro di valori e significati verso cui il museo dovrebbe volgere per offrire al pubblico un'esperienza significativa. Volendo inoltre riportare il tema al rapporto fra la significanza di ogni elemento visivo e il codice interpretativo, si ricorda la lezione già impartita da Krzysztof Pomian, il quale ha notoriamente posto in evidenza come il carattere comunicativo del segno (*sémiophore*) sia investito di un significato e di una funzione modificabili nelle diverse temporalità. Sul passaggio dal collezionismo allo status pubblico delle collezioni, torna utile ricordare un altro passo di Pomian sulla *Wirkung*¹³ della musealizzazione:

¹¹ BETTELHEIM 1956; CAMERON 1968a, pp. 33-40; CAMERON 1968b, pp. 11-23; DELLA PERGOLA 1968, pp. 6-10; BECHELLONI 1972, pp. IX-XXVII; BOURDIEU, DARBEL 1972; LÉVY-STRAUSS 1978; CIOCCA 1979; ALEXANDER 1983; BASSO-PERESSUT 1985; EMILIANI 1985; EMILIANI 1987, pp. 9-72; BAIRATI 1988; EMILIANI 1992; ALPERS 1995; EMILIANI 1996, pp. 17-26; CERIZZA, PAGLIANI 1997; PRETE 1998; BREDEKAMP 1998; BODO 2003; JALLA 2000; RUGGIERI-TRICOLI 2000; SOLIMA 2000; TOTA 2000; GIONI 2001, pp. 120-128; BOLLO 2004; NARDI 2004; VALENTINO, DELLI QUADRI 2004; EVIATAR 2005; HOPPER-GREENHILL 2005; MARINI CLARELLI 2005; MINUCCIANI 2005; RIBALDI 2005; ANTINUCCI 2007; BALBONI BRIZZA 2007; CATALDO, PARAVENTI 2007; GIBBS, SANI, THOMPSON 2007; PASCUCCI 2007; LE MAREC 2008, pp. 251-267; MAZZI 2008; BOLLO, GARIBOLDI, DI FEDERICO 2009; DALAI-EMILIANI 2008, pp. 47-51; CATALDO 2011; PEZZINI 2011; BODO, MASCHERONI 2012; FONTI, CARUSO 2012; BRANCHESI, CURZI, MANDARANO 2016.

¹² FORTE, FRANZONI 1998; MICELLI, LEGRENZI, MORETTI 1998; LOWENSTEIN 1998; DE ROSNAY 1998, pp. 33-40; SBRILLI 2001; VELTMAN 2001; FAHY 2003, pp. 81-100; KINARD 2005, pp. 64-72; MONACI 2005; ANTINUCCI 2007; GALLUZZI 2008; GIACCARDI 2012; PROCTOR 2010; CARUSO 2011; *Il museo e la rete* 2014.

¹³ La parola *Wirkung*, in tedesco efficacia, è stata tradotta in italiano con il termine effetto. Il termine è stato introdotto all'interno del riesame critico e storiografico nell'ambito della storia della letteratura. Un nuovo paradigma veniva individuato da Hans Robert Jauss nello studio del lettore sul quale "deve essere possibile fondare [...] il nesso delle opere letterarie nell'ambito della storia della letteratura"; tale indicazione metodologica ha implicato una trasformazione dell'estetica della produzione e della rappresentazione del testo scritto in un'estetica della ricezione e dell'efficacia, o effetto, richiamando la *Wirkungsgeschichte*, ovvero la storia degli effetti, sulla quale il filosofo tedesco Hans Georg Gadamer aveva incentrato la sua principale opera *Wahrheit und Methode*, Verità e metodo, 1988.

la trasformazione in museo d'un tesoro che cambia statuto anche se non cambia nome, oppure d'una raccolta di oggetti d'arte in un palazzo o in un castello comporta necessariamente per gli oggetti la perdita delle funzioni liturgiche, cerimoniali o decorative o utilitarie che potevano avere all'origine¹⁴.

Il processo di musealizzazione, lo sappiamo, opera una decontestualizzazione, che non pertiene esclusivamente alle presupposizioni contestuali alla base del codice comunicativo, ma consiste nell'insieme dei nessi recisi dall'ingresso al museo, che sono sia formali sia geografici ecc.¹⁵ Alla base delle asimmetrie comunicative che animano il museo andrebbe anteposta una declinazione plurale del termine; per stabilirne finalità, obiettivi e metodi comunicativi sarebbe bene partire dall'unicità di ciascun museo, onde non snaturarne o mortificarne la natura e le potenzialità. Come ricordato da Franco Russoli:

il museo non può essere unico e uguale ovunque, secondo generali principi standardizzati, ma, nel rispetto di regole tecniche riconosciute, [...] lo studio scientifico di problemi di conservazione degli oggetti deve assumere di volta in volta il carattere che il suo patrimonio e la sua storia esigono¹⁶.

La trama complessiva entro cui ogni museo opera, e ha senso, dovrebbe valicare i confini dell'istituto per riannodare quella relazione con il territorio di riferimento e di appartenenza. Tale prospettiva, che accompagna la Nuova Museologia dalla sua stessa nascita, è stata ripresa negli anni Settanta, per essere in seguito messa da parte, dimenticata o comunque posta in secondo piano, per la sua complessità. Si ritiene invece che la programmazione territoriale negoziata dello Sviluppo Rurale possa esemplificare l'utilità della disciplina, tanto più se rapportata al necessario ausilio dei correnti strumenti di comunicazione e informazione. Ogni bene culturale, che faccia parte delle collezioni di un museo o si trovi in situ, è tale proprio in quanto gli si riconosce il significato di essere "testimonianza avente valore di civiltà", un "semioforo". La messa in valore del patrimonio è tuttavia interdipendente dal valore che ne percepiscono le comunità e il valore percepito risente del *black-out* semantico già individuato da Antonio Paolucci.

Il museo è promotore di cultura per tutti o per pochi? [...] È vero che il mondo delle figure è comprensibile da ognuno, quale che sia la sua lingua e la sua cultura. Ma è anche vero che il mondo delle figure veicola idee, esprime concetti, dà immagine a questo o a quel significato. Ebbene la gran parte delle opere d'arte che un museo d'arte antica espone ha per soggetto argomenti di storia sacra [...] o di storia oppure della mitologia classica. Ecco l'ostacolo. [...] Il fatto è che un intero universo simbolico

¹⁴ POMIAN 2007, p. 352.

¹⁵ Sui temi per una compiuta visione di insieme ripresa da numerosi studi: MONTELLA 2009; MONTELLA 2012, pp. 3-70.

¹⁶ RUSSOLI 1981, p. 14.

che comprende i miti cristiani e quelli classici si è dissolto, nella percezione popolare [...]. Semplicemente non fa più parte della cultura comune. Quindi il museo “biblioteca di figure”, archivio di immagini che si fanno storia è oggettivamente difficile da capire per le ragioni che ho detto (black-out semantico, difficoltà di comprensione estetica per mancanza di attrezzatura culturale adeguata da parte del visitatore medio) come può dunque essere promotore di cultura per tutti? La questione è seria anche se la tendenza attuale è di fare finta di ignorarla [...]. Non è stato sempre così [...] C’è stata un’epoca in cui la didattica dei beni culturali era centrale nella preoccupazione di studiosi e direttori dei musei. Ciò che stava più a cuore era rendere comprensibile il museo, renderlo un’esperienza sociale¹⁷.

A differenza di altre tipologie museali, nelle quali sembra aver attecchito una più consapevole e matura “cultura del pubblico”¹⁸, i musei d’arte e di archeologia, e in particolare il museo civico, hanno sinora mostrato maggiori carenze nel rapportarsi creativamente agli scenari innovativi imposti dalla relazione dell’istituzione con il proprio pubblico.

In termini di innovazione, la costruzione di banche dati semantiche, e qui si rimanda alle concettualizzazioni di Berners-Lee sull’iperconnessione¹⁹, ai quattro cardini per definire la qualità dei LOD (*Linked Open Data*) che amplificano le potenzialità del web 3.0 o semantico²⁰, può significativamente concorrere al reintegro dei significati cui si è fatto cenno. L’impiego di basi di dati a grafo, basate quindi sul collegamento ontologico e sugli standard RDF e SPARQL, meglio rappresenta la complessità del rapporto territorio-patrimonio rispetto al più comune uso di basi di dati relazionali, costruite su rapporti di tabelle 1 a 1 o 1 a molti (*Fig. 1*). Un’analisi sommaria della comunicazione web degli istituti culturali pone una seria riflessione: molte istituzioni non sono ancora pronte per il sistema di Berners-Lee perché “i dati sono collegati ma non aperti o perché i dataset sono aperti ma debolmente collegati”²¹. Un esempio virtuoso è rappresentato dall’attività della Fondazione Zeri, nota in tal senso come Zeri e lode, che sta adottando lo standard CIDOC-CRM come modello descrittivo e concettuale. CIDOC è stato promosso, lo ricordo, dal Documentation Standards Group dell’ICOM. Dal 1994 il lavoro del Gruppo si è concentrato su un modello di relazioni fra entità per le informazioni museali; nel 1996, l’approccio si è spostato sulle metodologie di modellazione orientate agli oggetti, ottenendo la prima versione del “CIDOC Conceptual Reference Model (CRM)” nel 1999. Il processo di standardizzazione del CRM CIDOC è iniziato nel 2000 ed è stato completato nel 2006 con l’accettazione dello standard ISO 21127.

¹⁷ PAOLUCCI 1996, pp. 30-31.

¹⁸ Si vedano ad esempio le strategie adottate dai musei scientifici: GHIARA, DEL MONTE 2011.

¹⁹ Cfr. BERNERS-LEE 2006.

²⁰ La definizione *Web 3.0*, coniata da Jerrey Zeldman (2006) e ripresa Tim Berners-Lee (2006) identifica l’evoluzione del web 2.0, ovvero di quello basato sull’interazione degli utenti, verso un “web intelligente”, ovvero in grado di interrogarsi sui significati semantici associati alle risorse grazie alle relazioni espresse per mezzo di ontologie; per un’attenta disamina dei principi applicativi in ambito culturale si rimanda a MARINELLI 2018.

²¹ EDELSTEIN ET AL. 2013.

Il tema si collega strettamente al “Museo Relazionale” magistralmente ricordato da Simona Bodo e Eilean Hooper-Greenhill; tale modello richiede esperienze di “ricerca-azione” fondate su uno sviluppo contestuale di teoria e prassi, cui altre aree disciplinari possono offrire un prezioso contributo nell’approntamento di un nuovo “vocabolario per l’azione”. Oggi non può sfuggire l’apporto delle ontologie, dei file di autorità e dei vocabolari controllati per la creazione del valore multimediale. Tale valore necessita di infrastrutture *hardware* e *software* che superano di molto il confine organizzativo del museo civico italiano; la riflessione metodologica sull’architettura dell’informazione, cui dovrebbe fare il paio nel nostro contesto una riflessione matura sulle specificità del museo italiano, andrebbe di molto approfondita. A partire dalla disamina di alcuni concetti chiave delle teorie della comunicazione e dell’apprendimento, Hooper-Greenhill ha auspicato una transizione da un “modello di trasmissione” a senso unico, imperniato sul trasferimento di conoscenza da una fonte autorevole a un interlocutore generico e passivo, a un “modello culturale” di comunicazione, dove i visitatori partecipano individualmente e attivamente alla costruzione e alla rappresentazione di significati; quest’ultimo impone strategie di marketing di segmentazione²². In questi termini il web semantico potrebbe offrire delle risposte. Attualizzare queste parole e riferirle all’architettura dell’iperconnessione, significa, a mio avviso, valutare criticamente i sistemi informativi per i beni culturali, non da ultimi i noti portali di aggregazione che reiterano l’isolamento del bene dal suo contesto, fisico e di relazioni; concorrendo al caos profetizzato da Pierre Lévy²³. Per i territori appenninici l’intento di volgere verso un sistema di relazioni implica aprire la progettazione a canali di finanziamento inattesi, come PSR e PSL; si dovrebbe poi poter incidere anche sulla formazione specialistica, sull’accreditamento professionale e sul reclutamento (penso ad esempio agli animatori dello sviluppo locale introdotti dai PIL - Progetti Integrati Locali). L’obiettivo è, per il caso delle Marche, reso assai più arduo dal recente sisma che ha colpito in maniera drammatica il patrimonio e gli istituti in area appenninica.

La mostra virtuale MUMO-net.eu, prevista a conclusione del progetto “Musei in Montagna”, ha visto notevoli rallentamenti derivanti dall’impossibilità di implementare correttamente l’archivio media, che ci si prefiggeva di costruire e metadattare; si è infatti stati costretti a interrompere le campagne fotografiche finanziate dallo Sviluppo Rurale per via dell’inagibilità pressoché totale degli edifici. Fa eccezione la Pinacoteca civica di “Tacchi-Venturi” di San Severino Marche (*Figg. 2-3-4*) per la quale è stato possibile incrementare gli investimenti del PSR grazie al progetto “I depositi della conoscenza”²⁴. Si cita questa eccezione anche perché il PSR 2007-2013 aveva finanziato il consolidamento strutturale e il riallestimento delle collezioni. Tali azioni hanno concorso alla salvaguardia dell’istituto e delle sue collezioni, facendo sì che la

²² Un modello sviluppato dai teorici della comunicazione a partire dagli studi sui mass media, che portarono alla formulazione del concetto di “pubblico attivo”: cfr. HOOPER-GREENHILL 2003, pp. 27-28.

²³ LÉVY 1990.

²⁴ Progetto *I depositi della conoscenza: la mostra virtuale on-line come fonte editoriale on-demand*, promosso dall’Università degli Studi di Macerata, cofinanziato dalla Regione Marche e dal Sistema Museale della Provincia di Macerata.

Pinacoteca ad oggi risulti fra i pochi musei agibili e aperti al pubblico all'interno del cratere sismico marchigiano ristretto. Su questo museo, in sinergia con la Regione Marche, sono stati concentrati nuovi finanziamenti e fondi residui del PSR. Entro breve sarà rilasciata una Guida breve on line, anch'essa articolata su percorsi ipermediali interpretativi delle collezioni e del rapporto museo-territorio (*Figg. 5-6-7*).

Ci si auspica, come sembra avvenire, che la revisione della programmazione locale possa accogliere la voce dei Sistemi Museali, in particolare di quello del maceratese ove ricade alta percentuale del cratere sismico marchigiano. In attesa della lenta opera di ricostruzione e di un necessario ripensamento degli istituti museali, è possibile intervenire sul senso di comunità e di appartenenza²⁵, anche grazie a seri investimenti sulla qualità dell'informazione sul web. Autorevoli voci del Novecento – Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux ed Edgar Wind – hanno offerto argute riflessioni sul rapporto fra arte, società di massa e funzione sociale del museo: essi per primi si sono interrogati in merito al rapporto tra tecnica e comunicazione di fatti estetici e valori culturali. Tali riflessioni andrebbero inserite quale premessa, storiografica e di indagine storico critica, alla comunicazione delle forme della memoria nell'episteme museale contemporaneo e nell'era della società dell'informazione; ciò vale anche in ottica di programmazione e co-progettazione.

Riflessioni sul museo attraverso gli scritti di André Malraux, Paul Valéry, Walter Benjamin e Edgar Wind

Il rapporto fra arte, società di massa e funzione sociale del museo è qui riletto attraverso gli scritti di Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux e Edgar Wind. Paul Valéry, scrittore e poeta francese della prima metà del XX secolo, si è avvicinato al tema della riproduzione meccanica di musica e pittura dal punto di vista del letterato appassionato di ogni forma d'arte²⁶. L'espressione più compiuta del suo pensiero a riguardo fu formulata nel saggio “La conquista dell'ubiquità” apparso nel 1928 in “De la musique avant toute chose” e ripubblicato nel 1931²⁷.

Valéry giunse a formulare la teoria dell'ubiquità acquisita dall'arte nell'epoca della rivoluzione tecnologica²⁸, oggi pressoché atemporale.

²⁵ Si cita in merito l'interessante esempio della Madonna dell'Icona o della Cona a Forca di Gualdo a Castelsantangelo sul Nera. L'edicola, costruita nel corso del XVII secolo in ricordo della vittoria di Visso contro Norcia del 1522, si trova da secoli al centro di una processione e di festeggiamenti congiunti fra Marche e Umbria. Per non disperdere la tradizione a causa del sisma del 2016, l'icona, una *Vesperbild*, movimentata per la messa in sicurezza e per il restauro, viene ricondotta sul territorio nei giorni del festeggiamento grazie alla disponibilità offerta dal Nucleo TPC dell'Arma dei Carabinieri di Ancona.

²⁶ Fra la vasta letteratura sul pensiero di Paul Valéry, questo studio si è basato sui contributi attinenti al riesame critico delle teorie sulla comunicazione dell'arte, con particolare interesse al museo; cfr. RIBIS 1995; DE MAGALHÃES 1999, pp. 18-19; DE MAGALHÃES 2014, pp. 23-38.

²⁷ Il contributo edito in *De la musique avant toute chose*, Paris 1928, e in seguito ripubblicato in “Nouvelles Littéraires”, 28 marzo 1931, è stato ripubblicato in tutte le edizioni di *Pièces sur l'art*, ed. cons., trad. it. di Vivian Lamarque, con postfazione di Elena Pontiggia, Milano 1984.

²⁸ Si vedrà di seguito nel testo come nel saggio *Il problema dei musei* gli intenti meditativi e ancora accuratamente romantici con i quali Valéry si approccia all'arte vengano esplicitati. Il motto “Ami, n'entre pas sans désir”, seconda versione del verso da lui composto per il Palais de Chaillot, che tuttora campeggia sul frontone, riassume eloquentemente i concetti citati.

Precipuamente, il rapporto di Valéry con il museo si dimostra problematico. Nel saggio “Il problema dei musei,” pubblicato per la prima volta nel 1923²⁹, egli enuncia chiaramente il dissidio che nutre da visitatore, derivante dalla continua ricerca di un contatto diretto con l’arte, volto a evitare ogni forma di istituzionalizzazione dell’esperienza di visita.

Non amo eccessivamente i musei. Ve ne sono molti ammirevoli, non ce n’è alcuno piacevole. [...]. Per non dire del caos di tutte quelle dimensioni diverse, dell’inspiegabile mescolanza [...] dell’evoluzione che ci è offerta da una raccolta. [...]. Con l’animo preparato a tutte le pene, avanzo tra i quadri. [...] Sono colto da un orror sacro. Il mio passo diventa religioso. [...] Ben presto non so più cosa sono venuto a fare in questa solitudine tirata a cera, che sa di tempio e di salotto, di cimitero e di scuola... Sono venuto per istruirmi, per cercare l’incanto, o per compiere un dovere e rispettare le convenienze? O, ancora, non è forse un esercizio di tipo particolare questa passeggiata bizzarramente ostacolata dalle bellezze, e deviata a ogni istante a destra e a sinistra da capolavori, tra i quali bisogna comportarsi come un ubriaco tra i banconi del bar? [...]. È un paradosso accostare meraviglie singolari ma ostili e che sono tanto più nemiche quanto più si assomigliano. [...] ³⁰

Le posizioni sostenute da Walter Benjamin ne “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” costituiscono la prima analisi puntuale del fenomeno artistico alla luce delle leggi e dei mezzi che hanno regolato la società di massa; per questo motivo il saggio pubblicato nel 1936 nella nota rivista “Zeitschrift für Sozialforschung”³¹ diretta da Adorno, Horkheimer, Herbert Marcuse e dallo stesso Benjamin, rappresenta una fonte di indagine inderogabile per chiunque voglia anche a tutt’oggi affrontare l’argomento³². Resta implicito che i toni fortemente entusiastici riguardo agli effetti sociali delle tecnologie, assunti dall’autore nel saggio citato, furono una tappa di un percorso speculativo che aveva precedentemente abbracciato altre posizioni³³. Egli, infatti, in precedenti saggi aveva argomentato diffusamente

²⁹ Il saggio *Il problema dei musei* fu pubblicato per la prima volta in “Le Gaulois” il 4 aprile 1923, riedito in plaquette nella collana “Les Introuvables” 3, 1925 e nelle successive edizioni di *Pièces sur l’art* (trad. it. di V. Lamarque, Milano 1984).

³⁰ Ivi, pp. 112-113.

³¹ In merito al “Giornale delle ricerche sociali”, che ha ospitato saggi di Theodor W. Adorno, Raymond Aron, Walter Benjamin, Franz Borkenau, Célestin Bouglé, Erich Fromm, Henryk Grossmann, Julian Gumperz, Maurice Halbwachs, Max Horkheimer, Otto Kirchheimer, Alexandre Koyré, Ernst Krenek, Harold Dwight Lasswell, Paul F. Lazarsfeld, Leo Löwenthal, Richard Löwenthal, Herbert Marcuse, Kurt Mandelbaum, Margaret Mead, Gerhard Meyer (Ökonom), Franz Neumann, Otto Neurath, Friedrich Pollock, Ferdinand Tönnies, Felix Weil, Hilde Weiss, Karl August Wittfogel, si rimanda al lavoro monografico di Dieter Prokop e Oskar Negt (1973).

³² Il punto nodale della riflessione di tutti i tempi si è articolato, per via di successivi traguardi concettuali, sull’indagine dell’indebolimento dell’idea di *unicum* e di autenticità, e su come fosse legittimo, o meno, concepire l’esistenza dell’arte, anche qualora si passi da una semplice copia a un vero e proprio tentativo di produzione seriale. Ulteriori riferimenti bibliografici saranno forniti nelle note a seguire; si ricordano ora gli studi di estetica di S. CHIODO (2004; 2008) e, per una estensione dell’indagine al museo: CAPELLETTI, CHIODO 2004.

³³ Per una sintesi del percorso speculativo di Walter Benjamin, cfr. CACCIARI 2014, pp. V-XLVI.

sugli aspetti negativi delle tecnologie di massificazione e sulla perdita nella società di massa dell'esperienza individuale e diretta da parte del singolo³⁴. Un primo riesame di tale approccio era stato fornito dall'autore all'interno della "Piccola storia della fotografia"³⁵ unitamente ad alcune prime riflessioni sul concetto di *aura*. Con questo termine Benjamin intese dare la definizione del

valore culturale dell'opera d'arte, usando i termini delle categorie della percezione spazio- temporale³⁶.

All'interno della "Piccola storia della fotografia", la critica ha riscontrato il primo enuclearsi dell'esaltazione da parte di Benjamin della dissolvenza dell'*aura* attraverso la pressoché illimitata riproducibilità del negativo, ove nessuna connessione fra economia e cultura poteva ritenersi casuale³⁷.

Un riesame del dissolvimento dell'*aura* (*Verfall der Aura*)³⁸ fu pubblicato da Walter Benjamin, pochi anni dopo, all'interno del già citato scritto su "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in cui egli abbandona ogni residuo di negativismo, ancora presente nella "Piccola storia della fotografia", per postulare un appoggio totale alle tecnologie di riproduzione. Resta ad oggi sintomatico notare come Benjamin non abbia mai preso in considerazione il museo quale spazio di avvicinamento dell'arte alle masse. Probabilmente ciò è dovuto allo spirito innovativo che ha permeato tutto il suo pensiero critico, portandolo a considerare il museo come un retaggio dell'Ottocento borghese.

Come per Valéry, anche a Malraux l'esperienza del museo pone seri interrogativi³⁹. André Malraux, teorico e storico dell'arte parigino che si è interessato anche di mercato, ha esposto le sue teorie sulla riproducibilità dell'opera d'arte nel testo "Il museo immaginario", scritto a più riprese tra il 1935 e il 1951 e tradotto in italiano con il titolo "Il museo dei musei"⁴⁰. L'estetica di Malraux costituì il massimo elogio del museo; il museo offre infatti alle opere d'arte, secondo Malraux, uno spazio interpretativo nuovo, non più sottomesso alla loro funzione d'uso ma indirizzato

³⁴ Cfr. BENJAMIN 1962, pp. 221-222; BENJAMIN 1966, pp. 70-77.

³⁵ Il saggio fu pubblicato nel 1931 con il titolo originale *La petite histoire de la photographie*, in tre articoli apparsi in "Die literarische Welt", un magazine culturale al quale Benjamin collaborò dal 1925.

³⁶ BENJAMIN 2014, p. 49. Si rimanda inoltre a MARIANI 2012, pp. 183-191.

³⁷ Citazione da CACCIARI 2014, p. V. I *Passagen-Werk*, furono immaginati da Benjamin quale opera matura del proprio lavoro, tuttavia rimasta incompiuta. Tra la fine del 1939 e il maggio del 1940 egli scrisse le *Tesi sul concetto di storia*, suo testamento spirituale. Le *Tesi* avrebbero dovuto costituire l'introduzione del *Passagen-Werk*, che Benjamin non poté completare e che grazie a Georges Bataille fu nascosto e conservato alla Bibliothèque Nationale; gli abbozzi autografi furono rinvenuti da Giorgio Agamben nel 1981 alla Bibliothèque Nationale, appunto tra le carte di Bataille; essi furono pubblicati in Italia da Einaudi, prima nel 1986 col titolo *Parigi, capitale del XIX secolo* e poi, nel 2000, col titolo *I "passages" di Parigi*: cfr. HOLLIER 1991, ed. it. a cura di Marina Galletti.

³⁸ BENJAMIN 2014, p. 7.

³⁹ Tale congiunzione di pensiero, incardinato sul "ruolo costruttivo della tecnica nei processi della produttività artistica", è stata ricondotta da Elio Franzini alla "caratteristica autarchia culturale francese": FRANZINI 1984, p. 70. Il saggio di Franzini costituisce ancora oggi l'analisi del pensiero estetico di Malraux e delle contraddizioni in esso insite, prime fra le quali una formazione non compiutamente pertinente all'estetica e una generale mancanza di rigorosità, acutamente evidenziate da MORAWSKI 1971.

⁴⁰ Titolo originale *Les voix du silence*, Malraux ed. cons., trad. it. di Liliana Magrini, Milano 1957.

invece alla determinazione degli specifici caratteri stilistici, con conseguenze che sono oggi riscontrabili in una già documentata perdita di valori e significati⁴¹. L'opera d'arte non è qui limitata dalle intenzioni del suo creatore ma possiede una vita propria, un autonomo universo in cui si muovono, si interpretano e "metamorfizzano" le forme e gli stili. Come già aveva sostenuto Focillon⁴², nell'arte è ravvisabile la creazione di un universo distinto dalla natura. Malraux ha teorizzato dunque una visione antologica del fatto artistico, ove la riproduzione delle opere è vista quale mezzo assoluto per l'intellettualizzazione dell'arte⁴³. Come Focillon, per Malraux

studiare l'arte è studiare la vita delle forme, la successione degli stili attraverso le età, stili che vengono costruiti con il concorso di numerosi fattori, fra cui lo sviluppo delle tecniche, l'interpretazione delle differenti arti, le tradizioni accettate o respinte, lo spirito delle civiltà, la ripartizione geografica⁴⁴.

A differenza di Valéry e Benjamin, Malraux ha compreso la primaria potenzialità della riproducibilità tecnica, ovvero la possibilità di costruire la rappresentazione visiva al posto di una descrizione verbale. Egli giunse quindi alla conclusione che la riproduzione ha permesso all'arte di presentarsi al pubblico nella completezza della sua espressione, ravvisabile appieno solo nella contemporanea presentazione di tutte le opere conservate nel "Museo dei miracoli". Lo studioso parigino ha per primo compreso i nessi metodologici fra riproducibilità meccanica e Museo: entrambi i processi non sono infatti acritici, collocando il manufatto artistico in una serie contestualizzata, essi promuovono canali interpretativi o letture visuali del fatto storico e storico artistico.

Il tema ha strette tangenze metodologiche con le odierne prassi di riproduzione e diffusione digitali, tramite le quali il mito iconico del capolavoro, o dell'oggetto isolato dal contesto, ha riguadagnato fortuna, a svantaggio del concetto di collezione, che consentirebbe anche in ambiente digitale il mantenimento della necessaria rete di relazioni interpretative.

In una delle sei conversazioni tenute per la BBC nel 1963 e successivamente pubblicate nella raccolta "Arte e anarchia"⁴⁵, Edgar Wind⁴⁶ ha affrontato il tema della

⁴¹ L'attenzione di Malraux rivolta al museo, che egli ha inteso quale ambito di applicazione del suo pensiero estetico, giustifica l'approfondimento accordato in questa sede. "La teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte "pura", la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo": queste, si ricorda, le parole di Benjamin riferite alla poesia di Mallarmé; cfr. BENJAMIN 2014, p. 12.

⁴² DUCCI 2003; DUCCI 2005; DUCCI 2006, pp. 341-389; DUCCI 2015, pp. 98-135.

⁴³ MALRAUX 1957, p. 123.

⁴⁴ BRINCOURT 1965, p. 142.

⁴⁵ Titolo originale *Art and Anarchy*, edito a Londra da Faber and Faber nel 1963 (trad. it. di R. WILCOCK 1968). Nella prefazione l'autore esplicita di aver pubblicato i testi delle note *Reith Lectures*, ampliandoli nelle considerazioni e con aggiunta di note e riferimenti bibliografici, senza tuttavia aver tradito l'intento originale di divulgazione mediatica di temi complessi, motivo per il quale il saggio *La meccanizzazione dell'arte* (Ivi, pp. 103-125) è stato indagato all'interno di questa trattazione. Le tesi sostenute da Wind sono infatti solo parzialmente attinenti ai temi presi in esame; tuttavia esse offrono un punto di vista (storicizzato e attestante posizioni contrarie al positivismo formalista) che ha il grande merito di essere stato trasmesso per via mediatica, raggiungendo così un pubblico più vasto rispetto a quanti dediti alla lettura di testi specialistici, filosofici o di estetica.

⁴⁶ Sotto la guida di Cassirer e Panofsky Wind si laureò nel 1922 con una dissertazione dal titolo *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*; a Wind si deve, come già notoriamente indagato, l'organizzazione del trasferimento della Biblioteca Warburg in Inghilterra nel 1933; il saggio

meccanizzazione dell'arte. A differenza delle altre posizioni qui riassunte, lo storico e filosofo tedesco ha incentrato la sua dissertazione sul rapporto tra tecnologia e arte del passato, analizzando le conseguenze del loro incontro sotto diversi punti di vista: dalla pratica del restauro⁴⁷ alla meccanizzazione in architettura e scultura⁴⁸, dall'impatto della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte sulla produzione d'arte contemporanea⁴⁹ al vizio indotto dall'immagine sul gusto del pubblico, specialistico o generalista.

Il suo pensiero è in antitesi con ogni forma di ottimismo positivista verso una democratizzazione dell'arte attraverso la riproduzione. Parte piuttosto dalla consapevolezza che l'occhio dell'uomo contemporaneo è stato irrimediabilmente compromesso dall'egida delle riproduzioni fotografiche.

Che il nostro modo di vedere l'arte abbia subito un mutamento, provocato dalla riproduzione, è ovvio. I nostri occhi sono più pronti a cogliere quegli aspetti della pittura e della scultura che con maggiore efficacia la macchina fotografica riesce a mettere in evidenza. Ma c'è un fatto più incisivo ancora: possiamo osservare che nella stessa visione dell'artista si sta sviluppando un'immaginazione pittorica e scultorea decisamente tesa verso la fotografia; col risultato di produrre opere talmente fotogeniche, da farci supporre che esse non possano raggiungere la loro indiretta completezza se non attraverso la riproduzione meccanica⁵⁰.

Un'interessante rilettura della formazione e degli scritti Edgar Wind è stata recentemente offerta da Salvatore Tedesco, il quale ha posto in eloquente evidenza come lo studioso avesse sconfinato dal campo di indagine iconologica,

interrogandosi [...] sulla peculiare storicità dell'arte, sulla natura del simbolo, sulle implicazioni metodologiche del rapporto fra ricerca scientifica e storico-artistica. Per questi motivi, crediamo, l'indagine sulla sistematica dell'arte

Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica (ora in italiano in ID., *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, pp. 37-56) svolse un ruolo importantissimo per la ricezione del pensiero di Warburg.

⁴⁷ La complessità dei problemi posti da Edgar Wind è già stata indagata da Alessandro Conti all'interno di pagine memorabili che qui si ricordano brevemente: "il gusto delle puliture [...] pericolosamente rapportato alla percezione dei colori in natura, si riflette su una questione che non è più sentita come tale, cioè il senso dei limiti nella durata nel tempo dell'intervento di restauro, della necessità di poterlo o doverlo modificare in certi aspetti non appena divengano obsoleti". Come già osservato da Donatella Biagi Maino, Conti rimanda in nota al saggio di Edgar Wind, *La meccanizzazione dell'arte*, "che svela alcune delle presunzioni più comuni, e meno accertate, nel campo del restauro", richiamando "la riflessione su temi essenziali, quali, ad esempio, gli aspetti di percezione del colore nelle parole del Gombrich, recuperando il suo pensiero su sistemi "di ottica legati all'uso della vernice e alla saturazione del colore, sottoposto o meno all'azione di solventi o reagenti" che vengono "messi al bando da chi ama avvicinare il restauro da un punto di vista scientifico"": BIAGI-MAINO 2014.

⁴⁸ WIND 1968, pp. 108-113.

⁴⁹ Ivi, pp. 118-123. Ulteriori considerazioni sull'incidenza del mezzo tecnico sulla produzione artistica contemporanea post-avanguardista sono fornite da Edgar Wind all'interno del saggio *Arte e volontà*, incluso nella raccolta citata (WIND 1968, pp. 126-148, da cui a p. 144), l'assunto che muove tutto il pensiero di Wind sull'inibizione dell'atto creativo, indotta da logiche economiche e tecnico organizzative proprie della società di massa "Riuscirà bene la registrazione? Verrà bene la riproduzione? Si potrà distribuire bene? [...] Perché là dove la volontà lascia un vuoto, oggi esso è destinato a essere riempito da forze meccaniche". In tali parole sembra potersi riscontrare un'interpretazione, in chiave marcatamente critica, del positivismo espresso da Benjamin in merito al passaggio dal bello al fotogenico indotto dalle tecniche di riproduzione.

⁵⁰ WIND 1968, pp. 114-115.

sviluppata da Edgar Wind illumina in maniera intensa il contributo del dibattito metodologico sui fondamenti della storia dell'arte al pensiero estetico del Novecento, offrendosi con particolare freschezza al dibattito attuale⁵¹.

In altri scritti, in “Arte e Anarchia”, lo studioso non mancò di promuovere severe critiche alla propria professione:

siccome io sono, di mestiere, uno storico dell'arte, i miei pensieri si sono rivolti anzitutto a certi difetti della nostra professione; perché non si può negare che anche noi abbiamo contribuito a disumanizzare la percezione artistica. Anche gli storici dell'arte fanno parte della storia, e non si possono dire affatto immuni dagli umori artistici della loro epoca⁵²,

ricusando insomma l'isolamento della disciplina⁵³. Il passo citato è riferito da Wind alla permeazione nella società del XX secolo di una cultura scientifica diffusa, a scapito di un isolamento dei valori artistici. In tale ottica risultano evidenti le consonanze con le teorizzazioni di John Dewey sull'esperienza sociale che forma il pensiero dell'individuo e sul rapporto fra educazione e quotidianità.

Un alacre dibattito sul *medium* di riproduzione meccanica vide protagonisti anche gli storici dell'arte europei e americani, indicativamente dal 1880 al 1930. Gli addetti all'indagine storico artistica si soffermarono precipuamente sulle potenzialità di documentazione del mezzo, sulle declinazioni metodologiche, di filologia critica e sull'impiego delle riproduzioni nella formazione universitaria della nascente disciplina⁵⁴. Citando di nuovo Malraux, in apertura del “Museo immaginario”, egli scriveva che:

La fotografia, da principio modesto mezzo di diffusione destinato a far conoscere i capolavori incontestati a coloro che non potevano comprenderne l'incisione, sembrava dover confermare valori acquisiti.

⁵¹ Cfr. BARALE, DESIDERI, FERRETTI 2016. Si noti inoltre come lo sguardo indagatore di Wind non abbia trascurato di anticipare problemi insiti nell'attuale produzione delle arti visuali e dello spettacolo in genere, egli riferendosi al noto contributo di Philip Johnson-Laird, *Composers or Computers?*, anticipa concettualmente il profilarsi di procedimenti di elaborazione semi-automatica, ricadenti nel contesto dello spostamento baricentrico fra realtà e manifestazione – “par son appareil, et non par son objet” – già, peraltro, individuato da Paul Valéry nel campo della poesia: cfr. WIND 1968, n. 140, p. 226.

⁵² Ivi, pp. 41-42.

⁵³ La denuncia dei tratti caricaturali del conoscitore d'arte, ricordati da Edgar Wind attraverso la satira di Hogarth, al di là del saggio sull'elogio del metodo morelliano ad oggi metodologicamente superato, in cui furono messi in luce, non è affatto avulsa dal contesto contemporaneo, dove, a fronte della progressione del metodo scientifico di indagine, persistono cordate di pensatori, costantemente dediti a eventi espositivi di discutibile valore scientifico-documentario; cfr. WIND 1968, p. 57.

⁵⁴ Sull'impiego delle riproduzioni visive nell'insegnamento accademico della storia dell'arte esiste un'ampia letteratura straniera. Pochi studiosi italiani hanno approcciato il tema; fa eccezione Benedetta Cestelli Guidi, le cui pubblicazioni sono state di fondamentale arricchimento per questo studio: CESTELLI-GUIDI 2002, pp. 239-251; CESTELLI-GUIDI 2008, pp. 41-67. Più interessante è invece il tema ancora inedito della digitalizzazione e pubblicazione sul web degli archivi fotografici degli atenei italiani. In merito l'Università degli Studi di Napoli Federico II ha molto opportunamente organizzato un convegno internazionale che si terrà il 26 e il 27 gennaio 2017. Si segnala inoltre che ad opera di chi scrive, sotto la supervisione scientifica della prof. Patrizia Dragoni e grazie alla collaborazione tecnica dell'azienda Gallo Pomi Servizi, è in corso un progetto di acquisizione digitale delle diapositive accuratamente selezionate dalla prof.ssa Eleonora Bairati negli anni di insegnamento.

Ma si riproduce un numero sempre maggiore di opere in sempre maggiore numero di copie, e la natura dei metodi di riproduzione agisce sulla scelta delle opere riprodotte. La diffusione di queste viene alimentata da una investigazione sempre più sottile e sempre più estesa. Spesso, essa sostituisce l'opera significativa al capolavoro, e il piacere di conoscere a quello di ammirare; s'incideva Michelangelo, si fotografano i maestri minori, la pittura domenicale e le arti ignote [...]»⁵⁵.

Non resta che domandarsi quali siano oggi i valori acquisiti, fino a che punto sia maturato il passaggio dal capolavoro all'opera significativa, quale sia il messaggio veicolato per favorire la conoscenza e quali interrogativi ponga l'uso sociale della cybercultura.

CATERINA PAPARELLO
Università degli Studi di Macerata

BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI 2001: C. ACIDINI, "Introduzione", in *Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, DL 112/1198), in *Gazzetta Ufficiale* 19 ottobre 2001, 238, 2001, pp. 16-17.
- ALEXANDER 1983: E.P. ALEXANDER, *Museums Masters: their Museums and their Influence*, Nashville 1983.
- ALPERS 1995: S. ALPERS, "Il museo come modo di vedere", in I. KARP, S.D. LAVINE (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna 1995.
- ANTINUCCI 2007: F. ANTINUCCI, *Musei virtuali*, Roma-Bari 2007.
- BAIRATI 1988: E. BAIRATI, "Il museo come "mass-medium": considerazioni sulle tendenze della museografia negli anni Ottanta", in ASSOCIAZIONE NAZIONALE INSEGNANTI STORIA DELL'ARTE (a cura di), *Arte e Nuovi Media: esperienza nel contemporaneo*, Atti del Convegno di Studi (Ferrara 1987), Ferrara 1988, pp. 113-118.
- BALBONI-BRIZZA 2007: M.T. BALBONI-BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano 2007.
- BARALE, DESIDERI, FERRETTI 2016: A. BARALE, F. DESIDERI, S. FERRETTI, *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano 2016.
- BASSO-PERESSUT 1985: L. BASSO-PERESSUT (a cura di), *I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma 1985.
- BECELLONI 1972: G. BECELLONI, "Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale", in P. BOURDIEU, A. DARBEL, *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini 1972, pp. IX-XXVII.
- BENJAMIN 1962: W. BENJAMIN, *Angelus novus: saggi e frammenti* (trad. e intr. di Renato Solmi), Torino 1962.
- BENJAMIN 1977: W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, G. BONOLA, M. RANCHETTI (a cura di), Torino 1977.
- BENJAMIN 2012: W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, Milano 2012.
- BENJAMIN 2014: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (ed. cons. a cura di Francesco Valagussa), Torino 2014.
- BERNERS-LEE 2006: T. BERNERS-LEE, *Linked data. The Story So Far*, 2006, ultimo agg. June 18, 2009 <<http://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html>>.
- BETTELHEIM 1956: B. BETTELHEIM, "I bambini e i musei", in Id., *La Vienna di Freud* (ed. it. 1990), Milano 1956, pp. 161-169.

⁵⁵ MALRAUX 1957, p. 13.

- BIAGI-MAINO 2018: D. BIAGI-MAINO, “Restauro. Storia e pratica nel pensiero di Alessandro Conti”, in *STORIEDELLARTE.com*, 8 luglio 2014, < <https://storiadellarte.com/2014/07/restauro-storia-e-pratica-nel-pensiero-di-alessandro-conti.html> > [accesso 22 marzo 2018].
- BODO 2003: S. BODO (a cura di), *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, Torino 2003.
- BODO, MASCHERONI 2012: S. BODO, S. MASCHERONI, *Educare al patrimonio in chiave interculturale: guida per educatori e mediatori museali*, Milano 2012.
- BOLLO, GARIBOLDI, DI FEDERICO 2018: A. BOLLO, A. GARIBOLDI, E. DI FEDERICO, *Quali politiche per un pubblico nuovo. Un percorso di ricerca e di azione per i musei di Torino e del Piemonte*, <http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/nuovipubblici_report.pdf>, Milano 2009 [accesso 25 novembre 2018].
- BOLLO 2004: A. BOLLO, *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, Bologna 2004.
- BONACINI 2016a: E. BONACINI, “Il Museo Salinas: un case study di social museum ... a porte chiuse”, in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 13, 2016, pp. 225-266, DOI: <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1225>>.
- BONACINI 2016b: E. BONACINI, “Criticità e prospettive nella comunicazione culturale online in Sicilia: dalle invasioni digitali al case study del Museo Salinas”, in L. BRANCHESI, V. CURZI, N. MANDARANO, *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 18-19 febbraio 2016), Milano 2016, pp. 353-362.
- BRANCHESI, CURZI, MANDARANO 2016: L. BRANCHESI, V. CURZI, N. MANDARANO (a cura di), *Comunicare il museo oggi: dalle scelte museologiche al digitale*, Milano 2016.
- BREDEKAMP, BUSCHENDORF 1998: H. BREDEKAMP, B. BUSCHENDORF (hrsg.von), *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998.
- BRINCOURT 1965: A.J. BRINCOURT, *Les œuvres et les lumières*, Paris 1965.
- CACCIARI 2014: M. CACCIARI, “Il produttore malinconico”, in W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2014, pp. V-LIV.
- CAMERON 1968b: D.F. CAMERON, “The Museum, A Temple or the Forum”, in *Curator* 11, 1968, pp. 11-23.
- CAMERON 1968a: D.F. CAMERON, “A view point: the museums as a communication system and implications for museum education”, in *Curator* 1, 1968, pp. 33-40.
- CAPPELLETO, CHIODO 2014: C. CAPPELLETO, S. CHIODO, “Le tracce della memoria: monumento ... rovina, museo”, in *Quaderni di materiali di estetica*, Milano 2014.
- CATALDO, PARAVENTI 2007: L. CATALDO, M. PARAVENTI, *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea*, Milano 2007.
- CATALDO 2011: L. CATALDO, *Dal museum theatre al digital storytelling: nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano 2011.
- CERIZZA, PAGLIANI 1997: A. CERIZZA, M.L. PAGLIANI, *Musei, testi e contesti: brevi note sulla comunicazione nel museo*, Fiesole 1997.
- CERQUETTI 2014: M. CERQUETTI, *Marketing museale e creazione di valore. Strategie per l'innovazione di musei italiani*, Milano 2014.
- CESTELLI-GUIDI 2002: B. CESTELLI-GUIDI, “Il viaggio di Aby Warburg in America in presa diretta: una lettura attraverso le sue fotografie”, in M. BERTOZZI (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi Dei*, Modena 2002, pp. 239-251.
- CESTELLI-GUIDI 2008: B. CESTELLI-GUIDI, “Il fotografo al museo”, in H. WÖLFFLIN, B. CESTELLI-GUIDI (a cura di), *Fotografare la scultura*, Mantova 2008, pp. 40-67.
- CHIODO 2004: S. CHIODO, *Un'arte senza estetica: metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Milano 2004.
- CHIODO 2008: S. CHIODO, *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Milano 2008.
- CIOCCA 1979: A. CIOCCA, *Scuola e museo*, Firenze 1979.
- CLARELLI 2005: M.V. CLARELLI, *Che cos'è un museo*, Roma 2005.
- DALAI-EMILIANI 2008: M. DALAI-EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il sapere mostrare di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 47-51.
- DELLA PERGOLA 1968: P. DELLA PERGOLA, “La didattica dei musei in alcuni recenti congressi”, in *Musei e Gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani* 35, 1968, pp. 6-10.

- DE MAGALHÃES 1999: R.C. DE MAGALHÃES, “Rezension von: Valéry, Paul: Scritti sull’arte - 1a ed. - Milano: Tea 1996”, in *Critica d’art* 8., Ser. 62, 2, 1999, pp. 18-19.
- DE MAGALHÃES 2014: R.C. DE MAGALHÃES, “Una lezione di museologia di Paul Valéry. Considerazioni sul testo *Le problème des musées*”, in *Critica d’arte* 8., Ser. 74, 49/50, 2014, pp. 23-38.
- DRAGONI 2010: P. DRAGONI, *Processo al museo. Sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze 2010.
- DUCCI 2003: A. DUCCI, “Il viaggio in Italia di Henri Focillon”, in *Studiolo. Revue de l’Académie de France à Rome*, vol. 2, 2003, pp. 167-191.
- DUCCI 2005: A. DUCCI, “Henri Focillon et l’histoire, réflexions à partir de *L’An Mil*”, in *Revue de l’Art* 150, 4, 2005, pp. 67-73.
- DUCCI 2015: A. DUCCI, “Henri Focillon, l’arte popolare e le scienze sociali”, in *Annali di critica d’arte*, vol. 2, 2015, pp. 341-389.
- DUCCI 2015: A. DUCCI, “Una questione di tatto: Berenson e Focillon”, in *Studi di Memofonte* XIV, 2015 pp. 98-135.
- EDELSTEIN ET AL. 2013: L.G.A. EDELSTEIN, C. LI-MADEO, J. MARDEN, A. RHONEMUS, N. WHYSEL, *Linked Open Data for Cultural Heritage: Evolution of an Information Technology*, 2013, < <http://www.whysel.com/papers/LIS670-Linked-Open-Data-forCultural-Heritage.pdf> >.
- EMILIANI 1985: A. EMILIANI, *Il museo alla sua terza età*, Bologna 1985.
- EMILIANI 1996: A. EMILIANI, “I musei civici: significato storico di un modello italiano”, in C. MORIGI-GOVI, A. MOTTOLA-MOLFINO (a cura di), *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato?*, Torino 1996, pp. 17-26.
- EMILIANI 1992: A. EMILIANI, “Proposte per il museo italiano”, in *Il museo 0*, 1992, pp. 11-23.
- EMILIANI 1987: A. EMILIANI, “Il museo città”, in A. EMILIANI (a cura di), *Il museo diffuso. Beni culturali e didattica a Cesena*, Milano 1987, pp. 9-72.
- EMILIANI 1973: A. EMILIANI, “Musei e museologia”, in *Storia d’Italia. I documenti*, vol. V, Torino 1973, pp. 1615-1655.
- EVIATAR 2005: Z. EVIATAR, *Mappe del tempo: memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna 2005.
- FERRI 2012: D. FERRI, “Dal Libro Bianco sulla governance al nuovo registro per la trasparenza: l’UE tra participatory engineering e democrazia partecipativa”, in *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario* 12, fasc. 3-4, 2012, pp. 481-535.
- FERRI 2012: D. FERRI, “Dal Libro Bianco sulla governance al nuovo registro per la trasparenza: l’UE tra participatory engineering e democrazia partecipativa”, in *Rivista italiana di diritto pubblico comunitario* 12, fasc. 3-4, 2012, pp. 481-535.
- FONTI, CARUSO 2012: D. FONTI, R. CARUSO (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Roma 2012.
- FORTE, FRANZONI 1998: M. FORTE, M. FRANZONI, “Il museo virtuale: comunicazioni e metafore”, in *Sistemi Intelligenti* 10, 1998, p. 208.
- FRANCESCETTI 2009: G. FRANCESCETTI (a cura di), *Capitale sociale e sviluppo rurale. La potenzialità dell’approccio LEADER e la sua trasferibilità*, Padova 2009.
- FRANZINI 1984: E. FRANZINI, *L’estetica francese del ’900: analisi delle teorie*, Milano 1984.
- GALLUZZI, VALENTINO 2008: P. GALLUZZI, P.A. VALENTINO, *Galassia web: la cultura nella rete*, Firenze 2008.
- GHIARA, DEL MONTE 2011: M.R. GHIARA, R. DEL MONTE (a cura di), “Strategie di comunicazione della scienza nei musei”, Atti del XIX Congresso ANMS, in *Museologia Scientifica Memorie* 8, 2011.
- GIACCARDI 2012: G. GIACCARDI, *La comunicazione interculturale nell’era digitale*, Bologna 2012².
- GIBBS, SANI, THOMPSON 2007: K. GIBBS, M. SANI, J. THOMPSON (eds.), *Lifelong learning in museums: a European handbook*, Ferrara 2007.
- GIONI 2001: M. GIONI, “Musei ideali”, in *Domus* 950, 2001, pp. 120-128.
- HOLLIER 1991: D. HOLLIER (a cura di), *Il collegio di sociologia: 1937-1939* (ed. it. a cura di Marina Galletti), Torino 1991.

- HOOPER-GREENHILL 2000: E. HOOPER-GREENHILL, *Museums and Interpretation of Visual Culture*, Londra-New York 2000.
- HOOPER-GREENHILL 2003: E. HOOPER-GREENHILL, “Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l’evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d’arte”, in S. BODO (a cura di), *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*, Torino 2003.
- HOOPER-GREENHILL 2005: E. HOOPER-GREENHILL, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano 2005.
- Il museo come esperienza sociale*, Atti del Convegno di studio (Roma, 4 dicembre - 6 dicembre 1971), Roma 1972.
- JALLA 2000: D. JALLA, *Il museo contemporaneo: introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino 2000.
- LE MAREC 2007: J. LE MAREC, *Evolution des rapports entre sciences et société au musée: dispositifs, discours, énonciation, publics*, Arles 2007, pp. 251-267.
- LEVI 2012: D. LEVI, “Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia”, in M. FERRETTI, M.M. DONATO (a cura di), “*Conosco un ottimo storico dell’arte...*”. *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 461-466.
- LÉVY 1990: P. LÉVY, *Les technologies des intelligences*, Paris 1990 (trad. it. F. Berardi (a cura di), *Le tecnologia dell’intelligenza*, Milano-Bologna 1990).
- LÉVY STRAUSS 1978: C. LÉVY STRAUSS, *Mito e significato. Cinque conversazioni radiofoniche*, Milano 1978.
- MALRAUX 1957: A. MALRAUX, *Il museo dei musei: le voci del silenzio* (trad. it. di Liliana Magrini), Verona 1957.
- MARIANI 2012: M.A. MARIANI, “La pinacoteca dei ricordi. Benjamin, Canetti, Warburg”, in *Letteratura & Arte* 10, 2012, pp. 183-191.
- MARINELLI 2018: E. MARINELLI, *Library linked data: verso l’interoperabilità tra le istituzioni culturali*, Milano-Udine 2018.
- MAZZI 2008: M.C. MAZZI, *In viaggio con le Muse. Spazi e modello del Museo*, Firenze 2008.
- MICELLI, LEGRENZI, MORETTI 1998: S. MICELLI, P. LEGRENZI, A. MORETTI, “Musei virtuali, internet e domanda di beni culturali”, in *Sistemi Intelligenti* 10, 1998, pp. 245-268.
- MINUCCIANI 2005: V. MINUCCIANI (a cura di), *Il museo fuori dal museo: il territorio e la comunicazione museale*, Milano 2005.
- MONACI 2005: S. MONACI, *Il futuro nel museo: come i nuovi media cambiano l’esperienza del pubblico*, Milano 2005.
- MONTELLA 2012: M. MONTELLA, “Valore culturale”, in G.M. GOLINELLI (a cura di), *Patrimonio culturale e creazione di valore*, Padova 2012, pp. 3-70.
- MONTELLA, CERQUETTI 2014: M. MONTELLA, M. CERQUETTI, “I servizi museali”, in B. SIBILO-PARRI, F. DONATO (a cura di), *Governare e gestire le aziende culturali*, Milano 2014, pp. 59-80.
- MONTELLA 2009: M. MONTELLA, *Il capitale culturale*, Macerata 2009.
- MORAWSKI 1971: S. MORAWSKI, *L’assoluto e le forme*, Bari 1971.
- MORIGI-GOVI, MOTTOLA-MOLFINO 1996: C. MORIGI-GOVI, A. MOTTOLA-MOLFINO (a cura di), *La gestione dei musei civici. Pubblico o privato?*, Atti del convegno (Bologna 25 novembre 1995), Torino 1996.
- MURDOCH 2000: J. MURDOCH, “Networks - a new paradigm of rural development?”, in *Journal of Rural Studies* 16, 2000, pp. 407-419, DOI: 10.1016/S0743-0167(00)00022-X.
- MURDOCH 2000: J. MURDOCH, “Networks - a new paradigm of rural development?”, in *Journal of Rural Studies* 16, 2000, pp. 407-419, DOI: 10.1016/S0743-0167(00)00022-X.
- NARDI 2004: E. NARDI (a cura di), *Musei e pubblico: un rapporto educativo*, Milano 2004.
- OZBILGIN, TATLI, JONSEN 2015: M.F. OZBILGIN, A. TATLI, K. JONSEN, *Global diversity management: an evidence-based approach*, London-New York 2015².
- PAOLUCCI 1996: A. PAOLUCCI, “A che cosa serve il museo? Siamo in pieno blackout semantico”, in *Il Giornale dell’Arte* 147, 1996, pp. 30-31.
- PAPPALARDO, SISTO, PECORINO 2014: G. PAPPALARDO, R. SISTO, B. PECORINO, “Qualità della network governance nelle aree rurali: il caso dei Gruppi di Azione Locale”, in *Rivista di economia agraria* LXIX, fasc. 1, 2014, pp. 77-102.

- PASCUCCI 2007: G. PASCUCCI, *Comunicazione museale*, Macerata 2007.
- PEZZINI 1987: I. PEZZINI, “I nuovi musei immaginari. A partire da Google Art Project”, in *Reti Saperi Linguaggi*, Roma 2011, <https://www.academia.edu/5478004/I_NUOVI_MUSEI_IMMAGINARI_GOOGLE_ART_PROJECT> [accesso 25 novembre 2018].
- POMIAN 2007: K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 2007 (prima edizione *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI-XVIIe siècle*, Paris 1987).
- PRETE 1998: C. PRETE, *Aperto al pubblico: comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze 1998.
- PROCTOR 2011: N. PROCTOR, *Mobile as Radical Social media in the Museum as Distributed Network*, 2011, <<http://museumplanning.tumblr.com/post/35641375698/mobile-as-radical-social-media-in-the-museum-as->>.
- PROKOP, NEGT 1973: D. PROKOP, O. NEGT, *Kritische Kommunikationsforschung. Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung*, München 1973.
- RIBALDI 2005: C. RIBALDI (a cura di), *Il nuovo museo: origini e percorsi*, Milano 2005.
- RIBIS 1995: M. RIBIS, *Paul Valéry et les arts*, Arles 1995.
- RUGGIERI-TRICOLI 2000: M.C. RUGGIERI-TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano 2000.
- RUSSOLI 1981: F. RUSSOLI, “Il museo nella vita”, in ID., *Il museo nella società. Analisi, proposte, interventi (1952-1977)*, Milano 1981, pp. 13-16
- RUSSOLI 1972: F. RUSSOLI, “Il museo come elemento attivo nella società”, in *Il museo come esperienza sociale*, Roma 1972, pp. 79-84.
- SALONE 1999: C. SALONE, *Il territorio negoziato: strategie, coalizioni e patti nelle nuove politiche territoriali*, Firenze 1999.
- SALONE 2005: C. SALONE, *Politiche territoriali: l'azione collettiva nella dimensione territoriale*, Torino 2005.
- SBRILLI 2001: A. SBRILLI, *Storia dell'arte in codice binario: la riproduzione digitale delle opere artistiche*, Milano 2001.
- SOLIMA 2000: L. SOLIMA, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma 2000.
- TOTA 2000: A.L. TOTA, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale al museo multimediale*, Roma 2000.
- VALENTINO, DELLI QUADRI 2004: P. VALENTINO, L.M.R. DELLI QUADRI (a cura di), *Cultura in gioco: le nuove frontiere di musei, didattica e industria culturale nell'era dell'interattività*, Firenze 2004.
- WIND 1968: E. WIND, *Arte e Anarchia* (trad. it. di R. Wilcock), Milano 1968.
- WIND 1992: E. WIND, *L'eloquenza dei simboli* (a cura di J. ANDERSON), Milano 1992.

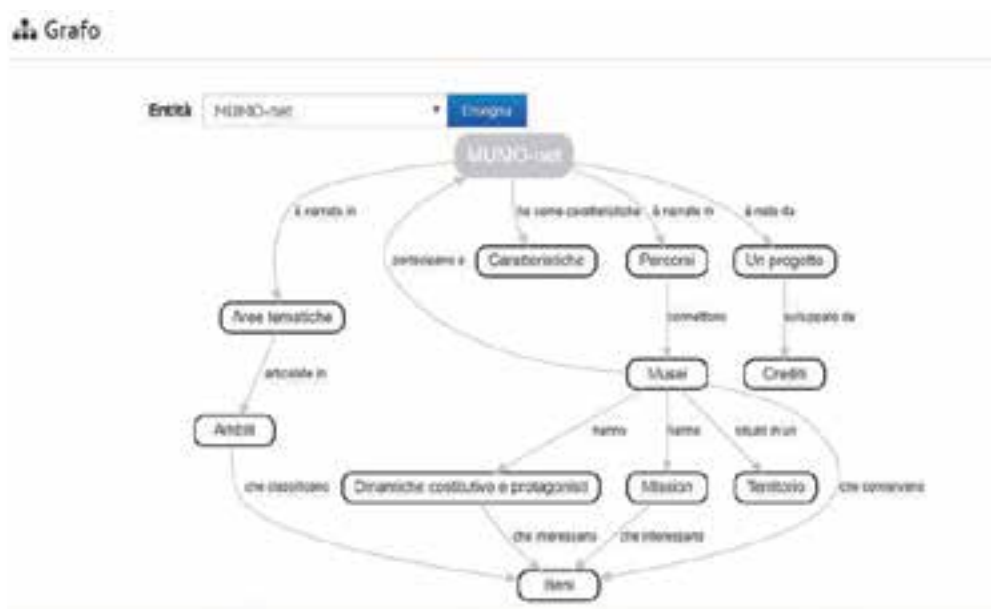


Fig. 1. Grafo ricavato dal costruttore di ontologie del software MOVIO



Figg. 2-3. Sisma 2016, recuperi a San Ginesio (MC) e zone limitrofe, per gentile concessione di Legambiente Marche (© L. Marcantonelli, L. Paciaroni)



Fig. 4. Pinacoteca civica “Tacchi-Venturi”, interno (© R. dell’Orso)

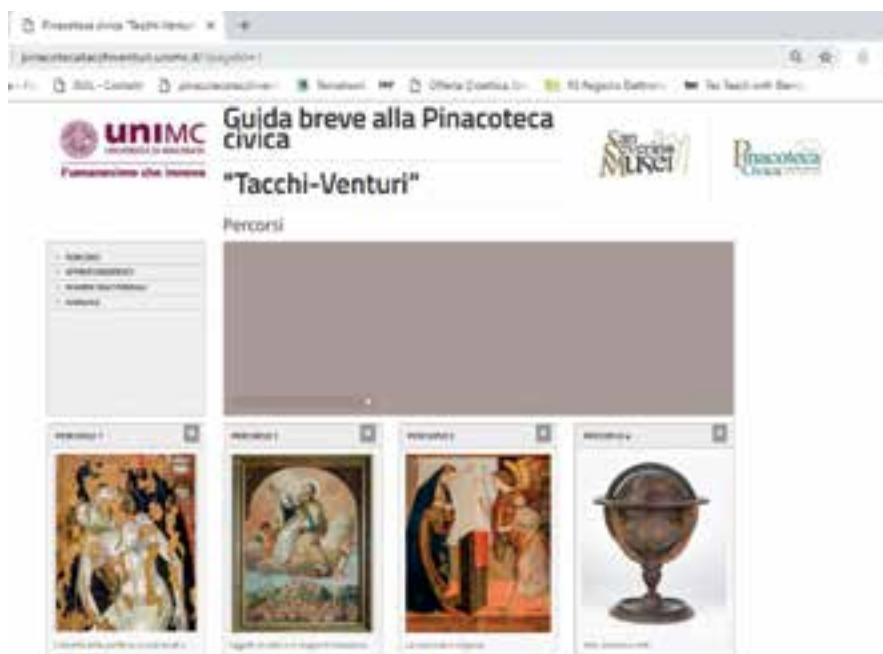


Fig. 5. Guida breve on-line alla Pinacoteca civica “Tacchi- Venturi” di San Severino Marche, prova grafica



Fig. 6. Lorenzo Salimbeni, *Storie di Sant'Andrea apostolo*, chiesa di San Lorenzo in Doliolo, cripta



Fig. 7. Lorenzo Salimbeni, affreschi da Santa Maria della Pieve: ipotesi ricostruttiva

museum.dià, progetto realizzato dalla Fondazione Dià Cultura in collaborazione con la British School at Rome, è stato pensato per essere uno strumento di riflessione, di elaborazione strategica e di cooperazione professionale internazionale, con l'obiettivo di studiare e accompagnare l'evoluzione dell'istituzione museale da collettore di opere e reperti a centro culturale polifunzionale di rilevanza sociale.

Il museo, al giorno d'oggi, si organizza e agisce in un sistema di interconnessioni già profondamente sviluppato. La rivoluzione tecnologica in atto ha modificato le relazioni tra istituzione museale, pubblico, contesto territoriale così come la capacità di generare contenuti e linguaggi appropriati e comprensibili.

Le reti – strette, intense, velocissime, globali – diventano così luoghi di creazione. Una creazione continua di contenuti, struttura, modelli.

Francesco Pignataro

Di formazione economica, specializzato in progettazione e gestione della cultura, ha collaborato con diverse istituzioni pubbliche e private approfondendo il tema della comunicazione in ambito museale.

Dal 2012 co-dirige la Fondazione Dià Cultura.

Simona Sanchirico

Laureata in Lettere Classiche, si è specializzata in museologia; direttore editoriale e curatore scientifico del mensile archeologico *Forma Urbis*, co-dirige la Fondazione Dià Cultura.

Christopher Smith

Accademico classicista, professore di Storia Antica all'Università di St. Andrews, dal 2009 al 2017 ha diretto la British School at Rome.

