

Sezione prima

**Il patrimonio artistico
delle Regole d'Ampezzo
nel nuovo millennio:
la transizione digitale
del Museo Mario Rimoldi**



Figura 1 La *Ciasa de ra Regoles* a Cortina d'Ampezzo dopo le ultime modifiche all'edificio con l'allestimento del Museo Rimoldi su tre piani, nonché con la sede delle Guide Alpine in una parte del pianterreno, 2010 ca.

Digitalizzare una collezione d'arte contemporanea

Questioni metodologiche, aspetti storico-evolutivi e il caso del Museo Mario Rimoldi

Diego Mantoan

Università degli Studi di Palermo, Italia

1 Una nuova veste digitale e pubblica per i cinquant'anni di un museo

Era il lontano 1974 quando apriva i battenti a Cortina d'Ampezzo la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea intitolata a Mario Rimoldi, albergatore, appassionato d'arte e sindaco durante le Olimpiadi del 1956, in seno a una ben più antica istituzione, le Regole d'Ampezzo. Nasceva così uno dei primi musei privati italiani rivolto al comparto contemporaneo dell'arte - precedente persino all'apertura della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia - che rendeva pubblica una delle più estese raccolte del Novecento italiano, esito prezioso di una virtuosa attività collezionistica sviluppatasi nel cinquantennio precedente a opera dello stesso Rimoldi (Balsamo 2010, 12). Dalla metà degli anni Settanta del Novecento la galleria costituisce uno degli insiemi più significativi in Italia per l'arte del XX secolo, custodendo inoltre materiali d'archivio finora inesplorati quali corrispondenze, fotografie e altri documenti che ripercorrono le vicende di uno dei più raffinati collezionisti italiani dello scorso secolo legate ai grandi protagonisti dell'arte italiana del periodo, tra cui Giorgio de Chirico, Mario Sironi, Filippo de Pisis e Fortunato Depero, per citarne alcuni (Lancedelli 2022). Non deve tuttavia destare sorpresa soltanto la data di fondazione del museo, in notevole anticipo sulla maggior parte dei musei d'arte moderna e contemporanea oggi presenti in Italia, bensì anche la sua longevità, frutto di una stabilità gestionale trovata grazie all'istituzione che ha accolto il lascito della vedova di Rimoldi, Rosa Braun, intendendolo quale nucleo fondante per la va-

lorizzazione del patrimonio artistico in Ampezzo. Ancor più stupisce questa continuità organizzativa per l'Italia, un Paese che nei beni culturali ha seguito l'impronta napoleonica della musealizzazione statale, in quanto l'istituzione in questione non è un ente pubblico, come nel caso più consueto di una galleria civica, ma è invece di natura privatistica. Invero, le Regole d'Ampezzo rappresentano un felice esempio di proprietà privata collettiva, ossia il patrimonio di una comunità locale, assai tipica per l'arco alpino gestita seguendo interessi pubblicistici che, come genesi, può essere fatta risalire all'epoca romana o, perlomeno, all'Alto Medioevo (Pieraccini 2013). La raccolta di Rimoldi giunta nella disponibilità dell'istituto regoliero arricchì dunque la proprietà della comunanza ampezzana di un lascito che la impegnava a valorizzare la complessiva eredità artistica della conca d'Ampezzo, caratterizzata anche dalla presenza di un istituto d'arte e artigianato di tradizione asburgica, poi diretto dallo stesso Rimoldi per un trentennio, andando ben oltre alla mera gestione comunale delle pur fondamentali risorse boschive e dei pascoli (*Laudo Regolamento* 1977, art. 8).

Già da questi primi indizi è facile arguire come l'odierno Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi rappresenti un esempio singolare e quantomai rilevante in un panorama museale come quello italiano che dimostra un ritardo rispetto all'Europa nella creazione di musei pubblici nel settore, per non parlare dell'esposizione pubblica di collezioni private. Non è un caso, dunque, che le Regole d'Ampezzo abbiano guardato precocemente anche a come sviluppare in ambito digitale le proprie attività legate al

patrimonio artistico di cui sono custodi, intendendo andare oltre la mera vetrina online come invece vale per molti siti web museali. Il presente volume, infatti, è il frutto del progetto di analisi e adeguamento dell'identità digitale e dei sistemi informatici per gestire, studiare e valorizzare il ricco patrimonio di opere e materiali archivistici delle Regole d'Ampezzo in vista del cinquantenario dalla fondazione del Museo Rimoldi [fig. 1]. Il lavoro scientifico ha preso le mosse dai rapporti istituzionali sviluppati nel corso degli anni dallo scrivente con le Regole d'Ampezzo, soprattutto con il delegato responsabile del Museo Rimoldi Gianfrancesco Demenego e la referente Angela Alberti, i quali già da tempo intendevano procedere a un'approfondita riorganizzazione del patrimonio della galleria, specie mediante il riordino dei fondi archivistici e il loro riversamento su una banca dati in linea con gli standard internazionali del settore. Nel corso del tempo, anche grazie a un sistema d'incentivi e premi per lavori di ricerca sul patrimonio artistico regoliero, il Museo aveva raccolto i primi tentativi di studio della collezione, perlopiù tesi ed elaborati di laurea, taluni ben approfonditi, altri invece meramente compilativi.¹ Il presente volume è invece il prodotto di una collaborazione istituzionale pluriennale tra le Regole d'Ampezzo e il Venice Centre for Digital and Public Humanities del Dipartimento di Studi Umanistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, nonché il risultato del lavoro sul campo di un gruppo di ricerca guidato dallo scrivente. Il progetto si è sviluppato a partire dall'estate 2019 per concretizzarsi in tre anni con il supporto finanziario e tecnologico del centro d'eccellenza nazionale, che ha fornito i fondi necessari

¹ Tra le tesi incentrate sul Museo Rimoldi oppure sulla collezione di Mario Rimoldi si contano le seguenti in ordine cronologico: Giaccon, D. (2003). *Cortina 1941: La mostra delle collezioni d'arte contemporanea* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi di Milano; Dandrea, M. (2004). *La Collezione "Mario Rimoldi" a Cortina d'Ampezzo* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova; Piz, S. (2004). *Cortina d'Ampezzo dagli anni Trenta agli anni Settanta: La politica culturale di Mario Rimoldi, collezioni, mostre, ente culturale, premi e galleria d'arte* [tesi di laurea]. Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia; Bacchini, A. (2006). *Filippo de Pisis "Adriatico" (1914-1943)* [tesi di laurea]. Urbino: Università degli Studi di Urbino Carlo Bo; Aramu, F. (2015). *Mario Sironi a Cortina d'Ampezzo e il suo rapporto con due collezionisti: Mario Rimoldi e Antonio Allaria* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; Salamone, S. (2016). *Mario Sironi nella collezione del Museo d'Arte Moderna Rimoldi di Cortina* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi di Milano.



Figura 2 La *Ciasa de ra Regoles* negli anni Sessanta del Novecento, all'epoca sede dell'Istituto Scolastico Antonelli. Dal 1971 al 1983 i locali del piano terra hanno ospitato la Cassa Rurale e Artigiana di Cortina d'Ampezzo, mentre al primo e al secondo piano dal 1974 in poi vennero ospitati tutti e tre i musei delle Regole d'Ampezzo, ossia il Museo Rimoldi, il Paleontologico e l'Etnografico. Archivio Regole d'Ampezzo, fotografo sconosciuto

e gli strumenti per realizzare, in collaborazione col Museo, l'analisi dei sistemi di digitalizzazione e valorizzazione della collezione e dell'archivio dell'istituto regoliero con conseguente adeguamento a standard scientifici orientati alle best practice nelle Digital and Public Humanities (Drucker 2003). La composizione e gli obiettivi del gruppo di lavoro

impegnato sul campo, nonché i tempi e gli ambiti precipui dell'intervento portato a termine, costituiscono il focus di questa trattazione, sviluppata in osservanza delle migliori esperienze internazionali nel campo della digitalizzazione del settore artistico. Non si tratta però di aspetti meramente tecnici, bensì di un avvicinamento metodologico ed



Figura 3 La Ciasa de ra Regoles nei primi anni Duemila, al piano terra le sedi della Scuola Sci Rossa e delle Guide Alpine, al primo piano il Museo Rimoldi e al secondo piano il Museo Paleontologico Zardini e il Museo Etnografico delle Regole d'Ampezzo. Archivio Regole d'Ampezzo. © Dino Colli

evolutivo a nuovi standard scientifici, dunque ben più della mera creazione di una banca dati o della riprogettazione di un semplice sito web.

Prima di procedere alla disamina del caso del Museo Rimoldi è necessario contestualizzare la situazione di partenza e inquadrare l'ambito d'azione. Servono approfondite considerazioni preventive, indispensabili per collocare il percorso di digitalizzazione e resa pubblica di risorse in questo settore entro una solida cornice scientifica a cavallo tra museologia, storia dell'arte e Digital e Public Humanities (Dupré et al. 2020). Nello specifico, bisogna operare innanzitutto una disamina del contesto evolutivo digitale e pubblico dei musei, specie quelli d'arte contemporanea in Italia, per poi guardare ai cambiamenti intervenuti nei sistemi di archiviazione per l'arte, sia analogici che digitali, tanto a livello concettuale quanto pratico (Mantoan 2021). Riguardo al primo punto, pensare che la trasformazione digitale e public avvenuta nei musei sia semplicemente questione di impiegare un informatico qualsiasi per la realizzazione di un sito web accattivante e un influencer di tendenza per gestire la comunicazione sui social, magari anche solo per far fronte alla recente emergenza pandemica, rischierebbe di banalizzare fortemente il lungo e profondo processo di cambiamento che ha investito una delle istituzioni più stabili e identitarie della società occidentale, nata dall'Illuminismo e poi assunta a spina dorsale dell'epoca borghese (Finocchi et al. 2022, 265). Invero, l'avvento dell'era digitale e, ancor prima, la diffusione del modello di gestione privatistico nel campo museale hanno comportato non solo un radicale ripensamento in campo museologico, bensì anche un mutamento di funzione e funzioni del museo stesso (Parry et al. 2021, 17). A partire dal nuovo millennio si è così assistito a una diffusione di prassi di digitalizzazione in ambito museale che ha riguardato in maniera particolare la creazione di banche dati, più o meno accessibili esternamente, circostanza che trova riscontro negli ingenti investimenti per innovare gli strumenti di accessibilità fatti da parte del-

le maggiori collezioni mondiali quali la britannica Tate o lo statunitense MoMA (Beaulieu et al. 2016). Anche l'Italia, pur con minor opportunità finanziarie, ha visto crescere l'impegno in questo senso, come nel caso di tre pilastri veneziani quali la Biennale di Venezia, la Collezione Peggy Guggenheim e la Pinault Collection, che saranno esaminati più avanti. Considerata la dinamicità del mondo dell'arte contemporanea, dovuta a un mercato particolarmente florido rispetto ad altri settori, il desiderio di emulare simili esempi preclari di infrastrutturazione del patrimonio artistico mediante un database si è diffuso rapidamente, come una febbre o una moda, coinvolgendo anche organizzazioni di dimensioni minori che vedevano nell'archivio informatizzato una soluzione globale per tracciare, categorizzare e diffondere la propria collezione (Mantoan 2021, 165-6).

Non essendovi forse settore artistico più geloso e competitivo di quello del contemporaneo, la cui storia è tuttora in divenire e dipende anche dagli esiti degli scontri tra fazioni sul campo (Bourdieu 2013), il passaggio da una trattazione teorica a una invece pratica risulta tanto arduo quanto indispensabile per esporre compiutamente la metodologia applicata, le best practice e gli standard internazionali cui si deve fare riferimento in fatto di banche dati per il settore artistico. Mentre abbondano in letteratura scientifica i contributi rivolti a disamine sul concetto generale di un archivio digitale oppure casi studio, seppur analizzati dall'esterno dell'istituzione presa in esame (Bernardi et al. 2017; Berry 2017; Cocciolo 2014; Duranti 1995; Elragal et al. 2017; Fuchsgruber 2019; Knifton 2015; Reed 2017), rare sono invece le ricerche su esempi specifici che rivelino dall'interno le logiche e i processi di digitalizzazione messi concretamente in atto nella realizzazione di banche dati per il settore dell'arte (Mantoan 2021; Bellan 2022). A voler essere espliciti, chi si volesse cimentare nella creazione di un database per un museo, una galleria, una collezione o uno studio d'artista troverebbe assai arduo reperire articoli scientifici ca-

pacì di offrire dettagliate analisi su come si pianifichi e costruisca una banca dati per il settore dei beni culturali, suggerendo da dove cominciare e come tenere traccia di informazioni di tipo relazionale. Il motivo di questa carenza, come si vedrà nei prossimi paragrafi, è in parte dovuto a uno sviluppo ancora troppo recente della domanda di database in seno al settore artistico, e in parte alla difficile affermazione sul campo di una nuova figura specializzata, quale quella dell'umanista digitale.

Il progetto per il Museo Rimoldi ha goduto invece del vantaggio di una collaborazione con un centro d'eccellenza nel campo delle Digital e Public Humanities, che ha garantito termini di comparazione internazionali e conoscenze approfondite nel campo dell'applicazione di soluzioni informatiche alla gestione e valorizzazione dei beni culturali. Chi scrive ha inoltre avuto l'occasione di condurre per oltre un decennio e mezzo progetti di pianificazione, sviluppo e implementazione di archivi digitali nel settore dell'arte contemporanea, potendo operare a livello internazionale per alcuni degli attori più riconosciuti tra collezionisti, gallerie, studi e lasciti d'artista. Tra gli esempi principali si contano l'archivio dello star-artist Douglas Gordon a Berlino e Glasgow, il lascito del celebre maestro della Pop Art tedesca Sigmar Polke a Colonia e la rinomata collezione di time-based art di Julia Stoschek a Düsseldorf e Berlino. Nonostante le differenze relative alla natura del patrimonio artistico - quello di un artista vivente, quello di un lascito e quello, infine, di una collezione privata -, proprio questi tre casi serviranno qui da termini di paragone, poiché analoghi per quanto concerne la dimensione aziendale e le logiche organizzative dell'istituzione osservata. Si tratta infatti di enti di media grandezza, sia per il personale coinvolto sia per l'estensione della collezione, nonché di natura privata e attivamente partecipi al mercato dell'arte attraverso acquisti o prestiti. Le esigenze in fatto di database sono pertanto non solo paragonabili, ma spesso sovrapponibili, specie

rispetto alla protezione e diffusione del patrimonio artistico, riflettendo la mentalità e il metodo con cui simili organizzazioni si avvicinano a progetti di digitalizzazione.

Il presente capitolo e financo l'intero volume offrono pertanto l'opportunità di riflettere, a partire da casi concreti, sull'impatto generale che le trasformazioni digitali e le nuove esigenze di matrice pubblica hanno avuto sul settore dell'arte contemporanea. Ciò non sarebbe stato possibile senza la fiducia, la collaborazione e il supporto delle Regole d'Ampezzo che si sono affidate all'expertise del team di ricerca partecipando in maniera collegiale a tutte le fasi di pianificazione e implementazione delle soluzioni informatiche elaborate nel corso di questa esperienza. Non si possono che ringraziare per questa fondamentale disponibilità il delegato responsabile del Museo Rimoldi Gianfrancesco Demenego e la referente Angela Alberti, nonché l'archivista Ilaria Lancedelli e l'informatico Mauro De Biasi. Un sentito ringraziamento per le risorse scientifiche e finanziarie messe a disposizione dell'intero progetto è rivolto inoltre a Franz Fischer e Holger Essler, rispettivamente direttore e vicedirettore del centro d'eccellenza veneziano, nonché curatori della collana scientifica in cui appare questo volume. Infine, fondamentale e degno di massima gratitudine è stato l'impegno della collaboratrice scientifica Silvia Ballarin e delle stagiste Asja Lazzari e Fabiola Chiericato, le quali assieme a Ilaria Lancedelli hanno condotto il lavoro sul campo con entusiasmo e perizia, contribuendo in maniera imprescindibile al processo di digitalizzazione, nonché alla realizzazione di questo volume. L'indubbio merito di questo gruppo è di aver condotto in porto con collegialità e passione un lavoro che inaugura la nuova presenza digitale e pubblica del patrimonio artistico regoliero a cinquant'anni dalla fondazione del Museo Rimoldi, dimostrando che, nel concreto, le Digital e Public Humanities hanno da offrire al settore museale, e nello specifico all'arte contemporanea, ben più della mera creazione di un sito web o di un semplice file Excel.

2 Il contesto evolutivo digital e public nel settore museale

I cambiamenti che negli ultimi due decenni hanno investito l'istituzione museale nel mondo sono di tale portata da aver costretto lo stesso consesso internazionale più riconosciuto nel campo, il noto International Council of Museums (ICOM), a rincorrerne gli sviluppi cercando febbrilmente e dibattendo a più riprese una nuova definizione che calzasse con la contemporaneità e, soprattutto, con una società globalizzata e multi-identitaria (Sandahl 2019, 2-5). A fronte dei mutamenti introdotti dalla possibilità di fruizione digitale dei beni culturali e dall'apertura a sensibilità culturali diverse (etniche, religiose, di genere, di comunità ecc.) il museo ha dovuto trovare un nuovo asse attorno a cui ruotare che non era più rappresentato dai soli oggetti ivi conservati.² Naturalmente gli oggetti - materiali o immateriali - rimangono un caposaldo dell'istituzione museale, ma non figurano più come esclusiva caratteristica nella definizione di museo data dall'ICOM, poiché è ormai un fatto accertato che i loro significati dipendano dalla cornice interpretativa entro cui vengono collocati (Akker, Legêne 2016a, 132). In questo frangente i musei d'arte moderna e contemporanea sono stati particolarmente investiti dalla fluidità del nuovo paradigma museale, poiché gli oggetti - o i non oggetti - che essi espongono sottostanno ancor più alla continua necessità di costruzione di senso, condiviso o meno con il pubblico di riferimento, come evidenziato già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso dalla cosiddetta *institutional critique* (Baker et al. 2002, 207). Volendo definire la natura del museo nella società contemporanea ci si ritroverebbe dunque necessariamente di fronte a diversi concetti che dipendono dalla prospettiva da cui si guarda a questa istituzione, tanto che se ne deve ricavare una visione simbiotica sospesa tra fis-

sità e fluidità, locale e globale, presenza fisica e virtuale (Holo et al. 2016, 1-8). Prendendo in considerazione gli oggetti che il museo conserva si tratta di un contenitore, ma guardando a esso come a un contesto di significati se ne mette in luce la funzione di autorità; visto dalla parte del pubblico il museo si traduce in un'esperienza dalle potenzialità partecipative, mentre in ambito digitale esso rivela la sua natura di piattaforma dalle molteplici possibilità, punto nodale di una rete molto più estesa e interconnessa (Winesmith et al. 2020, 1-9).

A questo cambio di paradigma e di funzioni, con la trasformazione digitale si è aggiunto anche un radicale mutamento nelle abitudini e modalità di consumo del patrimonio museale, nonché dei beni culturali materiali e immateriali in genere. Dal punto di vista del fruitore - o del pubblico, che dir si voglia - l'accesso digitale a contenuti culturali ha infatti messo a disposizione milioni di dati interrelabili in maniera pressoché indistinta, portando cioè in primo luogo a una convergenza sostanziale tra istituzioni che in origine erano diverse, quali musei, archivi e biblioteche (Marty 2010, 1-5). Per un utente che si connette da remoto queste organizzazioni assolvono di fatto una funzione analoga e sono strettamente interconnesse, poiché forniscono materiale digitalizzato il cui utilizzo dipende dalla specificità del pubblico che vi accede e non dalla natura dell'istituzione che mette a disposizione tale patrimonio. In secondo luogo, il digitale ha stravolto i canali di fruizione principali attraverso cui il pubblico si approvvigiona di contenuti culturali, i quali non coincidono più necessariamente con quelli delle istituzioni che conservano un dato patrimonio. Invero, recenti studi dimostrano come il patrimonio culturale nell'era digitale venga in prevalenza fruito attraverso portali quali

² Per un approfondimento sui lavori che hanno condotto l'ICOM a adottare una nuova definizione si veda: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

le enciclopedie online, se non addirittura i social media, mettendo i musei nelle complicate condizioni di affermare la propria autorità scientifica e sociale per interposta persona, ossia fornendo dati e immagini che vadano ad alimentare questi circuiti autonomi con informazioni quanto più corrette e aggiornate possibili (Navvarete et al. 2020, 242). Ogni museo deve pertanto porsi domande sulla propria comunità di riferimento, sia fisica che digitale, sia locale che globale, nonché sugli strumenti con cui sviluppare le proprie risorse digitali, consapevole con ciò di ridisegnare simultaneamente il proprio intero approccio verso il pubblico. Se dunque il consumo online di risorse culturali non è appannaggio delle istituzioni museali stesse, la nuova e poderosa sfida nella digitalizzazione di una collezione d'arte non riguarda soltanto una blanda questione di immagine o comunicazione, si tratta bensì di una questione esistenziale - di senso e di ruolo - che va indagata fin dal principio per fornire risposte alla collocazione del museo rispetto al proprio luogo, al proprio tempo e alle comunità di riferimento nella creazione e condivisione di conoscenza, sia sul posto che sul web (Akker, Legêne 2016a, 131).

A questo punto pare indispensabile una rapida disamina dei modi con cui i musei possono e hanno concretamente affrontato la sfida della digitalizzazione del patrimonio che custodiscono. Per non gettarsi alla cieca e senza criterio in un progetto che preveda l'acquisizione, la sistematizzazione e la messa online di una collezione museale, infatti, tornano utili le considerazioni metodologiche che hanno alimentato nell'ultimo decennio la fiorente branca delle Digital e Public Humanities, spesso basandosi su modelli di riferimento emersi dal lavoro sul campo di alcune istituzioni pionieristiche. In tal senso, il primo aspetto analizzato in letteratura scientifica da cui partire è l'oggetto museale più che il museo, poiché questa istituzione nasce proprio per validare una trasformazione di stato - si potrebbe dire ontologica - degli oggetti che custodisce: essi sono stati strappati o comunque ri-

mossi dal proprio contesto fisico e di senso originario per venire ricollocati all'interno di un contenitore che li categorizza quali esemplari o campioni di una narrazione più ampia, brandita a fini educativi o identitari (Ames 1999, 41-51). L'intero sistema museale occidentale, frutto degli sviluppi prima illuministici e poi ottocenteschi, è improntato alla conservazione e allo studio di oggetti estrapolati dal proprio contesto di origine e intesi astrattamente quali singoli elementi di un corpus di conoscenza più generale, ma ciò ne neutralizza la dimensione relazionale all'interno della quale questi manufatti sono sorti e hanno operato in maniera integrata nella costruzione di senso della società che li ha generati e utilizzati (Mantoan 2023, 98-9). Il cambio di paradigma necessario per abbracciare appieno le funzioni relazionali offerte dalla dimensione digitale sarebbe dunque quello di riconoscere la conoscenza scientifica come entità per nulla monolitica e immutabile, bensì processuale e mutevole, frutto dell'evoluzione di una società, facendo così dell'oggetto museale non la rappresentazione asettica o la mera illustrazione di un corpus più ampio, bensì l'attore sociale vivo e partecipe alla costruzione di relazioni e significati che via via contraddistinguono una data cultura. Proprio la transizione degli oggetti museali verso la loro esistenza digitale può offrire al museo l'occasione di far emergere la ricchezza di significati, punti di vista e narrazioni che investe il proprio patrimonio culturale, facendone degli oggetti intessuti inestricabilmente - in inglese si direbbe *embedded* - nella dinamica dell'esperienza collettiva di una data società (Srinivasan et al. 2010, 736-8).

Acquisita allora la necessità di guardare agli oggetti museali in senso relazionale per poterli meglio inserire nel contesto digitale, occorre ora riflettere sulla costruzione della base di dati attraverso cui il museo si troverà poi a interagire con una platea di differenti pubblici sul web. Ogni istituzione museale deve cioè prendere delle decisioni riguardo alla qualità e tipologia di dati che intende acquisire, dalle informazioni testuali ai file di immagi-

ne, ma ancor prima rispetto alla struttura di conoscenza con cui implementare questa riorganizzazione di informazioni, a livello sia di categorie generali entro cui suddividere il proprio patrimonio, sia di metadati specifici per la descrizione dei singoli oggetti museali. Per questo motivo pianificare una banca dati si rivela sempre un momento delicatissimo nella gestione museale, giacché non si tratta semplicemente di riversare informazioni già raccolte in un catalogo cartaceo o archivio fisico entro un contenitore digitale, bensì di progettare la banca dati e la qualità delle informazioni contenute attraverso un'interfaccia e una struttura di metadati estendibili ed esportabili, oltre che relazionali, al fine di consentire un uso dei dati stessi che vada oltre le mere esigenze organizzative interne (Srinivasan et al. 2010, 760). Invero, la logica e la metodologia implementate nel processo di digitalizzazione determinano in maniera aprioristica ciò che gli utenti potranno o meno fare con i dati resi disponibili, a partire dall'interfaccia di consultazione fino alle funzioni di ricerca, passando per la tipologia di parole chiave, la qualità delle immagini e il dettaglio delle descrizioni (Beaulieu et al. 2016, 83-4). Quanto più approfondito e strutturato sarà questo lavoro, tanto più un museo avrà conquistato di diritto una propria presenza specifica sul web attraverso la creazione di un patrimonio digitale inteso quale punto di riferimento imprescindibile, una vera *authority* capace di contrastare il rischio di equivalenza delle immagini e di appiattimento delle informazioni cui tende la vastità della rete. Non si tratta beninteso di scalare la graduatoria nei motori di ricerca, poiché ciò si otterrebbe solamente con una strategia algoritmica difficile e costosa da mantenere, ma di riaffermare la propria posizione quale fonte ultima e affidabile delle informazioni veritiere su ogni singolo oggetto della propria collezione a cui si riconnettano direttamente anche grandi collettori collaborativi di dati come le en-

ciclopedie online alla stregua di Wikipedia (Navarrete et al. 2020, 239). In questo modo l'istituzione museale avrà assolto al proprio compito di tutelare e diffondere l'integrità dei dati riguardanti il patrimonio che custodisce, offrendo per esempio, anche solo a livello di riproduzione di una data opera pittorica, certezza sul taglio, le proporzioni, i colori e i toni del dipinto.

La costruzione di una banca dati aperta al pubblico obbliga a un'ulteriore riflessione imperniata attorno alla proprietà e all'utilizzo degli oggetti digitali che sono stati creati e resi disponibili. Il problema riguarda il fatto che ogni singolo oggetto digitale è il referente - per non dire la copia - di quello autentico conservato nel museo, ma, seppur proprietaria del bene reale, l'istituzione potrebbe non possedere pieni diritti sulla veicolazione della copia digitale (Purcell 2015, 322). Si tratta di una specificità che investe in particolar modo i musei d'arte contemporanea, poiché le opere in collezione non sempre sono di proprietà del museo, come nel caso di prestiti e giacenze; oppure, qualora lo fossero, potrebbero riferirsi ad autori ancora viventi o le cui creazioni sono comunque tutelate da lasciti d'artista e fondazioni degli eredi se entro i termini temporali previsti dalle normative vigenti (Mantoan 2021, 172). Questo problema è affrontato in letteratura, oltre che in giurisprudenza a livello internazionale, con la dottrina del cosiddetto *fair use*, ossia un utilizzo giusto o corretto, il quale, nel caso delle organizzazioni culturali senza fine di lucro come i musei, equivale a tutelare il proprio patrimonio e la propria posizione nei confronti degli artisti limitando la possibilità di appropriazione degli oggetti digitali, ad esempio riducendo la qualità dei file messi a disposizione, introducendo dei filtri al download libero oppure inserendo una filigrana digitale sull'immagine (Purcell 2015, 322-4).³ Vi sarebbe poi anche la possibilità da parte dei musei di attribui-

³ Si tratta di accorgimenti tecnologici che si possono riscontrare per esempio al Musée d'Orsay di Parigi, che ha inserito una fitta filigrana sopra alle immagini digitali dei quadri della propria collezione.

re ai propri progetti di digitalizzazione una qualche sorta di *transformative use*, il cosiddetto uso trasformativo di un'immagine tutelata, poiché nel contesto di una raccolta di oggetti digitali vengono di fatto aggiunti significati e messaggi nuovi rispetto al contesto fisico in cui sono esposti. Si tratta di una strategia difensiva scivolosa in cui non mancano eclatanti casi di fallimento come accaduto per il ritratto del cantante pop Prince, realizzato in sedici serigrafie da Andy Warhol nel 1984, basandosi su una fotografia d'autore, quella di Lynn Goldsmith per il settimanale *Newsweek*, che i giudici americani hanno poi ritenuto tutelata e dunque non utilizzabile (Feldman 2022). Si tratta forse di un caso estremo, il quale tuttavia fa ben comprendere la quantità di sfide e opportunità, rischi ed eventualità cui un museo va incontro dal momento che decide di stabilire la presenza digitale del proprio patrimonio. A tal proposito è opportuno fare riferimento a quattro modelli di gestione e tutela di collezioni digi-

tali che si osservano nel contesto museale internazionale (Bertacchini et al. 2013, 66-8). La forma più diffusa è senza dubbio l'esposizione online controllata direttamente dal museo proprietario, come avviene attraverso piattaforme autoctone oppure consorziate (es. Europea, Google Arts & Culture); vi sono poi musei che fanno invece ricorso a una tutela legale stringente mediante affidamento dei propri oggetti digitali ad agenzie commerciali, dette *stock-photo agency*, per il recupero dei propri diritti d'immagine (es. Alamy, Getty Images ecc.); altre istituzioni ancora offrono invece una licenza aperta dei propri beni culturali digitalizzati mediante accesso pubblico e mera richiesta di citare la fonte (es. Bundesarchiv-Wikimedia); infine, vi è il caso minoritario dell'open access totale, quello che offre agli utenti della rete la possibilità di fruire liberamente delle immagini messe a disposizione anche per propri scopi trasformativi (es. Wikipedia Loves Art).

3 Esperienze digitali e partecipative nei musei d'arte contemporanea

Giunti a questo punto pare utile approfondire alcuni casi concreti nell'ambito dell'arte contemporanea per valutare come si siano attrezzate dal punto di vista digitale e pubblico alcune delle organizzazioni leader nel settore nel corso dell'ultimo quarto di secolo, ossia a partire dalla svolta digitale attorno al nuovo millennio. Nello specifico, prendendo ad esempio organizzazioni territorialmente vicine al Museo Rimoldi, la città di Venezia offre almeno tre realtà che contano fra le più importanti a livello nazionale e si iscrivono perdipiù tra quelle apicali in campo internazionale. Si tratta innanzitutto della Biennale di Venezia, fondata nel 1895, ma la cui ristrutturazione in senso aziendalista ha avuto inizio nel 1998 con la riforma introdotta dall'allora Ministro della Cultura Walter Veltroni, per poi concludersi con la trasformazione in fondazione nel 2004 (Mantoan 2008, 91). Poi si conta la Col-

lezione Peggy Guggenheim, che ha aperto i battenti come vero e proprio museo nel 1980 dentro agli spazi di quella che fu la dimora veneziana della collezionista americana e inserendosi nel circuito statunitense della Solomon R. Guggenheim Foundation, subendo presto due importanti fasi di ampliamento negli anni Novanta e nei primi Duemila (Rylands 2001, 233-4). Da ultimo, è giunta in Laguna la Pinault Collection, che dal 2006 ha ottenuto in concessione gli spazi di Palazzo Grassi per poi estendersi nel 2009 alla ristrutturata Punta della Dogana, dove espone la vasta collezione del magnate francese François Pinault (Codignola et al. 2022, 118-19). Nonostante di età molto diversa, tutte e tre queste istituzioni a partire dal nuovo millennio hanno subito significative fasi di riorganizzazione che hanno finito per coincidere anche con la necessità di considerare la propria posizione in ambito di presenza

digitale e di servizi al pubblico. Sempre negli ultimi due decenni, nella città lagunare si è inoltre assistito a un incremento febbrile delle attività espositive legate al contemporaneo, specie negli anni della Mostra Internazionale d'Arti Visive, con numeri sempre crescenti di rappresentanze nazionali, attività collaterali e mostre esterne alla Biennale. Basti pensare che i Paesi partecipanti alla mostra del centenario nel 1995 furono cinquantuno, destinati poi a crescere fino a ottanta nel 2022, mentre le mostre collaterali hanno vissuto un exploit nell'edizione del 2013 sfiorando la cinquantina, per poi attestarsi su numeri più contenuti negli anni successivi in forza di una politica più stringente sulle affiliazioni da parte della Biennale.⁴ Allo stesso tempo sono sorte a Venezia numerose fondazioni e realtà espositive, tra cui spiccano la Fondazione Prada presso Ca' Corner della Regina, il museo di fotografia alla Casa dei Tre Oci e il lascito del pittore veneziano Emilio Vedova ai Magazzini del Sale.

La proliferazione appena descritta ha fatto di Venezia una grande incubatrice di innovazione in fatto di organizzazioni per l'arte contemporanea, tanto che le soluzioni adottate per la digitalizzazione e valorizzazione pubblica del proprio patrimonio dalle tre *major* della città possono essere considerate certamente paradigmatiche per l'Italia, poiché le più esposte a livello internazionale in termini di reputazione e visitatori. Per analizzare, seppur sinteticamente, i risultati delle tre istituzioni veneziane e utilizzarli come termini di paragone servono tuttavia dei criteri per formulare un giudizio di tipo scientifico. A tale scopo si può fare riferimento a un'ampia letteratura internazionale che ha studiato la transizione digitale in ambito museale adottando una duplice prospettiva, ossia osservando come l'implementazione di nuove soluzioni informatiche sia andata di pari passo con il tentativo di introdurre prassi partecipative nel campo del patrimonio

culturale, cercando così di superare la dicotomia tra oggetti reali e oggetti digitali in favore di una valutazione della qualità del coinvolgimento - *engagement* - che l'esperienza digitale e pubblica è capace di offrire al museo (King et al. 2016, 94-6). In particolare, due sono gli assi attorno a cui è imperniata l'analisi scientifica dei musei nell'epoca della loro digitalizzazione: il primo riguarda la localizzazione delle attività digitali e pubbliche del museo, se sul posto o sul web, mentre il secondo concerne la responsabilità sulla produzione e sul controllo dei contenuti culturali, in tensione tra i due poli opposti dell'autorità museale e della partecipazione estesa (Marty 2008; Srinivasan et al. 2009; Karp 2014; Taylor et al. 2017). A proposito del primo asse, quello in equilibrio tra *on-site* e *online*, l'evoluzione digitale recente nel settore museale mostra come vi siano state due fasi: dapprima una semplice estensione delle attività del museo sul web, come nel caso del travasamento dei contenuti del catalogo generale sulla homepage istituzionale, e in un secondo momento l'introduzione di soluzioni tecnologiche originariamente non sviluppate per il settore museale, quale la creazione di ambienti di visita virtuali sfruttando l'esperienza dei videogiochi in spazi tridimensionali (Karp 2014, 157-62). Proprio l'incontro con le abitudini di consumo digitale del pubblico ha così posto in luce la rilevanza per i musei di pensare ai propri servizi informatici sempre più in un'ottica orientata al pubblico - un cosiddetto *visitor-centred approach* -, e non come a una mera riproposizione di contenuti autoreferenziali o preconfezionati (Marty 2008, 81-99). In merito al secondo asse, quello in tensione tra un polo autoritario e uno partecipativo, rimane tuttora evidente la difficoltà per i musei di abbracciare appieno la connaturata inclusività delle prassi socio-tecnologiche proprie del digitale, mancando spesso di mettere in discussione il proprio ruolo di istituzione

⁴ I dati sono stati elaborati nel corso delle ricerche condotte dallo scrivente assieme ad Anna Dal Lago, già assistente della direttrice dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee avv. Debora Rossi, oltre a recuperarli nei cataloghi e comunicati stampa ufficiali della Biennale di Venezia.

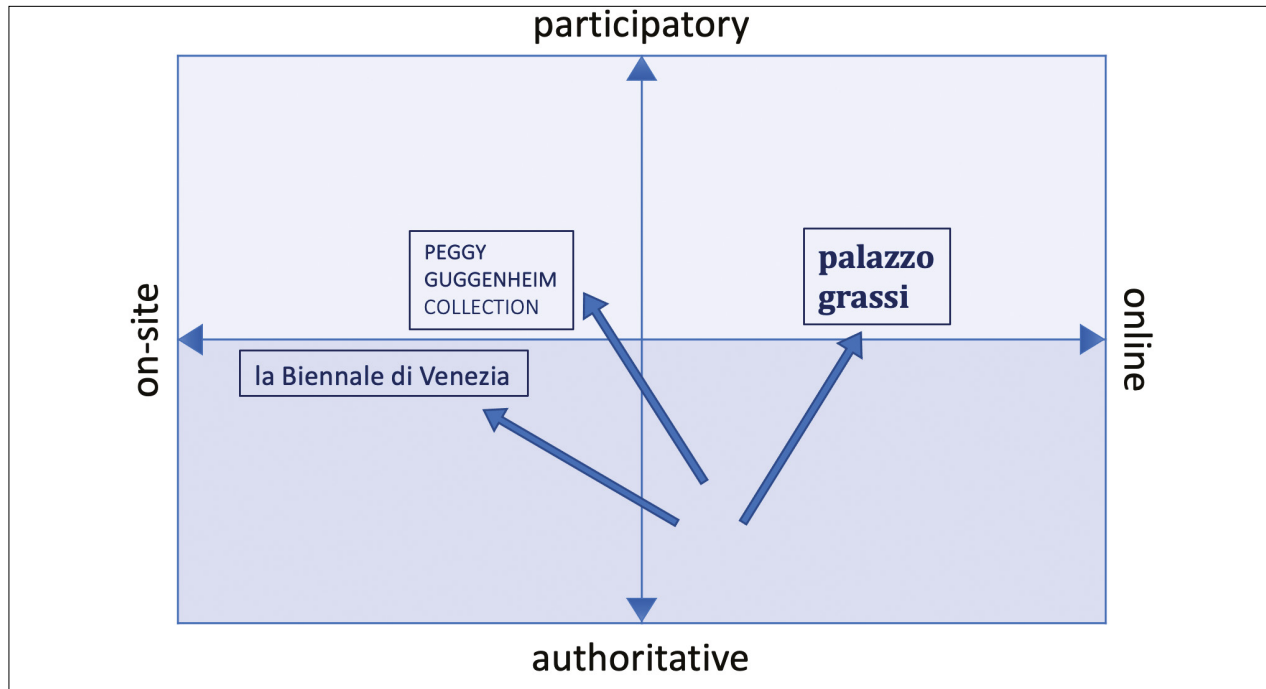


Figura 4 Matrice per la valutazione dello sviluppo in senso digital e public delle istituzioni d'arte contemporanea, considerate nel presente capitolo, nel corso dei primi due decenni del nuovo millennio. La freccia indica lo spostamento del focus nelle attività delle tre istituzioni (Biennale di Venezia, Collezione Peggy Guggenheim e Palazzo Grassi/Pinault Collection) in equilibrio tra l'ordinata *autoritario/partecipativo* nella creazione dei contenuti e l'ascissa *online/in presenza* nell'erogazione dei servizi. Elaborazione dell'Autore

inconfutabile nel campo culturale, per assumere invece quello della piattaforma di discussione aperta ai contributi di vari pubblici - o meglio, di *constituencies* (Srinivasan et al. 2009, 265-78). La spinta evolutiva in ambito museale ha dunque favorito un utilizzo dei nuovi sistemi tecnologici semplicemente per raggiungere un pubblico più vasto ed eterogeneo, scambiando un obiettivo di comunicazione con un risultato di democratizzazione, la quale invece avrebbe presupposto una più sincera partecipazione pubblica nel ripensamento dei contenuti cultu-

rali e ancor più delle prassi nella creazione di valore culturale (Taylor et al. 2017, 408-20). Ponendo gli assi sopra enunciati come ordinata e ascissa di un diagramma, se ne ottiene una matrice a quattro aree utile per descrivere e, pertanto, incasellare le esperienze in ambito digitale e pubblico che hanno caratterizzato le tre *major* veneziane a partire dal nuovo millennio [fig. 4].

Cominciando con la Biennale di Venezia, la più antica per fondazione, essa vanta la creazione del proprio archivio storico già a metà degli anni Settanta, l'Archivio Stori-

co delle Arti Contemporanee (ASAC), con primi apparati tecnologici sperimentali per la catalogazione e visualizzazione del ricco materiale riferito alla storia dell'ente.⁵ Dopo la riforma del 1998, il Consiglio di Amministrazione ha avviato un riordino complessivo dell'archivio finanziato dal ministero su progetto speciale nel 2001 per creare un sito web istituzionale dell'intera Biennale, avviare i lavori per la creazione di un sistema informatico multimediale per la gestione dei fondi archivistici, nonché prevedere la digitalizzazione e riclassificazione completa di quest'ultimi (Bruzzese 2015, 184-85) e riaprire ai Giardini di Castello una biblioteca pubblica sulle arti contemporanee. La banca dati risultante da questo processo, denominata ASACdati e sviluppata assieme alla spin-off 3DEverywhere dell'Università di Padova, è stata presentata al pubblico nel 2006, ma l'interfaccia rimane tuttora in via di ridefinizione e risultano accessibili solo parzialmente la fototeca, l'audioteca e la cineteca.⁶ Sperimentazioni sporadiche di visite virtuali hanno poi coinvolto alcune mostre, ad esempio le edizioni del 1999 e del 2015, acquisite digitalmente grazie a una collaborazione con Google Arts & Culture, così come è stato sviluppato il Biennale Channel per riproporre online incontri e dibattiti con celebrità del mondo dell'arte avvenuti in occasione delle manifestazioni istituzionali.⁷ Soltanto dal 2020 la Biennale ha scelto infine di smorzare l'approccio *top-down* aprendo il proprio patrimonio documentale alla collettività attraverso gli studenti di numerosi Atenei italiani, coinvolti in un progetto di rilettura degli ultimi vent'anni per la

fondazione di un centro di ricerca internazionale e in vista del ritrasferimento in Laguna dei fondi temporaneamente custoditi in Terraferma.⁸

Passando alla Collezione Peggy Guggenheim, è significativo che la presenza digitale del museo d'arte moderna e contemporanea più visitato d'Italia sia sempre stata imperniata attorno al catalogo della collezione, giacché la stessa collezionista, prima ancora di aprire la celebre galleria newyorchese *Art of This Century*, tra il 1942 e il 1947 si era concentrata assieme allo storico dell'arte britannico Herbert Read sulla realizzazione di un volume che approfondisse le opere che aveva accumulato in pochissimi anni (Rylands 2001, 238). D'altra parte, l'ereditiera americana fu capace di collezionare una serie di capolavori assoluti dell'arte del Novecento, come gli esemplari di *Oiseau dans l'espace* (1932-40) di Constantin Brancusi e *Boîte-en-Valise* (1941) di Marcel Duchamp, tanto che fin dal nuovo millennio il museo ha giustamente investito sul travasamento online dell'intero patrimonio museale con un elevato dettaglio informativo e di qualità d'immagini. La recente ristrutturazione del sito web istituzionale, avvenuta nel 2020, pur non aprendo a una dimensione partecipativa nei confronti dell'utente, ha però enfatizzato la relazionalità della base dati presentando un'ottima possibilità di navigazione trasversale tra opere, artisti, eventi e strumenti in collezione. A fianco al lavoro sul catalogo digitale, il museo ha sperimentato nel 2013 un tour virtuale basato sulla ricostruzione tridimensionale e fotografica degli spazi, con possibilità di movi-

⁵ In forza della Legge nr. 438 del 1973, l'ASAC ha assunto compiti di ideazione, promozione e organizzazione di attività culturali di carattere permanente. La prima sede dell'archivio, inaugurata il 1° settembre 1975, fu Ca' Corner della Regina, appartenuta alla Regina Caterina Cornaro e donata all'ente Biennale dalla Cassa di Risparmio di Venezia, il cui restauro per accogliere il centro di documentazione fu compiuto su consiglio del primo direttore Wladimiro Dorigo.

⁶ L'interfaccia del sistema si trova all'indirizzo <http://asac.labiennale.org>.

⁷ Queste informazioni sono frutto del lavoro di una tesi sperimentale sulla presenza digital e public della Biennale di Venezia condotto assieme alla laureanda Sara Balloch nel 2021 all'Università Ca' Foscari Venezia.

⁸ Quest'ultimo lungimirante sviluppo per la Biennale e la città di Venezia è iniziato con la presidenza di Roberto Cicutto, nonostante i difficili anni di pandemia. Cf. Baretta, P.P.; Petrelli, V. (2021). «Biennale, Cicutto: 'Luogo della diplomazia culturale e osservatorio sul mondo'». *Riformismo & Solidarietà*, 19 settembre.

mento stanza per stanza mediante planimetria navigabile, ma dopo la pandemia ha preferito un'opzione di visita accompagnata in live streaming per recuperare relazionalità nelle esperienze mediate e avviare inoltre al disallineamento creatosi tra il nuovo allestimento delle sale e il percorso precedentemente digitalizzato.⁹ Nel corso di questo processo di digitalizzazione si nota tuttavia come la Collezione Peggy Guggenheim abbia via via rafforzato la capacità di coinvolgere pubblici differenti attraverso attività in presenza, anziché online, producendo un ricchissimo programma educativo in sede e persino accentuando l'accessibilità alla propria collezione con progetti per utenti con abilità diverse.¹⁰

Per stare al passo con le due concorrenti storiche veneziane e sviluppare al tempo stesso un proprio pubblico in una città relativamente piccola nonostante il massiccio afflusso turistico, la Pinault Collection ha implementato fin da subito soluzioni assai rilevanti in fatto di sviluppi digital e public, senza poi modificare di molto la rotta tracciata nei quindici anni della sua presenza a Venezia. Invero, fra le tre *major* è quella che con maggior decisione ha investito nella presenza di strumentazione quali tablet e visori per consentire *extended visits* sul posto e laboratori per le scuole. Al netto dello sfoggio tecnologico, l'attività di maggiore spessore e innovatività per quanto concerne una metodologia digitale e al tempo stesso pubblica è risultato progressivamente un altro progetto, quello denominato «Palazzo Grassi Teens», un archivio partecipativo ad accesso aperto creato interamente da gruppi di alunni delle scuole superiori e in co-

stante crescita.¹¹ Nello specifico si tratta di una banca dati accessibile pubblicamente sotto forma di sito web creato e aggiornato in ottica wiki, dunque con moderazione minima e consentendo ai ragazzi delle scuole coinvolte di creare e aggiornare in autonomia le schede informative sugli artisti e le opere della collezione utilizzando il proprio linguaggio e il proprio punto di vista generazionale. In questo modo, la Pinault Collection ha per prima implementato a Venezia un metodo realmente partecipativo, offrendo poi ai contenuti creati dagli utenti una cornice istituzionale entro cui rendere consultabili e modificabili le informazioni. In questo senso, ciò che realmente importa della base di dati così ottenuta non sono né l'autorevolezza degli autori né l'accuratezza della narrazione storico-artistica, bensì la capacità di offrire un'occasione non paternalistica di approfondimento dell'arte contemporanea e persino di coinvolgere il pubblico nella costruzione di senso del patrimonio artistico (King et al. 2016, 96). Questo tipo di *engagement* ottenuto mediante strumenti digitali ricorda il percorso imboccato recentemente dalla Biennale di Venezia per la riscoperta e riscrittura della propria storia recente presso l'ASAC, ma anche le esperienze di apertura alla narrazione di pubblici con disabilità accolta dalla Guggenheim, dimostrando come esista nel settore una certa tendenza all'emulazione ben descritta dalla teoria istituzionale di Alfred Chandler, per cui le soluzioni adottate dalle istituzioni leader finiscono per essere paradigmatiche a prescindere dalla loro correttezza formale o efficacia organizzativa (Chandler 1990).

⁹ Il tour virtuale era stato realizzato da Matteo Crosera ed era accessibile alla pagina http://www.guggenheim-venice.it/exhibitions/virtuale_tour/vr_pgc/guggenheim.html, ora non più disponibile.

¹⁰ Cf. Guggenheim Tactile: <http://www.guggenheim-venice.it/doppio-senso/percorsi-tattili.html>.

¹¹ Cf. Palazzo Grassi Teens: <https://teens.palazzograssi.it/usr.php>.

4 La (rin)corsa all'informatizzazione negli archivi d'arte

Gli esempi appena analizzati di digitalizzazione e apertura pubblica del patrimonio di grandi collezioni d'arte contemporanea sono certo paradigmatici ma, in un certo senso, rappresentano soltanto la punta dell'iceberg di un fenomeno assai più esteso. Se nella logica della teoria istituzionale già i principali enti del settore si sono emulati l'un l'altro in fatto di sviluppi digital e public, ciò si riscontra ancor di più nelle organizzazioni di piccole e medie dimensioni attive nell'arte contemporanea. Invero, studi empirici dimostrano come collezioni private e archivi d'arte, studi e lasciti d'artista, musei locali o autonomi abbiano rincorso questa tendenza all'informatizzazione affidandosi spesso a soluzioni casalinghe che imitavano gli standard internazionali, ma si orientavano prioritariamente a una sistematizzazione interna dei propri archivi (Reed 2017, 122-3). Per di più, questo tipo di organizzazioni hanno di frequente adottato l'implementazione di un database per tentare di rafforzare la propria reputazione, specie guidando la divulgazione di informazioni sulla loro collezione per enfatizzarne il valore storico artistico nei confronti del mercato o del mondo scientifico (Saba 2013, 104). Da ciò deriva una certa differenza rispetto al caso dei musei e delle collezioni pubbliche prima considerati, poiché il processo di digitalizzazione nelle organizzazioni medio-piccole è inteso dapprima per una riorganizzazione interna, e soltanto in un secondo momento si riflette sulla messa a disposizione della banca dati per un pubblico più ampio. Rispetto ai processi di digitalizzazione nei grandi musei di appeal internazionale si tratta ovviamente di una casistica assai meno nota, ma questa realtà, seppur sommersa, costituisce la maggioranza delle organizzazioni attive nel settore dell'arte contemporanea e pertanto ha goduto di una certa attenzione da parte degli studiosi. Negli ultimi anni è anzi cresciuto l'interesse analitico nei confronti degli archivi d'arte e del loro stesso paradigma istitu-

zionale, il quale è stato messo alla prova dal dilagare dei database e, soprattutto, dalla diversa logica e dimensione portate avanti dall'informatizzazione di tipo relazionale, cambiando radicalmente la nostra comprensione di cosa sia un archivio (Cocciolo 2014; Knifton 2015; Bernardi et al. 2017; Berry 2017; Elragal et al. 2017; Reed 2017; Fuchsguber 2019). A questo proposito si possono riconoscere tre assi principali attorno a cui è imperniata la riflessione accademica sugli archivi d'arte nell'epoca della loro digitalizzazione: in prima istanza, si tratta di operare una distinzione sia concettuale che pratica tra un archivio in senso tradizionale e una banca dati (Gorzalski 2016, 167); in secondo luogo, bisogna indagare la questione dell'affidabilità dei materiali e delle fonti rese accessibili attraverso collettori online (Fuchsguber 2019, 93); infine, si rende necessario valutare i cambiamenti procedurali e professionali nel settore dovuti alla compresenza di due funzioni, quella archivistica tradizionale e quella della gestione dei dati (Cocciolo 2016, 124).

Per quanto concerne il primo aspetto, quello definitorio, bisogna riconoscere che oramai i termini 'archivio' e 'banca dati' vengono ampiamente utilizzati come sinonimi, il che è dovuto alla diffusione sempre più capillare di progetti di digitalizzazione in campo umanistico, tanto da aver espanso il concetto di archivio oltre gli originali limiti che lo caratterizzavano come una collezione predeterminata entro uno spazio fisico circoscritto (Theimer 2012). Tuttavia, permane una differenza fondamentale tra un archivio fisico e un database, ossia che un repository digitale ha la possibilità di unire fonti primarie e secondarie, nonché di connettere fonti provenienti da varie collezioni che sono distinte storicamente e distanti geograficamente (Kramer 2014). Invero, un archivio nel senso tradizionale è equiparabile a un circuito chiuso incentrato su una specifica raccolta, ma i processi di informatizzazione portati avanti da singole organizzazioni op-

pure da umanisti digitali a livello interistituzionale hanno consentito che si creassero delle piattaforme di ricerca capaci di consultare e connettere numerose collezioni di fonti primarie - come nel caso delle opere di un singolo artista conservate presso differenti musei - aggiungendovi anche un'ampia gamma di fonti secondarie per contestualizzare e arricchire la ricerca - ad esempio saggi tematici, immagini, bibliografie, ritagli stampa ecc. (Gorzalski 2016, 167). Proprio per questo motivo, dal punto di vista delle Digital Humanities, quale che sia la costituzione fisica e organizzativa di un archivio, quest'ultimo viene considerato semplicemente una raccolta selettiva, ordinata e interrogabile di materiali messi a disposizione per attività di ricerca (Theimer 2012). Gli esempi possono andare da un insieme abbastanza eterogeneo in quanto a provenienza e natura degli oggetti digitalizzati che è reso possibile unicamente nella dimensione del web, come nel caso del William Blake Archive, fino a una collezione assolutamente coerente ed endogena, ma rafforzata all'inserimento ipertestuale di fonti secondarie, come accade per le Vincent van Gogh Letters.¹² A ben guardare, il vero vantaggio di un repository digitale sta per l'apunto nell'aggiunta di fonti secondarie, di riferimenti tematici incrociati, di collegamenti esterni e di strumenti che consentano il raggiungimento di obiettivi di ricerca capaci di andare oltre le limitazioni di un archivio fisico in senso tradizionale (Palmer 2004, 352). Bisogna tuttavia specificare che il valore aggiunto non è dato dalla semplice digitalizzazione in sé di oggetti e documenti, quanto piuttosto dalle informazioni di contesto recuperate durante questo processo e messe convenientemente in connessione con le fonti primarie (Bernardi et al. 2017, 188). Per potenziare una raccolta digitale a fini umanistici, dunque, il database risultante da un processo di digitalizzazione di una collezione deve possedere requisiti di relazionalità,

di modo che le diverse categorie di oggetti digitali inseritivi siano intessute in una rete di informazioni della quale diventano i nodi equivalenti posti sul piano orizzontale di una dimensione virtuale esplorabile con molteplici criteri, anziché distribuiti nel senso gerarchico verticale di uno schedario archivistico ordinato per singolo criterio. Nel corso degli ultimi due decenni, questo metodo relazionale è affiorato come autentico paradigma metodologico nello sviluppo di banche dati aperte o pubbliche nel campo umanistico, come nel caso della piattaforma collaborativa Europea, tanto da formare una massa critica di contesto che unisce oggetti e soggetti di natura diversa, nonché indagabili in maniera approfondita e sfaccettata (Palmer 2004, 353).

Passando al secondo spunto di riflessione circa la diffusione di archivi informatizzati in campo umanistico, il problema appare non solo quello della loro natura, bensì anche quello riguardante l'affidabilità delle informazioni custodite, intendendo con ciò la provenienza e correttezza dei dati raccolti e resi disponibili. Si può infatti notare come un buon numero di progetti di digitalizzazione occorsi negli ultimi due decenni avesse l'obiettivo di creare una specie di 'collezione aumentata', ossia una raccolta capace di contenere e incrociare materiali di diversa origine, laddove però gli oggetti digitali finivano spesso per perdere ogni riferimento alla propria collocazione fisica e al contesto di senso in cui essi sono inseriti nel mondo reale, quali il fondo archivistico o la busta specifica, oppure la parentela o prossimità con altri fondi e buste nello stesso archivio fisico (Gorzalski 2016, 170). Onde evitare che nel processo di digitalizzazione vadano perse informazioni fondamentali per ricostruire la provenienza e assicurare l'integrità informativa della copia digitale, pertanto, risulta necessario che vadano acquisiti sempre tutti i dati riferiti a un oggetto o documento seguendo le procedure in

¹² Si vedano gli indirizzi <http://www.blakearchive.org/> e <http://vangoghletters.org/vg/>.

uso negli archivi tradizionali e trasformando in tal modo la copia digitale in un cosiddetto *authority file*, cioè una fonte autorevole e scientificamente autonoma (Duranti 1995, 6). Naturalmente bisogna essere consapevoli che qualsiasi archivio, digitale o meno, non è altro che una ricostruzione intenzionale della realtà, ossia una rappresentazione storica necessariamente orientata dall'approccio scientifico - e talvolta ideologico o politico - del suo creatore o committente (Sternfeld 2011, 547). Per questo motivo nella realizzazione di un repository digitale bisogna sempre chiedersi a quale scopo lo si faccia, tenendo a mente che i committenti istituzionali potrebbero avere intenti che vanno oltre la mera curiosità scientifica (Bernardi et al. 2017, 193). In particolar modo nel settore dell'arte qualsiasi forma di approfondimento archivistico detiene un significato culturale, sociale e persino economico che può ripercuotersi sull'accessibilità, la reputazione e il valore delle opere d'arte o dell'artista preso in esame (Cook 2001, 26). Se da un lato le schede archivistiche vengono rese sufficientemente affidabili a livello informativo, dall'altro diventa ancor più rilevante stabilire una linea narrativa coerente e convincente a beneficio dello status dell'artista o delle opere considerate (Reed 2017, 121). Proprio come qualsiasi archivio tradizionale, anche il database non è altro che un costruito sociale impiegato per strutturare un particolare ambiente, pertanto la sua struttura, il sistema di metadati e le verifiche di autenticità messi in atto si basano sulle intenzioni del creatore o committente, oltre a orientarsi all'utilizzo finale per cui si è operata la digitalizzazione di una specifica collezione (Gorzalski 2016, 180). Già con la scelta della tassonomia da adottare nella costruzione di una banca dati si sta in effetti impiegando un potente strumento retorico, rivelatore del processo curatoriale che sta alla base della creazione di una collezione e della sua capacità di creare significato (Bernardi et al. 2017, 192).

Il terzo territorio che necessita di approfondimento circa la diffusione di progetti di digitalizzazione in campo umanistico, come evidenziato da molti studiosi, ri-

guarda la frizione a livello organizzativo che si riscontra per via dell'incontro - e spesso dello scontro - tra vecchie e nuove professionalità interne all'archivio, specie in riferimento ai rispettivi ambiti e oggetti di competenza (Berry 2017; Gorzalski 2016). Invero, archivisti di lungo corso responsabili di collezioni fisiche si sono visti via via affiancati da gestori di dati o persino da sviluppatori di database ai quali erano conferiti pieni poteri sullo schedario digitale (Cocciolo 2016, 124). Queste due figure possiedono competenze differenti - l'una in campo analogico, l'altra in quello digitale - e per di più adottano tipicamente procedure e concetti divergenti fra loro in quanto a prassi archivistiche. Nel senso più tradizionale, l'archivista conserva materiali accumulati in una collezione per congelarne il contenuto e, così facendo, arrestare il tempo, mentre il data asset manager acquisisce una rappresentazione digitale dei materiali per trasportarne i contenuti e metterli in movimento attraverso relazioni dinamiche nel tempo (Berry 2017, 104). In altre parole, l'approccio dell'archivista è incentrato sui pezzi della raccolta per assicurarne la conservazione sul lungo termine, invece la digitalizzazione capovolge la prospettiva in favore dell'utente finale, concentrandosi sulle necessarie migrazioni tecnologiche dell'intera banca dati anziché dei singoli record digitali (Cocciolo 2014, 239). La differenza tra archivio fisico e repository digitale finisce spesso per distanziare tra loro archivisti e gestori dei dati, una situazione aggravata inoltre dalla convinzione molto diffusa che la banca dati risolva la gran parte dei problemi archivistici e informatici una volta per tutte. Al contrario, un database abbisogna di costante cura e sviluppo, nonché di un'implementazione diffusa che responsabilizzi tutto il personale di un'istituzione, non il solo archivista, altrimenti le informazioni inserite nello schedario digitale finiscono presto per non essere più aggiornate oppure vengono inserite in maniera inidonea vanificando i vantaggi dell'intero processo di digitalizzazione (Cocciolo 2016, 126-8). Specie nel caso di collezioni in-

teramente digitali, la criticità maggiore è rappresentata proprio dalla necessità di superare le possibili frizioni organizzative, cioè quelle che si creano a causa di archivi non allineati alle nuove procedure digitali o collaboratori poco motivati a implementarle, tanto da rendere utile un piano strategico complessivo per riformulare le politiche di trattamento dei dati, le procedure di acquisizione degli stessi e i processi di trasferimento da ana-

logico a digitale (Berry 2017, 106). La rincorsa all'informaticizzazione nel settore dei musei, più in generale, e in quello dell'arte contemporanea, più nello specifico, passa dunque per un'attenta gestione delle risorse umane impegnate nei processi di digitalizzazione degli archivi, il che suggerisce come l'analisi del precipuo contesto organizzativo sia il vero punto di partenza di un corretto progetto di Digital e Public Humanities.

5 Termini di paragone per database relazionali nell'arte contemporanea

Tenendo presente la cornice concettuale e pragmatica sopra esposta, è possibile ora procedere all'approfondimento di alcuni casi esemplari di digitalizzazione nel campo dell'arte contemporanea riferiti a organizzazioni di dimensioni paragonabili a quelle del patrimonio e della struttura organizzativa del Museo Rimoldi a Cortina.¹³ Si tratta di esempi tutti tratti geograficamente dalla Germania, ma che operano a livello internazionale, mentre presi singolarmente coprono diversi ruoli all'interno del settore, ciascuno con un proprio capitale di reputazione e una notevole autorità nel campo. Nello specifico si tratta dello studio *lost but found* di Douglas Gordon a Berlino/Glasgow, la sede operativa dell'artista scozzese noto per le sue installazioni video e inserito tra le celebrità del settore; quindi, della Julia Stoschek Foundation di Düsseldorf/Berlino, una delle principali raccolte di media e performance art a livello mondiale retta da una collezionista definita la Peggy Guggenheim del XXI secolo; infine, dell'Estate of Sigmar Polke, il lascito del celebre pittore della Pop Art tedesca annoverato nella top ten degli artisti contemporanei deceduti più quotati al mondo. Questa casistica permette di godere dunque di una visio-

ne sfaccettata del mondo dell'arte contemporanea, poiché ricomprende l'esempio di un artista vivente di caratura internazionale e in costante attività, quello di una collezionista divenuta un punto di riferimento del settore e, in ultimo, quello degli eredi di una celebrità alle prese con un lascito imponente. Nonostante la differenza nel ruolo precipuo, questi tre soggetti presentano delle similitudini a livello organizzativo e di reputazione artistica, tanto da poterli convenientemente confrontare e utilizzare come casi studio di riferimento circa le recenti pratiche di digitalizzazione nel settore dell'arte contemporanea internazionale.

In primo luogo, tutti e tre i soggetti presi in esame erano in una posizione apicale del settore già prima di avviare il processo di digitalizzazione, ma ritenevano che la creazione di un sistema informatico per il proprio archivio potesse rinsaldare la loro reputazione nei confronti degli altri attori del sistema del contemporaneo grazie alla sistematizzazione di informazioni accurate sul proprio capitale artistico (es. riferimenti storico-artistici, file di immagini in alta definizione, elenchi bibliografici ecc.) e alla creazione di solidi processi organizzativi (es. prati-

¹³ Si tratta di tre istituzioni per le quali lo scrivente ha operato in qualità di curatore dell'archivio e/o sviluppatore della banca dati tra il 2008 e il 2020. Dal punto di vista cronologico ha operato come archivista digitale per Gordon dal 2008 al 2010, quindi per Stoschek dal 2010 al 2020, infine per gli eredi Polke tra il 2012 e il 2016.

che di prestito, procedura per le autentiche, permessi di riproduzione ecc.) (Graw 2009, 9). Nonostante non avessero una precisa idea sul tipo di banca dati che desideravano, e nemmeno sull'aspetto che doveva avere, ambivano a una soluzione informatica analoga a quella adottata da altri leader del settore e che consentisse loro di rafforzarne lo status costituendo una miniera di informazioni contestualizzate (Fuchsgruber 2019, 94). In secondo luogo, per tutti e tre i soggetti presi in esame si trattava di creare degli archivi sostanzialmente nativi-digitali, poiché era la prima volta in assoluto in cui il materiale e i documenti di vario genere accumulati negli anni venivano sottoposti a un qualche criterio di riordino con l'intento di digitalizzarli tutti in brevissimo tempo a fini conservativi e conoscitivi (Saba 2013, 113; Cocciolo 2014, 247). A questo punto risulta chiaro che per questi committenti la distinzione accademica tra archivio tradizionale e repository digitale non aveva alcuna rilevanza, trattandosi piuttosto di creare da zero un sistema di organizzazione delle informazioni e dei dati utile agli scopi istituzionali (Gorzalski 2016, 170). In terzo luogo, avendo all'epoca pochi esempi di archivi digitali d'arte a cui fare riferimento, ciò che i committenti avevano in mente per la riorganizzazione dei propri materiali era l'idea più prossima di forma organizzata del sapere che si ha in campo storico-artistico, ossia quella del catalogo museale o del catalogo ragionato. Qualunque fosse la concreta soluzione informatica, il database doveva dunque corrispondere all'idea astratta di un catalogo, ossia di una raccolta ordinata di tutte le informazioni, i materiali e i dati che hanno rilevanza all'interno del discorso artistico (Phillip 1995, 23). Infine, ciascuno dei tre soggetti può essere considerato di medio-piccola grandezza dal punto di vista organizzativo, il che per il settore dell'arte equivale a un di-

mensionamento di risorse umane comprese tra cinque e una dozzina.¹⁴ Queste istituzioni sono abbastanza semplici e stabili dal punto di vista gestionale, con il personale generalmente impegnato a coprire mutualmente tutte le attività necessarie, ma proprio per questo si tratta di organizzazioni troppo piccole per poter avere un informatico specializzato al proprio servizio. Ne consegue che il progetto di digitalizzazione va necessariamente esternalizzato con l'individuazione di un provider informatico oppure, nella migliore delle ipotesi, di un umanista digitale che accompagni l'istituzione in questo percorso e contribuisca a individuare tra i dipendenti interni quello da formare e dedicare alle mansioni di gestione della banca dati (Cocciolo 2014, 240).

Stante queste caratteristiche degli esempi considerati, i quali si sovrappongono perfettamente al caso delle Regole d'Ampezzo, la squadra d'intervento esperta in umanistica digitale è bene agisca come interfaccia tra le esigenze gestionali dell'istituzione e le possibili applicazioni digitali da implementare. Si tratta cioè di interagire con i committenti guidandoli dalle aspettative iniziali verso quelle che sono le concrete funzionalità che una banca dati può offrire per migliorare il flusso di lavoro interno e la valorizzazione dei contenuti verso l'esterno. Incrociando standard internazionali nell'archiviazione di manufatti artistici e le esigenze precipue della committenza si collabora innanzitutto per la creazione di un prototipo che possa prefigurare le opzioni informatiche a disposizione e consentire infine lo sviluppo di un database sartoriale sulla base di un processo di mediazione, ravvedimenti e correzioni. Curiosamente, uno dei software più impiegati in questo settore è il prodotto commerciale FileMaker Pro, che consente la realizzazione di banche dati relazionali su misura, ma si può riscontrare anche l'utilizzo del

¹⁴ In questo settore un'organizzazione grande è considerata un museo o uno studio d'artista che conti tra i cinquanta e i cento dipendenti, come nel caso della Fondazione La Biennale di Venezia (Mantovan 2008) oppure dello studio di Olafur Eliasson a Berlino (Eliasson 2016).

software libero MySQL, che funziona con una logica simile.¹⁵ Il motivo non va ricercato solamente nella buona funzionalità di queste soluzioni informatiche, bensì anche nella già citata tendenza a implementare l'innovazione in un settore seguendo l'esempio dei soggetti leader a prescindere dalla funzionalità, efficacia o efficienza della soluzione in questione (Chandler 1990). Al di là delle mode, tuttavia, i software considerati consentono un'ampia versatilità nella struttura di fondo del database - inclusa la programmazione autonoma di tabelle, campi, script e output -, nonché nella veste grafica sia del front-end che del back-end. Questa malleabilità offre pertanto l'opportunità di adeguare la banca dati ai migliori standard internazionali creando tabelle e sezioni utili ai fini specifici dell'istituzione presa in esame, ma al tempo stesso derivate dalle categorie in uso nei principali cataloghi museali online e nelle biblioteche d'arte digitalizzate, in modo da includere fin da subito tutti i dati che possano rendere il database interrelabile con l'esterno (Wilson et al. 2003).

La decisione di fondo nella creazione delle banche dati per queste organizzazioni, compreso il caso del Museo Rimoldi, ha riguardato la scelta iniziale delle categorie principali di oggetti da incasellare in maniera univoca entro una tabella, laddove è necessario specificare che nessuna tabella avrebbe avuto preminenza a livello di struttura digitale, consentendo così di creare un numero potenzialmente infinito di relazioni incrociate tra tabelle autonome [fig. 5]. Significa cioè che, diversamente da un catalogo museale fisico, non vi sarebbe stato un criterio ordinante principale per le schede, il quale segue in genere l'ordine cronologico, alfabetico o geografico delle opere oppure degli artisti in una collezione. Al contrario, un database relazionale consente di orientarsi rispetto a numerosi criteri in uno spazio digitale non gerarchico, poiché non fisico, tanto da poter poi interrogare la banca dati rispet-

to a categorie equivalenti dal punto di vista dell'ordinamento informatico, quali l'autore, il titolo, le mostre o la bibliografia di un'opera. Nello specifico le tabelle indipendenti create nei casi presi in esame riguardavano in generale le seguenti categorie: opere d'arte, persone (artisti, ma anche galleristi, curatori, critici, giornalisti ecc.), mostre (personali o collettive), fotografie (di opere, di installazioni, di persone ecc.), bibliografia (cataloghi, articoli, riviste, rassegne stampa ecc.), materiali documentali (corrispondenza, cartoline, biglietti, testi manoscritti o dattiloscritti ecc.) e documenti di natura gestionale (autentiche, stato di conservazione, accordi di prestito, trasferimenti di proprietà, permessi di riproduzione ecc.). Come si può vedere, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare dal catalogo di un museo, non tutte le tabelle sono riferite a oggetti fisici o collezionabili, bensì vi è l'aggiunta di categorie quali persone e mostre che è consentita dall'ambiente digitale e risulta estremamente significativa per la possibilità di ricostruire legami tra oggetti e soggetti facendo emergere interconnessioni altrimenti difficili da cogliere in un catalogo fisico (Knifton 2015, 28). Ciascuna tabella accumula i propri record su una scheda informativa che può essere messa singolarmente in relazione incrociata con schede e anche solamente voci di schede provenienti da altre tabelle mediante cosiddette 'tabelle ponte', invisibili all'utente e tracciate da un codice identificativo che consente una relazione univoca, cosicché si possano unire per esempio le opere con le mostre in cui sono state esposte, oppure con gli articoli e libri in cui sono comparse, oppure con le foto dell'allestimento, o ancora con la corrispondenza in cui compaiono. La facoltà di incrociare le informazioni tra diverse tabelle può portare a scoperte significative, come l'identificazione di opere in fotografie tratte da un allestimento che non erano tuttavia state inserite nel catalogo del-

¹⁵ Altre organizzazioni di rilievo in cui l'autore ha potuto fare esperienza diretta di studio o utilizzo della banca dati sono state la Biennale di Venezia, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, sempre a Venezia, e lo studio di Olafur Eliasson a Berlino.

la mostra, oppure la ricostruzione completa dei luoghi in cui un'opera specifica è stata esposta, o l'elenco dei passaggi di proprietà.

In questo senso, una banca dati relazionale può essere progettata per fornire informazioni di contesto che assolvano specifici obiettivi istituzionali; pertanto la sua struttura non è né inerte né neutra. Riprendendo i casi citati in apertura di questo paragrafo è possibile presentare alcuni esempi concreti circa gli accorgimenti strutturali che possono essere impiegati nella progettazione di un database per perseguire degli scopi di tipo strategico, sia storico-artistici che di mercato artistico. Nel caso dello studio di Douglas Gordon, all'epoca della digitalizzazione del suo archivio l'artista era ormai celebre per i numerosi riconoscimenti ricevuti, tra cui il Turner Prize nel 1996, nonché molto quotato grazie alla galleria che tuttora lo rappresenta, la Gagosian Gallery; sentiva tuttavia la necessità di rafforzare la presenza di sue opere nella pubblicistica specializzata per contribuire a canonizzare la propria posizione storico-artistica (Mantovan 2015, 29-39). Di conseguenza, la banca dati doveva servire a fornire informazioni affidabili e complete riguardo al percorso dell'artista - sia di tipo testuale, sia file di immagini - affinché studiosi e critici interessati ad approfondire la sua opera scegliessero di attingere direttamente dall'archivio dell'artista, in tal modo orientando il flusso informativo e tutelando allo stesso tempo la riproduzione delle opere.¹⁶ Il database doveva quindi prevedere la possibilità di raccogliere ogni genere di materiale bibliografico riguardante l'artista e le sue attività espositive negli anni, mettendo tali informazioni in relazione con un'ampia selezione di fotografie in alta definizione tratte dagli allestimenti delle diverse opere, le quali venivano unite a dettagliati metadati posti sotto la tutela di una società di raccolta dei diritti d'autore (Bertacchini et al. 2013, 65-7). Nel caso di Julia Stoschek, una tra le più gio-

vani collezioniste al mondo con una forte reputazione per la sua propensione verso la media and performance art, la costruzione della banca dati è invece emersa da subito come un'esigenza che doveva accompagnare la creazione della sua collezione. Contando tra le opere raccolte alcuni capolavori di artisti quali Nam June Paik, Bruce Naumann, Vito Acconci e Marina Abramović, l'intento era di consolidare presto la rilevanza storico-artistica delle proprie scelte specie attraverso la circolazione di singoli pezzi della collezione in occasione di mostre nei musei leader del settore (Julia Stoschek Foundation 2009). Trattandosi perlopiù di opere video, installazioni e performance art, la banca dati doveva quindi servire a un duplice scopo: da un lato quello di adottare i migliori standard internazionali per l'acquisizione delle opere, attraverso trasferimento in digitale o rilevazione dei dati tecnici (Saba 2013, 108), dall'altro quello di localizzare il deposito fisico o digitale di ciascun pezzo originale o in copia, nonché monitorarne lo stato di conservazione. Inoltre, proprio per favorire la diffusione della collezione al di fuori delle due sedi museali della fondazione, una a Düsseldorf e l'altra a Berlino, la banca dati doveva servire per gestire agevolmente le procedure di prestito e tracciare la movimentazione delle opere. Infine, per quanto concerne il caso dell'archivio dell'Estate of Sigmar Polke, le condizioni di partenza del processo di digitalizzazione erano dettate da un'autentica urgenza, dovuta alla scomparsa prematura di uno dei principali artisti della Pop Art tedesca e internazionale, sempre in concorrenza sul mercato dell'arte con l'amico e rivale Gerhard Richter. Invero, Polke lasciò agli eredi una produzione vastissima ed eterogenea di dipinti, stampe, disegni, fotocopie e filmati, ma purtroppo con scarsi elementi informativi riguardo all'autenticità dei pezzi con conseguente flessione delle quotazioni subito dopo la morte, poiché firmava di rado le proprie creazioni (Fuchsgruber 2019, 99). La situazione era resa ancor più deli-

¹⁶ L'ente che si occupa dei diritti d'autore di Douglas Gordon è la compagnia tedesca VG Bild-Kunst con sede a Bonn.

cata dalle tensioni tra i vari eredi che si contendevano il controllo strategico dell'Estate, ma anche dalla comparsa di un flusso ingente di falsi che iniziavano a inquinare il mercato, specie attraverso vendite presso gallerie private di dubbia reputazione.¹⁷ Scopo principale del database era dunque quello di divenire il collettore di tutte le informazioni riguardanti la produzione di Sigmar Polke, così da sviluppare rapidamente un archivio centrale digitalizzato che fungesse da base per la creazione di un catalogo ragionato quale punto di riferimento per studiosi e collezionisti, contrastando il rischio costituito dai numerosi falsi in circolazione. L'aspetto centrale nella programmazione della banca dati riguardava di conseguenza la strutturazione di un flusso di lavoro automatizzato che consentisse di acquisire e incrociare dati sulla provenienza (acquisti e passaggi di proprietà) e sulla circolazione delle opere (esposizioni, mostre, fiere ecc.), in

modo da fornire al comitato scientifico tutti gli elementi per attribuire o negare l'autentica. Questo lavoro ha permesso di velocizzare la ricostruzione del catalogo ragionato per i primi due decenni di attività dell'artista, sulla cui base in soli due anni è stato possibile realizzare il primo ciclo di rilevanti retrospettive dedicate a Polke, che ha toccato i musei d'arte contemporanea più importanti al mondo, tra cui il MoMA di New York, la Tate a Londra, il Museum Ludwig di Colonia e, su scala minore, la Pinault Collection di Venezia (Palazzo Grassi and Pinault Collection 2016). A sottolineare la centralità della banca dati in questo processo di valorizzazione storico-artistica e di mercato, è curioso notare come pochi anni più tardi, quando la litigiosità tra gli eredi costrinse a una scissione dell'Estate, uno dei principali motivi di contesa nell'atto di separazione divenne proprio la proprietà dei dati raccolti e il diritto di accesso al database.

6 Il patrimonio artistico e le priorità della comunanza ampezzana

Le banche dati relazionali nel settore dell'arte contemporanea fin qui osservate hanno offerto una panoramica in cui emerge nettamente la centralità, in ogni processo di digitalizzazione, dell'attenzione posta al caso specifico. Se da una parte vi sono standard informatici, archivistici e storico-artistici via via consolidatisi nella prassi internazionale, dall'altra non si può prescindere da un'analisi minuta del patrimonio del museo in oggetto e delle sue esigenze precipue in fatto di presenza digitale e accessibilità pubblica. Nel caso del Museo Rimoldi si poteva contare già su un primo lavoro di ricognizione, sistemazione e catalogazione digitale delle opere presenti in collezione conseguente alla produzione dell'ultimo catalogo del museo realizzato nel 2010, ma non dei fondi ar-

chivistici che avrebbero invece consentito di evidenziare la relazionalità tra materiali, oggetti e soggetti nel patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo. Il lavoro di ricerca scientifica e sviluppo digitale che sta alla base del presente volume si è pertanto sviluppato prima di tutto attraverso un'analisi dei sistemi informatici già presenti, specie la banca dati programmata in linguaggio open-source MySQL, nonché degli strumenti e dei contenuti utilizzati sia per la gestione interna della collezione, sia per la sua visualizzazione pubblica. A partire dall'infrastruttura digitale esistente si è quindi approntata una metodologia per implementare il database in senso relazionale, al fine di rafforzare i collegamenti tra gli oggetti conservati (collezione, epistolario, fototeca, persona-

¹⁷ Queste informazioni sono tratte dalle conversazioni con Michael Trier, amico e consigliere di Sigmar Polke, nonché curatore del suo archivio al tempo del progetto di digitalizzazione condotto a Colonia tra il 2012 e il 2016.

lità ecc.) e aggiornare le schede sulla base di *authority files*, così da incrementare l'accuratezza scientifica delle informazioni contenute. Operando in stretta collaborazione con la dirigenza dell'ente museale, si è costituita una squadra operativa composta da un'archivista individuata dallo stesso Museo Rimoldi, Ilaria Lancedelli, da un'esperta di banche dati per istituzioni artistiche selezionata dal Venice Centre for Digital and Public Humanities, Silvia Ballarin, e da due stagiste provenienti dall'innovativa Laurea Magistrale in Digital and Public Humanities dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Asja Lazzari e Fabiola Chiericato. Nel capitolo che segue, le quattro autrici qui menzionate ripercorrono minuziosamente i diversi aspetti che le hanno viste impegnate nel processo di digitalizzazione e resa pubblica del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, in modo da offrire un resoconto dettagliato delle scelte compiute, dei metodi applicati e dei risultati ottenuti. Per risultati si intendono soprattutto la realizzazione del database relazionale per il Museo Rimoldi che costituisce il vero frutto del lavoro svolto nel corso dei dodici mesi del progetto, ma anche la pubblicazione del presente volume che intende offrire un taglio trasversale al patrimonio artistico e archivistico delle Regole ottenuto soltanto grazie alla relazionalità messa in opera dalla nuova banca dati. In tal senso, il progetto e la sua descrizione in queste pagine si propongono quale primo punto di riferimento nel panorama nazionale per orientarsi verso termini di paragone internazionali per la digitalizzazione ed esposizione pubblica di una collezione d'arte contemporanea.

Lasciando i dettagli del processo di digitalizzazione al prossimo capitolo, a questo punto è invece d'uopo sottolineare le peculiarità del caso e della natura del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, poiché ad esse ci si è orientati nella progettazione e nell'impianto della banca dati relazionale. Il Museo Rimoldi è infatti diverse cose

allo stesso tempo a seconda della prospettiva disciplinare da cui lo si approccia: dal punto di vista storico-artistico rappresenta una delle più precoci collezioni d'arte moderna e contemporanea italiana; dal punto di vista aziendale si tratta di un museo privato orientato alle strategie della propria comunità di riferimento; per quanto concerne i GLAM studies, gli studi relativi al settore delle istituzioni dedite ai beni culturali, il Museo Rimoldi detiene un patrimonio variegato con un archivio tutto da riorganizzare.¹⁸ Se la collezione è stata già oggetto di ricerca, pur senza approfondimenti particolari incentrati perlopiù su singoli artisti o mostre, a livello organizzativo e istituzionale invece si può dire non sia mai stato preso in debita considerazione. Il motivo va forse ricercato in un perdurante equivoco da cui va sgomberato il campo, ossia che il Museo Rimoldi non sia altro che il frutto della definitiva musealizzazione della collezione di Mario Rimoldi, mentre si tratta di un'istituzione costruita attorno a diverse collezioni esistenti in Ampezzo e che ha preso avvio grazie al primo e fondamentale lascito di Rosa Braun, vedova del collezionista (Balsamo 2010, 10). Oltretutto, si tratta di un patrimonio non esclusivamente di quell'arte moderna e contemporanea che aveva suscitato stupore già alla prima esposizione pubblica nel lontano 1941 (Bianchi 2011, 61), ma anche di libri e antichità, tra cui pezzi rari come una coppia di globi terrestri, di pregiata manifattura, di Vincenzo Coronelli risalente al tardo Seicento (Bonasera 1953, 80). Pertanto, quello del Museo Rimoldi è un caso ben diverso da quello di una collezione piuttosto omogenea, come quella di Peggy Guggenheim per rimanere in un ambito coevo, che nei primi anni Ottanta del Novecento è stata musealizzata in seno a una fondazione che già si occupava di arte moderna e contemporanea. Al contrario, la donazione eterogenea pervenuta per il tramite di Rosa Braun giungeva a un ente secolare e assai distante dall'arte come le Regole d'Ampezzo, le quali per di più si

¹⁸ Il termine GLAM fa riferimento all'acronimo inglese Galleries, Libraries, Archives and Museums.



Figura 6

Lo studio di Mario Rimoldi presso la sua agenzia turistica di Villa Esperia in Corso Italia, a Cortina d'Ampezzo, con le pareti affastellate dalle opere d'arte collezionate, in una foto scattata nel 1970 da Renato Balsamo. Mario Rimoldi nel suo ufficio (foto di Renato Balsamo). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 29

erano da poco riappropriate dei beni e delle funzioni storicamente attribuite loro, costringendo l'istituzione a un radicale ripensamento circa il proprio ruolo in epoca contemporanea per la comunità di riferimento (Scarpa et al. 2010, 838). Il caso e la natura del Museo Rimoldi, giunto ormai a cinquant'anni dalla sua fondazione, pongono almeno tre questioni fondamentali che anche il processo di digitalizzazione doveva tenere in considerazione. In primo luogo, si trattava di render conto della difficile nascita e del successivo sviluppo di un'organizzazione rivolta all'arte contemporanea in seno a un territorio alpino e della sua accoglienza da parte della comunità di riferimento. In secondo luogo, bisognava evidenziare come il patrimonio giunto in tal modo al museo fosse de facto la risultanza di un micro-contesto di collezionismo generato-

si a Cortina nei primi cinquant'anni dalla sua annessione all'Italia, durante i quali la località dolomitica visse una straordinaria trasformazione economica votata all'industria turistica. In conseguenza di questi due primi aspetti, si doveva in ultimo considerare come le Regole d'Ampezzo, prese come istituzione identitaria per il territorio, avessero interpretato il ruolo aggiuntivo di ente culturale nell'ambito della propria riorganizzazione in seguito a un lungo periodo di rivendicazione delle proprie funzioni originarie.

Riguardo alla genesi del museo negli anni Settanta del secolo scorso, non vi è dubbio che possa essere descritta come un processo difficile, spesso al limite del collasso per l'indisponibilità di molte istituzioni locali, giunto infine a maturazione grazie alla presa di coscienza da parte

delle Regole del valore insito nella storia del contesto artistico creatosi in Ampezzo dal primo dopoguerra in avanti e incarnato in maniera esemplare dalla collezione Rimoldi (Balsamo 2010, 10). Da parte sua, Mario Rimoldi aveva da sempre sognato di lasciare le sue opere a Cortina quale «testimonianza della passione di un raccoglitore e dell'amore di un figlio» per il proprio territorio (Rimoldi 1951, 19). Che non si trattasse necessariamente di eternare la propria figura di collezionista, bensì di conferire alla conca ampezzana una nuova e imprescindibile risorsa su cui sviluppare la propria vocazione turistica e culturale, è riscontrabile nel ripetuto disinteresse dimostrato da Rimoldi rispetto al presentare le proprie opere fuori da Cortina, financo nel rifiuto di offerte d'acquisto in blocco da oltreoceano o di giacenza presso rilevanti musei nazionali (de Bigontina 2014, 9). Esempi concreti di questo atteggiamento restio furono la tardiva risposta alla richiesta di Rodolfo Pallucchini rispetto al prestito di alcuni dipinti di Filippo de Pisis per una personale veneziana dell'artista ferrarese nel 1948 (Bianchi 2011, 73), oppure ancora il declino dell'invito a presentare un intero nucleo di opere presso Ca' Vendramin Calergi a Venezia (*Corrispondenza Rimoldi-Rizzi* 1968). Rimoldi rifiutò anche l'intercessione dell'editore Neri Pozza nei confronti del potente democristiano veneto Mariano Rumor e della Cassa di Risparmio di Venezia per propiziare la nascita e il finanziamento di un centro d'arte a Cortina a cui lasciare la sua collezione (*Corrispondenza Rimoldi-Pozza* 1966). Ancora prima, all'indomani delle Olimpiadi del 1956, nemmeno l'ipotesi di collocare la pinacoteca nella poco distante Pieve di Cadore convinceva il collezionista, poiché, pur al netto dei dissidi avuti col Comune di Cortina, avrebbe privato il suo paese natale di un bene troppo prezioso (Zangrando 1958). Proprio nell'intimo rapporto tra Mario Rimoldi e la sua Cortina va individuato il germe dell'odierno museo e della sua difficile genesi, innanzitutto per la perdurante incomprensione dei compaesani circa la compulsiva passione artistica di quel bizzarro imprenditore, per metà am-

pezzano e per metà foresto, la cui collezione era cresciuta a dismisura tanto da riempire molteplici luoghi [fig. 6] - l'albergo di famiglia Hotel Corona, l'agenzia turistica dei Rimoldi Garage Centrale, la sua abitazione privata e persino la locale Scuola d'Arte (Rizzi 1968). Al di là dell'eccentricità e del sovradimensionamento della raccolta, vi erano poi stati aspri dissidi in merito all'eccezionalità e urgenza nella gestione dei fondi per l'avvenimento olimpico, i quali generarono una coda giudiziaria che finì per attribuire responsabilità postuma e per interposta persona addirittura alla vedova Rosa Braun (Gatti 1977, 345). Tuttavia, gli ampezzani si resero conto tardivamente che la collocazione in paese della raccolta Rimoldi non era scontata, specie quando Rimoldi concluse il suo trentennio da direttore della Scuola d'Arte ritirando tutti i dipinti che avevano adornato le aule e i corridoi dell'istituto (Anon. 1969). I rapporti sviluppatasi tra Rimoldi e Cortina fecero sì che il museo non potesse che nascere dopo la scomparsa del collezionista e che, ad accoglierne il lascito, fosse un'istituzione come le Regole d'Ampezzo, cioè terza rispetto alle sue vicende professionali e politiche, ma di estrema rilevanza per l'amministrazione delle ricchezze del territorio.

Il patrimonio che le Regole si trovarono così a gestire attraverso la nascita del Museo Rimoldi non si limitava alle opere d'arte donate da Rosa Braun - e nemmeno a quelle dei lasciti successivi - bensì investiva l'intero sistema dell'arte che il collezionismo e l'attivismo di Mario Rimoldi furono capaci di propiziare nella conca ampezzana. La felice intuizione del giovane imprenditore alberghiero, già appassionato agli oggetti artistici fin dai suoi studi superiori a Roma, fu infatti quella di convogliare con pazienza e passione un intero consesso artistico a Cortina. Il precoce incontro a fine anni Venti del Novecento con critici attenti come Giovanni Comisso, con artisti del valore di Filippo de Pisis e con mercanti del calibro di Giorgio Zamberlan fu epifanico, non solo per la scelta di rivolgersi all'arte coeva italiana abbandonando il gusto ottocentesco di matrice alpina, ma soprattutto per la compren-

sione del tipo di sistema dell'arte che occorreva costruire a Cortina per assecondare le ambizioni culturali che, secondo Rimoldi, il suo paese meritava (Belli 2010, 15). Fu così che il collezionista riversò anche sul settore artistico il suo fiuto sistemico, ampiamente profuso in ambito imprenditoriale con la creazione di una filiera che andava dall'albergo al garage, passando per un'agenzia turistica (Bassani 1975). Invero, Rimoldi comprese che per lanciare Cortina quale esclusiva località montana per l'élite nazionale - italiana, prima, e italiana, poi - servivano tutti quegli attori che mutualmente costituiscono un sistema dell'arte ben oliato. Si trattava di sollecitare la villeggiatura di artisti, galleristi, critici, collezionisti, autorità e dell'alta società in genere che confluivano nel salotto buono di questo o quell'albergo, spesso all'Hotel Corona della famiglia Rimoldi (Zamberlan 2021, 191-8). Se il secondo posto ottenuto al Premio Bergamo del 1939 con la prima versione della *Chiesa di Cortina* (1937) di de Pisis conferì a Rimoldi una iniziale conferma circa le proprie ambizioni per il paese natale, la definitiva responsabilizzazione nei confronti della conca ampezzana giunse l'anno successivo con il conferimento della direzione della Regia Scuola d'Arte che tra il 1940 e il 1969 egli trasformò in un luogo vivo e stimolante con l'esposizione permanente di capolavori dell'arte novecentesca e l'apertura di spazi per lo studio di artisti amici quali Mario Sironi (Pappacena 1988, 165-6). Primi momenti apicali che segnalavano la nuova centralità artistica acquisita da Cortina si concretizzarono nel 1941, nonostante il coinvolgimento bellico dell'Italia fascista, con la prima Mostra del Collezionista di Rimoldi (gennaio-febbraio) e con la Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea (agosto) nella quale ottenne il terzo posto (*Comisso Prefazione* 1941). Forse di

maggiore importanza fu la fondazione del Circolo Artistico nel 1951, seguita dall'istituzione del Premio Parigi diretto da Rimoldi stesso, nel tentativo di allargare il bacino di collezionisti e appassionati d'arte a Cortina in vista delle Olimpiadi, prefigurando la nascita di un'organizzazione stabile e l'avvio di manifestazioni ricorrenti (Pallucchini 1951, 7). Non è un caso, dunque, che negli anni a venire molte delle personalità coinvolte nelle attività del Circolo come la pittrice Alis Levi o, temporaneamente, l'osteopata Antonio Allaria¹⁹ sceglieressero di affidare le loro opere proprio al Museo Rimoldi, dimostrando come Rimoldi - prima da imprenditore e poi da sindaco - fosse infine riuscito a creare un mondo dell'arte nella conca ampezzana di cui le Regole e la loro galleria risultano le vere eredi (de Bigontina 2014, 5).

È bene sottolineare come autentica fautrice del Museo Rimoldi sia stata Rosa Braun che, rimasta vedova, non si diede per vinta nonostante i numerosi rifiuti da parte di vari enti locali e trovò infine, per il tramite di Eugenio Gaspari e Renato Balsamo, poi direttore a vita della galleria, l'accoglimento nel 1974 della prima parte della sua donazione in seno alle Regole d'Ampezzo e la seconda per lascito testamentario l'anno successivo.²⁰ La donazione colse le Regole in un momento cruciale della propria esistenza millenaria, poiché stava finalmente prendendo forma la sua rinascita dopo il sostanziale esautoramento da parte del Regno d'Italia, prima, e della Repubblica, poi, a cui seguì nel secondo dopoguerra una lunga lotta politica per riacquisire pieni diritti sulle proprietà della comunanza ampezzana (Pieraccini 2013). Il lascito della vedova Braun impegnava quindi le Regole a far nascere un museo d'arte rendendolo consustanziale al generale riordino dell'antica istituzione che, ripreso finalmente

¹⁹ La collezione e i materiali di Antonio Allaria sono stati in giacenza presso il Museo Rimoldi, mentre ora sono passati al MART di Rovereto.

²⁰ La Convenzione fu siglata il 2 ottobre 1973 con una postilla del 7 ottobre, per poi diventare esecutiva l'anno successivo una volta ultimati i locali per ospitare la prima parte della collezione, ossia 174 opere, la biblioteca e svariati documenti. Il testamento olografo della vedova risale invece al 24 novembre 1974 e divenne esecutivo il 15 luglio 1975 col lascito dei restanti 254 pezzi di vario genere.

possesso dei propri antichi poteri, doveva adeguarsi al mutamento radicale del territorio avvenuto nel Novecento in forza della sovrachiantante economia turistica (Scarpa et al. 2010, 838). Come noto, le Regole sono un'istituzione di discendenza celtica o romana, poi rafforzata in periodo medievale, attraverso cui le famiglie di più antica origine della vallata si occupavano della gestione collettiva delle risorse naturali, specie pascoli e legname, per cui il principio cardine era e rimane quello di condividere e orientare il patrimonio privato all'interesse generale (Ghedina 2010, 5). Negli anni Settanta del secolo scorso, dopo cinquant'anni ormai di boom turistico a Cortina, occuparsi solo di pastorizia e boschi non avrebbe risposto alle nuove sfide cui si trovava di fronte la comunanza ampezzana, tanto che le Regole intrapresero un ampliamento delle proprie funzioni così da armonizzare tra loro diversi tipi di utilizzo della conca dolomitica, mirando fin da subito alla gestione sostenibile delle risorse naturalistiche, turistiche, ricreative, sportive e culturali. Questa consapevolezza emerge chiaramente dalle modifiche statutarie che furono operate al cosiddetto Laudo delle Regole, in cui nel 1977 trovò posto per la prima volta l'esigenza

di prevedere una forma organizzata per la gestione delle attività e dei beni culturali in Ampezzo nominando un'apposita commissione (*Laudo Regolamento 1977*, art. 8). Lo stesso anno ne conseguì persino la stesura di un *Regolamento per le attività culturali*, nei cui primi articoli si fa riferimento addirittura a due tipologie di strutture impegnate nelle attività culturali: da un lato un «Centro di cultura delle Regole d'Ampezzo a norma di Laudo per la gestione autonoma delle attività e dei beni culturali delle Regole d'Ampezzo e della loro Comunanza» (*Regolamento per le attività culturali 1977*, art. 1), dall'altro lato «la galleria d'arte Mario Rimoldi con il compito di valorizzare le collezioni artistiche esistenti in Ampezzo» (*Regolamento attività culturali*, art. 2). Se ne ricava che le Regole erano ben conscie che non bastasse conservare la collezione d'arte giunta per il tramite di Rosa Braun, ma che invece la collezione Rimoldi costituisse un trampolino per la più generale valorizzazione del patrimonio artistico ampezzano - un patrimonio fatto di opere e relazioni - e che dunque servisse da stimolo per operare nell'ambito artistico quale nuova risorsa autoctona, indispensabile e inalienabile per la buona gestione del territorio.

7 Un database museale tra standard internazionali e soluzioni sartoriali

Una volta identificato il patrimonio artistico regoliero, come descritto nel paragrafo precedente, diventa chiaro che il progetto di evoluzione digitale e pubblica del Museo Rimoldi - portato a conclusione con la realizzazione di un'estesa banca dati relazionale, di cui questa pubblicazione ripercorre la genesi e ne saggia i frutti - fosse d'uopo per mantenere elevati standard nello studio, nella gestione e nella valorizzazione di risorse culturali ormai diventate identitarie per la comunanza ampezzana. Lo aveva certamente compreso già Mario Rimoldi stesso, i cui ripetuti rifiuti a spostare le sue opere da Cortina trovano ragione nel fatto che la collezione e l'umanità

che vi ha orbitato attorno - fatta di artisti, galleristi, critici, altri collezionisti e molti amici - aveva creato un contesto unico, impressosi in maniera indelebile nella conca ampezzana. Portare via la collezione Rimoldi dal paese, quindi, oltre a privarlo di un patrimonio avrebbe anche decontestualizzato la raccolta stessa. A cinquant'anni dalla nascita del museo, che ha segnato la conclusione della ricca vicenda storico-artistica di cui Rimoldi è stato tra i maggiori protagonisti, la creazione di una banca dati relazionale è servita dunque per ricontestualizzare la collezione ricostruendo legami, facendo emergere materiali, ponendo enfasi sulla globalità del lascito di Rimoldi e

delle donazioni seguenti - sia il sostanzioso corpus di Alis Levi, sia quelle singole incoraggiate da Renato Balsamo nella veste di primo direttore della galleria. Sommando gli anni di attività del collezionista Rimoldi a quelli di esistenza del museo a lui dedicato se ne ricava quasi un secolo intero di storia dell'arte che coincide con la radicale trasformazione della conca ampezzana in un moderno ed esclusivo centro ricettivo alpino. Nella visione strategica dell'imprenditore e sindaco Rimoldi, Cortina doveva imparare a primeggiare nel mondo dei resort montani non soltanto per le sue bellezze naturalistiche, ma anche per la qualità dell'offerta culturale cui spettava un ruolo non inferiore alla rilevanza delle manifestazioni sportive ospitate. La galleria d'arte delle Regole custodisce perciò un lascito straordinario che va ben oltre le singole opere nel museo e presenta Cortina come località alpina capace di vantare un patrimonio artistico e una storia dell'arte recente del tutto invidiabile, forse addirittura ineguagliabile se comparata ad altri paesi di montagna che concorrono per bellezza ed esclusività. È responsabilità dell'antico ente ampezzano alimentare la propria funzione culturale ravvivando e rafforzando quel circuito virtuoso dell'arte diventato ormai imprescindibile per una vallata che ospiterà a breve le sue seconde Olimpiadi.

Potrebbe sembrare esagerato attribuire a una banca dati relazionale un qualunque tipo di contributo alle alte aspettative che le Regole d'Ampezzo pongono nell'arte per giovare alla reputazione di Cortina. Tuttavia, il database è stato progettato proprio a partire dalle peculiarità del patrimonio regoliero e dalle nuove sfide cui l'ente e il paese intero si trovano di fronte. In primo luogo, la soluzione informatica pensata per il Museo Rimoldi non aveva lo scopo di censire nuovamente le opere della sua collezione, bensì di abbracciare le diverse tipologie di materiali conservati presso le Regole al fine di mappare il campo dell'arte che si è creato in Ampezzo nel corso di un secolo. Per questo motivo la banca dati ha previsto la realizzazione di tabelle autonome per un gran numero di materiali e oggetti, non

solo di opere quindi, tra cui figurano: a) fotografie di artisti e personalità immortalati a Cortina che danno corpo al circolo artistico creatosi attorno a Rimoldi; b) cartoline e lettere di artisti, critici e galleristi che qualificano la qualità dei rapporti intessuti da Rimoldi; c) disegni e dediche sui Libri d'oro dei Rimoldi, attraverso cui si possono ricostruire le presenze e gli avvenimenti di rilievo in paese; d) documenti sulla genesi della collezione e del museo, utili per una ricostruzione del patrimonio artistico delle Regole; e) articoli, recensioni e rassegne stampa che rivelano quale fosse già a suo tempo la ricezione delle opere, della collezione e del contesto artistico creatosi a Cortina; f) personalità, elencate autonomamente per la loro professione, in modo da identificare gli attori che hanno costituito e frequentato il mondo dell'arte di Cortina. Le singole tabelle sono state ovviamente aggiornate a livello di standard internazionali nei metadati (es. Getty Research Library, Museo Fattori e IIF) con la creazione di sottocategorie descrittive fisse, caratterizzate da menu a tendina e conseguente incremento di filtri per la ricerca e la protezione dei dati (Saba 2013, 109). A livello di struttura, queste molteplici tabelle sono state legate tra loro mediante relazioni su tabelle ponte in modo da enfatizzare i collegamenti tra materiali, oggetti e personalità inserite nella banca dati, così da risultare simile a un catalogo digitale relazionale più che a un mero catalogo ragionato di un museo (Fuchsgruber 2019, 94). Il risultante database relazionale multi-tabellare è quindi stato reso accessibile liberamente online per la visione e consultazione dei dati, mentre necessita di un accreditamento presso la direzione del museo per accedere alle funzioni di ricerca avanzata e di esportazione delle informazioni, comprese le immagini, in linea con le buone prassi in fatto di tutela dei dati e dei diritti di riproduzione (Mantoan 2021, 175-6). In questo modo si offre agli studiosi e al pubblico del Museo Rimoldi la possibilità di incrociare materiali e dati del patrimonio artistico regoliero evidenziando e qualificando la pluralità di donazioni che lo contraddistinguono, le numerose personalità che

vi hanno orbitato attorno, il tipo di relazione che connette certe personalità a determinati oggetti conservati, nonché la provenienza e dispersione di singole opere della collezione. In questo processo di digitalizzazione e riorientamento delle dotazioni informatiche non si è mai persa di vista la priorità di creare un ambiente collaborativo tra il personale del Museo Rimoldi e la squadra d'intervento dell'Ateneo veneziano, inteso quale fattore critico per il successo dell'implementazione della banca dati (Cocciolo 2016, 126). Per di più, considerata la centralità delle risorse umane impegnate quotidianamente nell'utilizzo futuro del database, si è sempre condiviso con l'archivista dell'ente ampezzano ogni minuta soluzione, affinché il risultato finale fosse un abito sartoriale perfettamente calato sulle necessità del committente (Spiro 2009, 5). Al tempo stesso si è mantenuta salda la rotta verso l'adeguamento del sistema d'archiviazione ai migliori standard internazionali, convenendo col Museo Rimoldi di adottare sempre un approccio open source che consentisse di riutilizzare, trasferire o persino riprogrammare in futuro l'intero repository digitale (Knifton 2015, 35).

Il presente volume consegue logicamente e praticamente al processo di digitalizzazione che ha coinvolto il patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, a partire già dall'approfondito lavoro svolto dall'archivista Ilaria Lancedelli che ha permesso una mappatura completa e quantomai necessaria dei materiali d'archivio del Museo Rimoldi.²¹ Attraverso la progettazione e infrastrutturazione della nuova banca dati relazionale si sono così potuti creare contatti tra opere e materiali, tra oggetti e soggetti, tra dati e contesto, aprendo la strada a una ricostruzione dei personaggi, legami e vicende che hanno caratterizzato il mondo dell'arte costituitosi a Cortina negli ultimi cent'anni. Questo catalogo intende perciò essere

una prima tappa nella diffusione di conoscenza e possibilità di ricerca sul patrimonio del Museo Rimoldi, soprattutto dimostrando come il database realizzato consenta di approfondire le relazioni tra gli oggetti, ampliare la ricerca alle relazioni interpersonali, ripercorrere relazioni temporali e spaziali nella genesi della collezione e del museo. A tal fine si è scelto di presentare nella sezione iconografica di questo volume una selezione di materiali suddivisi non per tipologia, bensì per percorsi tematici che tagliano trasversalmente il patrimonio archivistico e della collezione. Emergono così con maggior forza le relazioni tra categorie di oggetti e tra gli stessi oggetti, evidenziando i vantaggi che si ottengono da una banca dati relazionale rispetto a un tradizionale catalogo ragionato. La creazione dei sette percorsi contenuti in questo volume non sarebbe anzi stata possibile senza il processo di digitalizzazione portato a compimento nel corso di dodici intensi mesi di lavoro condiviso.

Questo volume va dunque definito quale catalogo relazionale ed è felicemente inserito in una collana che non intende pubblicare inventari completi o cataloghi ragionati, bensì opera come occasione di sistematizzazione e presentazione di un lavoro conseguente a una riorganizzazione e a un ripensamento digitale. Per questo si ringraziano nuovamente i direttori della collana, Franz Fischer e Holger Essler, nonché il direttore editoriale Massimiliano Vianello e il suo team, che hanno accolto il progetto quale secondo volume della prestigiosa serie *Disclosing Collections* sposando appieno la linea innovativa che si è inteso dare all'infrastrutturazione digitale del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo. Se ne è così ricavato un volume che ci si augura contribuisca a segnare un nuovo standard nella realizzazione di cataloghi, inventari, esposizioni di collezioni, insiemi di dati e

²¹ Lo scrivente ha seguito in qualità di correlatore, su richiesta del Museo Rimoldi, la stesura della tesi di Ilaria Lancedelli per la Laurea Magistrale interateneo in Scienze Archivistiche e Biblioteconomiche, mentre relatrice era la prof.ssa Giorgetta Bonfiglio Dosio dell'Università di Padova e seconda correlatrice la prof.ssa Dorit Raines dell'Università Ca' Foscari Venezia.

liste di oggetti nel campo delle arti e degli studi umanistici in genere. Tagliando trasversalmente la raccolta e i materiali del Museo Rimoldi, con questo volume vengono messi in luce i criteri di categorizzazione, interconnessione e rilevanza che potranno servire a orientare future ricerche scientifiche e dischiudere questa importante pagina di storia dell'arte sia alla comunanza ampezzana sia al pubblico di visitatori della magnifica conca dolomitica. Ma nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile senza l'interconnessione istituzionale che da subito ha caratterizzato questo progetto di digitalizzazione che ha condotto

a far riemergere le tracce d'arte contemporanea in Ampezzo. In conclusione, non si può dunque che ribadire la rilevanza dell'intensa e pianificata collaborazione avuta con le Regole d'Ampezzo, specie con il delegato responsabile del suo patrimonio artistico Gianfrancesco Demenego e con la referente Angela Alberti, grazie alla cui fiducia e lungimiranza è stato possibile creare un database relazionale all'avanguardia, un catalogo innovativo e, de facto, un'esposizione pubblica senza precedenti di inediti, quanto preziosi materiali sulla storia dell'arte del Novecento a Cortina d'Ampezzo.

