

T E M I

Ontologia dei beni culturali

di Davide Grasso

ABSTRACT – Da alcuni decenni l'attività legislativa delle istituzioni nazionali e internazionali promuove un'opera di tutela e conservazione di ciò che il dettato giuridico definisce beni culturali. Che cos'è, tuttavia, un bene in fatto di cultura? Che cosa un male? Si tratta di espressioni che presuppongono un giudizio soggettivo o di qualifiche obiettive? Per affrontare questi ed altri quesiti è necessaria un'indagine filosofica che ponga il problema dell'essenza della realtà culturale e delle procedure di selezione dell'eredità protetta, tracciando i contorni di una disciplina nuova: l'ontologia del patrimonio culturale. Tale filone di ricerca, ad oggi pionieristico, si presenta come un ramo dell'ontologia dal grande potenziale applicativo, unendo i più avanzati risultati nelle ricerche antropologiche, informatiche e giuridiche con quelli dell'ontologia sociale, della semantica, della mereologia.

1. INTRODUZIONE
 - 1.1 Informatica
 - 1.2 Diritto
 - 1.3 Ontologia
2. DEFINIZIONE DELL'EREDITÀ CULTURALE
 - 2.1 Natura e cultura
 - 2.2 Applicazioni di funzione
 - 2.3 Ostensione e teleologia
3. FUNZIONI E SCRITTURA
 - 3.1 Linguaggio e scrittura

3.2 Ostensione e *status*

4. LA CONSERVAZIONE DELLA CULTURA

4.1 Documentalità

4.2 Archetipi

4.3 Differenza

5. PROCEDURE ISTITUZIONALI

5.1 Conservazione e autenticità

5.2 Confini spazio-temporali e cultura

5.2.1 Natura giuridica del patrimonio

6. CONCLUSIONE

6.1 Prospettive di ricerca

BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUZIONE

1.1 Informatica

Il compito dell'archiviazione documentale, proprio di qualsiasi istituzione impegnata nella tutela culturale, si orienta da anni verso un massiccio utilizzo della scienza informatica. Questo interesse delle istituzioni per il digitale e per il web ha prodotto investimenti finanziari verso le ricerche orientate a perfezionare le ontologie formali delle scienze informatiche e l'organizzazione semantica del web (web 3.0). Scopo di queste ricerche è ottenere: (1) un utilizzo razionale dei dati a disposizione; (2) un loro maggiore scambio e condivisione; (3) l'integrazione di archivi diversi e (4) la conservazione delle informazioni nel lungo periodo (Felicetti 2009). Il 9 dicembre 2006 è stata pubblicata la versione ufficiale standard di CIDOC CRM (*Conceptual Reference Model*), frutto di dieci anni di ricerca da parte del CIDOC *Documentation Standard Working Group* e del CIDOC CRM SIG: un

“modello di riferimento concettuale” che fornisce “definizioni e una struttura formale per descrivere i concetti espliciti ed impliciti e le relazioni usate nella documentazione dell’eredità culturale” (<http://www.cidoc-crm.org/>). Centrale è per gli ontologi dell’informatica, che tentano di elaborare distinzioni concettuali non soltanto per creare archivi, ma anche per far funzionare i motori di ricerca, la nozione di semantica del web, ossia di una scienza in grado di tradurre i significati trasmessi attraverso serie di stringhe algoritmiche in concetti espressi nel linguaggio scientifico o ordinario, e viceversa (Gangemi 2004; Ghiselli-Bozzato-Trombetta 2008).

1.2 Diritto

Lo strumento legislativo principale per la conservazione dei beni culturali è, a livello internazionale, la *Convenzione per la protezione dell’eredità naturale e culturale mondiale*, adottata a Parigi il 16 novembre 1972. Essa costituì il punto d’approdo di una storia secolare, tanto dal punto di vista politico quanto da quello teorico e legislativo, ed è il punto di riferimento classico per la definizione dei beni culturali, poiché distingue questi ultimi dai beni naturali, qualificandoli come entità materiali prodotte dall’essere umano (Esposito-Gaulis 2010). Una decisiva evoluzione sul piano giuridico è avvenuta, tuttavia, con la *Convenzione sulla salvaguardia dell’eredità culturale intangibile* del 2003 (<http://www.unesco.org/culture/ich/>), lo strumento più discusso nel dibattito contemporaneo (Akagawa-Smith 2009). Rispetto alla Convenzione del 1972, che individuava i beni nei complessi monumentali, archeologici e architettonici di particolare rilevanza storica, antropologica o estetica, il testo del 2003 introduce una nozione di eredità rinnovata: anche le eredità linguistiche o culturali, le danze e i riti, i dialetti e le abilità artigianali entrano a

far parte a pieno titolo del patrimonio culturale da proteggere (Kirshenblatt-Gimblett 2004; Yin 2006).

1.3 Ontologia

Tanto sotto il profilo informatico quanto sotto quello giuridico, quindi, l'azione umana sul patrimonio, tecnica o politica, appare fondarsi su una rappresentazione del proprio oggetto che non può esimersi dal produrre classificazioni. La corrispondenza semantica tra una stringa informatica e un nome, o quella giuridica tra una categoria d'intervento e un tipo di oggetto sussistono sulla base di definizioni, attraverso cui è possibile tracciare confini tra gli enti o all'interno di essi. La conservazione del patrimonio culturale ha bisogno di archivi, e l'attività di archiviazione di supporti digitali; le informazioni digitalizzate devono essere organizzate secondo classificazioni, che a loro volta rendono necessaria un'*ontologia informatica*, ossia una serie di distinzioni concettuali – impossibili senza lo sviluppo di una semantica e di un lessico forniti *ai computer dai programmatori (umani)* – che siano trasversali rispetto alle diverse lingue e frontiere istituzionali. Donde attingono, tuttavia, i programmatori una mappa concettuale delle classi e delle proprietà proprie dei beni culturali? E come possono tracciare la differenza tra ciò che è cultura e ciò che non lo è, o ciò che è un bene e ciò che non lo è? L'ontologia e la semantica informatiche non possono che essere fondate su un'ontologia e una semantica *pure*, che tentano di descrivere la realtà e il linguaggio non in rapporto ai requisiti tecnici della macchina, ma al mondo che la macchina intende catalogare (Varzi 2005; Ferraris 2008; Smith 2008).

2. DEFINIZIONE DELL'EREDITÀ CULTURALE

L'espressione inglese "cultural heritage", la cui traduzione letterale è, in italiano, "eredità culturale", è ambigua: da una parte, se intesa in senso lato, può indicare l'insieme di tutte le produzioni culturali del genere umano; dall'altra, se intesa in senso stretto, quella parte di eredità che figura nelle liste per la tutela delle istituzioni nazionali e internazionali. L'ambiguità è meno evidente nelle espressioni italiana, francese e tedesca, ossia "beni culturali", "patrimoine culturel" e "Kulturgut": tutte e tre, con sfumature differenti, si collocano all'interno dell'accezione più ristretta dell'espressione inglese, in bilico tra un'accentuazione del valore morale e di quello economico delle entità culturali. La stessa qualifica di bene, presente anche nel linguaggio urbanistico e del mercato immobiliare, detiene un significato tendenzialmente neutro dal punto di vista etico, almeno se intesa in un'accezione tecnica: un bene patrimoniale o immobiliare è tale per il valore economico che possiede (Astengo 1966). Sono evidenti, tuttavia, le potenti reminescenze filosofiche e morali dell'espressione, che si manifestano ampiamente nella letteratura, anche giuridica, sul patrimonio: i beni selezionati dagli stati, come espressione eminente dell'eredità culturale di una regione o di una nazione, sono considerati tali sulla scorta dell'attribuzione di un significato positivo per la vita sociale, o addirittura di un valore considerato *universale*, ossia portatore di significati positivi per tutto il genere umano (Taylor 2009).

2.1 Natura e cultura

Definire ontologicamente il patrimonio culturale presuppone, quindi, chiarire che cosa sia l'eredità culturale come regione più ampia dell'essere: se non tutto ciò che è cultura viene valorizzato come patrimonio o bene culturale, non tutto ciò che esiste è cultura. Questo

rapporto non è irrelato a quello tra essere umano e mondo ad esso esterno. Il concetto di cultura (come il suo etimo, da *colo*: coltivo, mi prendo cura) si definisce, in positivo, come la sfera dell'umanamente costruito o costituito dal punto di vista ontologico, all'interno del più ampio universo naturale; ciò che preesiste all'azione dell'uomo, o ne è indipendente rispetto al proprio essere, non è cultura, ma natura pura e semplice, senza ulteriori determinazioni; ed è detto, nel linguaggio tecnico dell'ontologia, regione *bona fide* dell'essere (Smith 2001); è ciò che deve la propria esistenza all'azione dell'essere umano, a un *fiat* attraverso cui esso ha posto in essere qualcosa che prima non esisteva, che costituisce la sfera dell'eredità culturale (Smith-Varzi 2000). Si noti che tale definizione della differenza tra natura e cultura non è sufficiente a collocare concretamente questo confine, offrendo semmai le coordinate per l'applicazione del concetto; se una proprietà o un'entità specifiche siano da considerarsi culturali o naturali dipenderà, una volta accettata questa definizione, dalla descrizione che si vorrà offrire delle caratteristiche dell'entità in questione.

2.2 Applicazioni di funzione

Le proprietà che un'entità deve possedere per essere culturale non sono tangibili. L'essere umano può intervenire sull'ambiente operando trasformazioni percepibili (ad esempio spostando oggetti, accendendo un fuoco, plasmando materiali) o impercettibili. Queste ultime non possono figurare, a rigor di logica, come oggetto di studio delle scienze naturali e fisiche (non sono impercettibili per la loro taglia, ma per ragioni di essenza) e perciò sono materia d'indagine per le scienze sociali (Grasso 2009); consistono, al livello più astratto, nell'imposizione di funzioni agli eventi o agli oggetti percepibili. La funzione applicata a un oggetto potrà essere agentiva se sfrutterà strumentalmente le sue proprietà fisiche, in ot-

temperanza a uno scopo, o di *status* se assegnerà ad esso un ruolo che non è direttamente correlato a tali proprietà (Searle 2010). Si pensi alla differenza tra un coltello o una vanga, che sono il risultato di trasformazioni tangibili della materia (e della parallela imposizione di una funzione chiaramente correlata alla loro possibilità di produrre ulteriori mutamenti in essa) e ruoli sociali come lo sciamano o il colonnello, che prescindono da proprietà come forma, peso ed estensione dell'oggetto sottoposto a un'applicazione di funzione e non sono funzionali a un utilizzo diretto di tali oggetti per produrre un impatto sulla materia. Un terzo tipo di applicazione di funzione è la funzione ostensiva. Il suo caso più evidente è quello dei segni che usiamo per riferirci a un significato. In questi casi a un oggetto è associato, attraverso la reiterazione di stati psicologici, un altro oggetto: è la relazione che le scienze del linguaggio chiamano corrispondenza semantica (Bonino-Minocchio 2008; Caputo 2008). Questa corrispondenza è ostensiva, perché lo stato di cose cui ci troviamo di fronte è definito dalla funzione, applicata sull'oggetto A, di "fare segno" verso, ovvero di *indicare*, l'oggetto B (Searle 1995).

2.3 Ostensione e teleologia

La corrispondenza tra A e B sussiste grazie a un'imposizione di funzione: non sono le proprietà *bona fide* di A o di B che la determinano, ma uno stato di cose intangibile, imposto dall'esterno, prodotto da un atto consapevole di esseri umani (Grasso 2007). Caratteristica essenziale della realtà culturale è di essere umanamente connotata, anzitutto perché ogni imposizione di funzione è (1) teleologica e (2) intenzionale. Gli scopi e le intenzioni degli agenti possono essere più o meno precisi, o più o meno consapevoli ma, per necessità logica, devono sussistere, pena la perdita di senso della stessa nozione di funzione (Hilpinen

1992, Dipert 1993). È interessante, però, una caratteristica specifica delle funzioni ostensive: per poter essere reiterate, esse devono essere *esteticamente* riconoscibili (cioè riconoscibili attraverso i sensi: da *aisthesis*, sensazione): non posso decifrare una relazione semantica se non grazie alla vista, all’udito, ecc., con cui percepisco un segno e ne riconosco identità e ruolo indicale (Ferraris 1997). Questo significa che, nonostante i segni non servano a tagliare il pane o ad abbattere montagne, come gli oggetti sottoposti a funzioni aggettive, intrattengono, a loro volta, un rapporto importante, seppur diverso, con le proprietà fisiche degli oggetti o eventi che fungono loro da supporto.

La corrispondenza semantica tra gli oggetti A e B, il significante e il significato, sussiste in modo convenzionale: nulla vieterebbe di riferirsi al suono che associamo al segno “a” con un altro segno; ma, una volta che l’uso sociale ha stabilito, in una determinata area culturale, che è proprio all’oggetto B che corrisponde A, e che B non è, ad esempio, indicato da C, saranno le caratteristiche percettibili di A, e la sua differenza estetica rispetto a C, a permettere agli umani di comprendere quando sono tenuti ad associare il significato B. Tale decifrazione semantica avviene all’interno delle menti dei singoli: non c’è nulla nelle proprietà estetiche di A, B o C che ne spieghi la (sussistente o non sussistente) mutua associazione ostensiva; ed è perché c’è un elemento concettuale dirimente, situato nel soggetto piuttosto che nell’oggetto, che la realtà culturale appare immateriale, invisibile, fantasmatica e intangibile (Derrida 1993; Searle 2007). Il mistero che circonda comprensibilmente espressioni come “entità intangibile” o “eredità intangibile” è quindi dipanato dall’attenzione che possiamo rivolgere a questa circostanza: il rapporto tra natura e cultura, tra materia e senso, tra proprietà fisiche e proprietà socialmente attribuite, è definito dall’intervento intellettuale dell’essere umano, e il mondo culturale è “visibile” soltanto at-

traverso la mediazione di schemi concettuali abbastanza complessi da permettere di produrre, o decifrare, applicazioni di funzione (Ferraris 2009; Searle 2010).

3. FUNZIONI E SCRITTURA

Le funzioni semantiche, almeno intese in questo senso, non esauriscono tuttavia la categoria delle funzioni ostensive. La logica e la linguistica, al fine di raggiungere risultati teorici, sono costrette a proporre concezioni idealizzate del linguaggio e della corrispondenza semantica: l'una per tradurre il pensiero in un linguaggio formale, l'altra per produrre generalizzazioni e sussunzioni teoriche circa il fenomeno empirico della lingua. La realtà della pratica sociale dell'ostensione è diversa, ad esempio, da quella ipostatizzata nella relazione tra significante e significato assimilata a una funzione matematica (come proposto, in logica, da Frege 1892). Nella norma, infatti, tale associazione non è precisa e c'è un ventaglio di diverse serie di oggetti, che si sovrappongono parzialmente l'una all'altra nei diversi usi concreti, che costituiscono i possibili referenti dello stesso segno (Mehlberg 1958); ciò dipende dell'interpretazione che l'individuo fornisce di una determinata convenzione semantica (Quine 1951). Definire una certa situazione "violenta", ad esempio, dipende certo dalla stipulazione del significato di "violenza" ma, giacché questa stipulazione non è mai stata effettuata universalmente e con precisione, anche dalla personale concezione che ciascuno ha (ammesso che ne abbia una, e ammesso che anche singolarmente sia precisa) della violenza (Gaifman 2010). Le dispute politiche o dell'ermeneutica del diritto sulla definizione dello stupro, della tortura o della guerra testimoniano alcuni tipi di ricadute giuridiche che la vaghezza semantica può produrre (Varzi 2008).

3.1 Linguaggio e scrittura

Queste osservazioni si limitano a ciò che viene comunemente chiamato *linguaggio* ossia, crudamente, ciò che consiste in un insieme (codice) di segni di cui è stipulata, sia pur in modo in parte vago, la referenza semantica (Marconi 1999). Non tutte le funzioni ostensive sono però linguistiche in questo senso (Derrida 1967). È dubbio che molti gesti di uso comune, come le strette di mano, i cenni di saluto o gli ammiccamenti, possano essere considerati significanti inseriti in un codice analogo a quello di un alfabeto fonetico o di un alfabeto morse; è alto, anche in questi casi, il tasso di condivisione sociale dei riferimenti associati ai segni, e tuttavia si tratta di stipulazioni più blande, soggette al divenire delle pratiche sociali diffuse più che ai dizionari o alle definizioni giuridiche. Un caso ancora più illuminante è rappresentato da quelle funzioni ostensive che non sono inserite in alcun codice preordinato: molte espressioni facciali, ad esempio, sono frutto di stati emotivi parzialmente incontrollati, e tuttavia esprimono qualcosa di identificabile, anche se non in modo univoco; i gesti o segnali in codice, esibiti e decifrati da un numero esiguo di individui in circostanze limitate e precise, devono restare segreti al resto della popolazione, e si dotano di codici puntuali ed effimeri, il cui riferimento è spesso piuttosto complesso (segnali in uso nelle pratiche criminali, investigative, cospirative, ecc.); infine è il caso dei movimenti o comportamenti dall'interpretazione tutt'altro che universale e trasparente, eppure messi in atto come segnali, in uso ad esempio nelle varieghe pratiche di corteggiamento amoroso o di seduzione.

Da un cenno con le labbra, al limite dell'involontario, fino all'alfabeto di una lingua o ai codici che definiscono con estrema precisione la lettura digitale delle stringhe informatiche, la funzione di "indicare", "stare per" e "fare segno" verso qualcosa è comune a tutti

gli indici, ossia agli oggetti o agli eventi che possiedono funzioni ostensive, più o meno sottomesse a una codificazione organizzata. Le funzioni ostensive non sono necessariamente “linguistiche” anche in un altro senso: la lingua è un organo associato all’azione del parlare, ma non tutti gli indici sono orali, né tutti gli indici scritti sono associati a vibrazioni sonore. Esistono codici linguistici non alfabetici, come quelli pittografici, geroglifici o ideografici, e forme di scrittura non codificate, come il graffio sulla corteccia che trasmette un messaggio a un soggetto ancora assente. Di queste forme di scrittura extra-linguistica fanno parte i segnali sul territorio lasciati dagli animali, o le trasformazioni del loro aspetto e della loro postura che indicano apprezzamento, soddisfazione o ostilità; l’esistenza di queste forme di ostensione da parte di specie non umane testimonia la non esistenza di un divario biologico o di un confine netto tra forme animali e forme umane di cultura (Ferraris 2005). Il concetto stesso di funzione ostensiva decostruisce la contrapposizione rigida tra oralità e scrittura: se la scrittura è definita dalla tradizione come la tecnica di attribuire significati ad entità materiali e supporti permanenti nel tempo, in modo più o meno persistente, l’attribuzione stessa di funzione significativa a vibrazioni acustiche mostra che l’oralità è, a ben vedere, una regione della scrittura: un fenomeno fisico è comunque investito, socialmente, della funzione di significare qualcosa, sia pur per un lasso di tempo meno esteso (Derrida 1972).

3.2 Ostensione e *status*

La differenza tra funzioni ostensive e funzioni di *status* è essenziale per comprendere come, all’interno della realtà socio-culturale, gli esseri umani possano produrre una differenziazione dei rispettivi ruoli, e dei ruoli assegnati alle cose (utensili, artefatti, macchine, se-

gni). Mentre il nome “Hu Jintao” corrisponde all’oggetto Hu Jintao (funzione ostensiva, relazione semantica), quest’ultimo non “significa” né “si riferisce a” il presidente della Repubblica Popolare Cinese; piuttosto, è il presidente. La funzione di *status* trasforma un oggetto in qualcos’altro, impone un ruolo, produce una sfera di obblighi e permessi, tenta di incanalare le persone in determinati comportamenti. Si noti che ogni funzione ostensiva presuppone logicamente un’antecedente funzione di *status*, pur sussistendo quest’ultima grazie a un processo sociale che, come tale, prevede a sua volta l’uso di indici. Affinché “+” possa indicare un’operazione aritmetica, infatti, è necessario che a “+” sia assegnato, anzitutto, lo *status* di segno: “+” *sta per* l’addizione (funzione ostensiva), ma anzitutto è un segno (funzione di *status*). L’antecedenza dello *status* sull’ostensione è logica; l’antecedenza dell’ostensione sullo *status* è cronologica, pragmatica: senza il riconoscimento di *status* da parte di più soggetti (senza cioè che la notizia dell’avvenuta imposizione si diffonda nello spazio e persista nel tempo grazie a forme di comunicazione/registrazione) l’attribuzione di funzione non ha valenza sociale; dunque non è prodotto culturale, ma psicologico e privato.

4. LA CONSERVAZIONE DELLA CULTURA

4.1 Documentalità

La cultura appare una produzione in senso lato testuale; è la regione ontologica di ciò che è teleologicamente orientato, intenzionale nel doppio senso, logico e pragmatico, del termine (Derrida 1962); è lo spazio degli artefatti e dei ruoli sociali costruiti grazie all’uso di indici. Settori di questo grande testo sono investiti di *status* sociali specifici: disposizione giuridi-

ca, regolamento, costituzione; cerimoniale, opera d'arte, iconografia politica, là dove anche i gesti, i movimenti, i riti e gli eventi possono essere utilizzati e reiterati allo scopo di convalidare un significato o esercitare un ruolo politico-istituzionale. La società appare come uno spazio documentale, ancora una volta in senso lato o in senso stretto: tutto ciò che è cultura, nella storia umana, è applicazione di funzione su eventi o oggetti, ed è legato in modo trascendentale, necessario, a un'attività di ritenzione nella memoria degli atti di ostensione che necessita di supporti fisici (dalle varie forme di incisione, alle tracce mnestiche, alla scrittura in senso classico); ma il documento, inteso in senso giuridico, sancisce gli *status* e i riconoscimenti propri del mondo istituzionale (Ferraris 2007), e si trova strettamente connesso con l'eredità culturale come patrimonio selezionato e specifico, ossia come bene culturale.

Un tempio greco, in questo senso, non è un documento in senso minore rispetto a un contratto in carta intestata e con marca da bollo; si tratta di documenti di tipo diverso, dei quali il secondo soltanto possiede un certo genere di funzione giuridica (Ferraris 2009). Un tempio è un oggetto materiale che esibisce deformazioni, decorazioni, scanalature, e in generale tracce dell'azione umana sulla materia, dotate di uno stile idiomatologico (analogamente a ciò che accade per il contratto timbrato, addobbato di firme, intestazioni e ceralacca: *ibidem*) che permettono l'identificazione di una regione testuale specifica dell'eredità umana. Le eredità culturali sono, in quanto documenti, tutte intangibili (Ito 2003): architettura, scultura e pittura, monumenti e complessi archeologici possono avere supporti più ingombranti (immobili, o più stabili; ciò che spiega l'intuizione ingenua alla base della distinzione giuridica tra "tangibile" e "intangibile"); ma le loro proprietà culturali, in quanto frutto di imposizioni di funzione, non sono proprietà intrinseche, presenti fisicamente all'interno

dei loro supporti, cioè delle molecole insignificanti che li compongono (Margolis 1974).

4.2 Archetipi

Le entità culturali sono conservate grazie all'azione reiterata degli agenti sociali, che trasmettono le informazioni necessarie a identificare un movimento come un passo di danza o un aggregato materiale come una basilica o una moschea. Tali entità possono svolgere una funzione esemplare, archetipica (Ferraris 2009); fungere, nell'istante immediato della loro creazione, da prototipi per successive repliche, istanziazioni, ripetizioni (è il caso dell'invenzione di un segno, che costituirà il *type* da cui sarà possibile ricavare una serie potenzialmente illimitata di *token*: Wetzel 2006). La nozione di archetipo, essenziale per la costruzione e conservazione delle entità culturali, si distingue, dal punto di vista ontologico, da quella di universale: non presuppone l'idea di una "appartenenza" o "partecipazione" dell'entità particolare a quella generale ma, più debolmente, la condivisione di una serie di proprietà tra l'una e l'altra (Wolheim 1968). È proprio il carattere specifico della condivisione, inoltre, che permette di distinguere gli archetipi dalle entità logiche, da un lato, e da quelle naturali, dall'altro. Mentre un insieme logico non condivide alcuna proprietà, almeno in via necessaria, con i propri membri (l'insieme dei numeri pari non è un numero, e non è pari) l'ectipo (ossia la manifestazione storica di un archetipo) non sarebbe tale se non condividesse almeno alcune proprietà con esso (se la bandiera statunitense ha cinquanta stelle nel suo archetipo, ogni ectipo dovrà averne cinquanta, e di quel colore, in quella posizione, ecc.).

Appare corretto supporre una forma di *causazione*, almeno in senso metaforico, alla base di questo rapporto di condivisione (è lecito dire che l'ectipo di una preghiera contiene una

certa parola *perché* l'archetipo la contiene); questo nesso, tuttavia, non è materiale e non prevede o permette alcun rapporto fisico tra ectipo e archetipo (*ibidem*; contrariamente, ad esempio, alla trasmissione per via genetica delle caratteristiche condivise da un esemplare biologico con la sua specie). La relazione archetipo/ectipo, infine, non è binaria: ciò che è archetipo di *z*, per esempio *y*, può essere a sua volta ectipo dell'archetipo *x*. La realtà socio-culturale ha una struttura logica piramidale: non soltanto una volta che uno *status* sociale o una funzione sono stati attribuiti a un oggetto o a un evento, altri *status* e altre funzioni possono essere attribuite allo *status* così ottenuto (un essere umano è cittadino, un cittadino è professore: Searle 2010), ma ogni ectipo può essere a sua volta archetipo di un altro ectipo (una sinfonia è manifestazione ectipica dell'archetipo "sinfonia", ed è archetipo dell'interpretazione di essa propria di un certo direttore d'orchestra, che a sua volta intrattiene la stessa relazione ontologica con le singole esecuzioni, e così via: Sharpe 1979; Di-pert 1980).

4.3 Differenza

La conservazione delle forme culturali nel tempo è quindi legata alla ripetizione di alcune proprietà, considerate essenziali, presenti nell'archetipo. Il fenomeno della permanenza o della riproduzione dei prodotti culturali, tuttavia, non è immune dalla variazione e dalla differenza. Il termine "differenza", anzi, porta nel suo etimo (dal latino *differre*, derivato di *fero*, porto: rinviare, differire, distinguersi) l'idea dell'iterazione e del trasferimento nello spazio-tempo (Ferraris 2004); "differente" è participio presente del verbo "differire", dotato di senso logico/estetico e temporale a un tempo. Qualsiasi manifestazione ectipica differisce in parte dal proprio archetipo e, circostanza ancora più rilevante, da tutte le sue pre-

cedenti istanziazioni: non soltanto un balletto o una sinfonia, un rituale o una cerimonia non vengono mai replicati nello stesso modo (o un romanzo, un libro di filosofia o un poema letti e compresi in modo identico), ma persino le copie tecnologicamente realizzate di quadri e sculture, le fotografie di dipinti, o le stampe grafiche di disegni e scritture mantengono residui idiomatici, testimonianze della singolarità dell'oggetto come manifestazione individuale, contingente, di un processo di ripetizione. La riproduzione di archetipi può d'altra parte essere meccanica o gestuale, ciò che influisce sui margini di variazione nelle manifestazioni ectipiche. Nel primo caso (copie pittoriche, incisione, stampa, fotografia, architettura, scultura, e così via) l'essere umano riproduce più ectipi materiali attraverso un *medium* tecnico (un punteruolo, un pennello, una macchina complessa). Nel secondo caso, invece, riproduce movimenti del corpo (ivi inclusi quelli delle corde vocali) secondo istruzioni tramandate attraverso svariati supporti (testi, partiture, manuali, ecc.; è il caso della danza, del teatro, dei cerimoniali, dei riti).

5. PROCEDURE ISTITUZIONALI

5.1 Conservazione e autenticità

Questo effetto di differimento e differenziazione produce diramazioni metafisiche e la moltiplicazione delle entità (archetipiche o ectipiche) socialmente costruite e trasmesse; e per questo l'idea stessa della conservazione culturale è continuamente sottoposta alla sfida della stipulazione dei limiti della trasformazione all'interno delle pratiche di conservazione (quelli entro cui l'oggetto x resta un "vero" x : Conte 2003). La stipulazione di questi limiti altro non è che la selezione delle proprietà da considerarsi essenziali, tra quelle possedute

dall'archetipo; è la selezione presupposta dall'idea di una "autenticità" degli oggetti o delle pratiche (Meyer 1976) o perfino delle "culture" (Taylor 2009); un David di Michelangelo ridipinto di giallo, uno scudo aborigeno fabbricato a Detroit o un'opera lirica monca dell'ultimo atto sono esempi di eredità che patirebbero, oggi, l'accusa di inautenticità. Il concetto di autenticità è, si noti, a sua volta un'eredità culturale (Casiello-Picone-Romeo 1996), che ha nel tempo prodotto una concezione storicamente determinata, per quanto semanticamente vaga, di quali siano i limiti entro cui l'effetto di trasformazione, durante una pratica sociale o istituzionale di conservazione, può essere tollerabile (Meiland 1983; Radnóti 2006). Tra gli ectipi, ad esempio, quelli ottenuti attraverso la riproduzione meccanica (artigianale o industriale) di archetipi pittorici o scultorei è considerata dalla tradizione europea moralmente accettabile soltanto se, in quanto *copia*, non ambisce a trarre in inganno l'osservatore su quale sia l'archetipo (detto in questi casi *originale*) e quale l'ectipo; in caso contrario, quest'ultimo sarà un *falso* (Stalnaker 2005; D'Angelo 2006).

Lo stesso non avviene nella musica, nella danza e nel teatro che, in quanto riproduzioni gestuali, necessitano di ectipi per avere una persistenza temporale come opere dell'ingegno umano, che devono essere il più possibile simili all'essenza dell'archetipo, senza tuttavia essere considerate copie o imitazioni di un originale; o nel caso dell'architettura, dove la riproduzione meccanica di più ectipi dallo stesso progetto non è considerata altrettanto riprovevole (Garrone 2006). Non è vero, tuttavia, che in queste forme d'arte o di produzione culturale non sia possibile la falsificazione (come asserito da Goodman 1968). È possibile il falso generico o stilistico, dove un'opera nuova o originale è eseguita nello stile di un autore diverso da colui che l'ha prodotta, vuoi per imitazione pedestre, vuoi per sostituirsi surrettiziamente ad esso (ad es. sul mercato); ed è possibile il falso mereologico o conser-

vativo, là dove un oggetto subisca mutilazioni, trasformazioni o aggiunte (vuoi nella sua struttura fisica, vuoi nell'insieme delle regole/istruzioni che ne governano la riproduzione gestuale) tali da renderne problematica l'identificazione. È per questa via che le scienze della conservazione e del restauro hanno dovuto affrontare, sul piano logico, i più terribili paradossi, puntualmente documentati anche dai tormentati tentativi di offrirne una via d'uscita (Accurti-Dalla Costa 2001). Se non si stabilisce un confine esatto, ad esempio, tra la quantità di materia che è lecito o illecito asportare da un edificio durante la sua conservazione, il paradosso del sorite (Cargile 1969; Keefe-Smith 1997) permetterà di affermare che anche una singola molecola sia sufficiente per dichiarare la morte dell'oggetto e la sua trasformazione in qualcosa di diverso: là dove è questione di grado, qualsiasi istante può essere considerato il *cutting point* per un mutamento d'identità o di essenza (Varzi 2003).

5.2 Confini spazio-temporali e cultura

Il paradosso delle variazioni di grado, ontologicamente imparentato con quello della Nave di Teseo (Chisholm 1976; tale paradosso sfrutta l'ambiguità del principio di identità in rapporto all'indiscernibilità estetica o spazio-temporale) può essere applicato sostanzialmente ad ogni aspetto della teoria della conservazione culturale, così come le difficoltà derivanti dall'analisi del rapporto tra parti e interi, anche in relazione al principio d'identità (Torrengo 2008; Varzi 2009). Ciò che appare in generale problematica è l'identificazione dei confini spazio-temporali di un oggetto culturalmente determinato, non individuabile per via percettiva (non è una porzione di materia a costituirlo, ma l'attribuzione di una funzione di volta in volta reiterata dagli agenti sociali). Si pensi alla questione relativa all'identificazione di opere musicali, letterarie, codici linguistici o dialettali, e alla disputa

metafisica circa la natura delle entità archetipiche che possono fungere da punto di riferimento per la loro riproduzione: se si tratti di testi, partiture, stati mentali degli autori (accessibili? E, nel caso delle lingue e di molte altre formazioni culturali, di *quali* autori?), esecuzioni o *performance* prototipiche, o ancora entità astratte atemporali. Quest'ultima ipotesi (Wolterstoff 1975; Kivy 1983) produrrebbe un impegno ontologico in favore dell'esistenza di un terzo regno immateriale ma atemporale, distinto da quello naturale e da quello culturale, del quale non sarebbe possibile prova empirica, né indagine speculativa che non si avvallesse del dubbio ricorso metodologico all'intuizione razionale; con l'aggravante che il regno storico-culturale ne dovrebbe essere inspiegabilmente il prodotto (Zemach 1986).

Gli eventuali riferimenti al senso comune o all'uso ordinario del linguaggio appaiono, a questo riguardo, meramente consolatori. L'attenzione al dibattito pubblico mostra facilmente quanto diverse, nella sostanza o nel dettaglio, possano essere le intuizioni dei conoscitori e dei profani circa l'estensione di concetti fondamentali per questa regione della realtà: "arte", "antico", "moderno", "edilizia", "architettura", "lingua", "dialetto" sono termini che vengono utilizzati nei modi più disparati, e comunque non in modo sufficientemente preciso per orientare una definizione metafisica. Come se non bastasse, le conclusioni teoriche dei cultori delle discipline accademiche non descrivono uno scenario unitario. La strada più promettente non sembra, d'altra parte, quella di limitarsi al colpo di pistola rappresentato dal riferimento alla natura convenzionale della sfera culturale: esso lascerebbe inevaso il problema di *quali* convenzioni siano da ritenersi rilevanti nella babele delle descrizioni correnti del *mare magnum* che la realtà culturale rappresenta.

5.2.1 Natura giuridica del patrimonio

Di diversa efficacia potrebbe essere il ricorso a una teoria di tipo procedurale, simile a quelle già sperimentate (con minor successo) nell'ambito delle teorie generali dell'arte (Dickie 1984; Yanal 1998; Kobau 2003). Se nel caso dell'opera d'arte lo *status* di "opera" non è assegnato secondo procedure formali o isolabili con precisione, nel caso del patrimonio culturale è indiscutibile che l'etichetta di "bene" sia applicata a un numero limitato e selezionato di oggetti attraverso procedure *documentali* in senso giuridico (e, per questo, precisamente *documentate*). Se l'eredità culturale è, in senso ampio, distinguibile dalla realtà naturale bruta o *bona fide* come spazio testuale *versus* spazio non testuale, come sfera teleologicamente e umanamente determinata della realtà, l'eredità culturale come patrimonio sembra qualificata da uno specifico riferimento giuridico-documentale, istituzionale (Grasso 2011), che sottopone la selezione alle procedure e ai vincoli di quei particolari ec-tipi culturali che sono le istituzioni politiche (Ferraris 2009).

6. CONCLUSIONE

L'eredità culturale come prodotto sociale complessivo degli esseri umani è l'universo teleologico che questi ultimi costruiscono nel tempo attraverso schemi concettuali, organizzato e manipolato secondo scopi, in opposizione alla porzione *bona fide* dell'essere, che l'essere umano può incontrare attraverso la percezione. Gli agenti sociali ottengono questo risultato applicando ad oggetti ed eventi diversi tipi di funzioni, e socializzando nello spazio-tempo le loro creazioni grazie alla comunicazione/registrazione ostensiva, propria sia della scrittura intesa in senso tradizionale che dell'oralità, della memoria e delle riproduzioni grafiche o gestuali. L'iterazione spazio-temporale delle entità culturali così prodotte avviene

niformando la propria azione a regole o istruzioni per la creazione di successive occorrenze di archetipi (ectipi); queste istruzioni, siano esse tramandate attraverso libri, spartiti, dizionari, data-base, registrazioni video, oralmente o con altri *media*, mantengono generalmente livelli di indeterminatezza e vaghezza sufficienti a produrre variazioni nella riproduzione ectipica, producendo il fenomeno, trascendentale per la cultura, della *differenza* nell'iterazione. Il carattere non algoritmico di queste regole spiega anche il diverso stato dell'arte delle scienze sociali rispetto a quelle naturali, essendo queste ultime basate sull'applicazione di formalizzazioni algoritmiche, che non permettono dinamiche differenziali nel corso del tempo.

Dell'eredità culturale fanno parte anche quelle organizzazioni sociali che, in un determinato momento storico, si candidano a imporre le loro regole sull'insieme della realtà sociale esistente in una certa porzione dello spazio-tempo (Searle 2003). Nel caso che questa pretesa sia coronata dal successo, queste organizzazioni vengono dette istituzioni. L'architettura istituzionale contemporanea contempla l'esistenza di istituzioni specifiche, il cui scopo è selezionare (1) l'insieme di entità culturali degne della qualifica di beni, ossia il patrimonio protetto e (2) l'insieme di proprietà degli archetipi delle entità protette che devono necessariamente essere presenti nell'ectipo conservato, ossia una dottrina e una tecnica della tutela culturale. Lo studio storico-empirico e quello del materiale giuridico mostrano come tanto i criteri che sottendono a (1) quanto quelli che riguardano (2) siano di norma demandati a cultori di discipline artistiche o delle scienze sociali; l'opera istituzionale di conservazione culturale è per questo continuamente soggetta a critiche e dissensi (Grasso-Pellegrino 2010), e le eredità culturali stesse sono perennemente al centro di conflitti di attribuzione di valore – vuoi da parte di istituzioni interne allo stesso stato, vuoi da

parte di nazioni diverse, vuoi da parte di singole nazioni contro istituzioni internazionali e vuoi, ancora, da parte di parti o settori delle popolazioni governate contro le istituzioni che le governano.

6.1 Prospettive di ricerca

Le classificazioni prodotte dalle disposizioni giuridiche o dalla programmazione informatica sono quindi espressione di definizioni (1) vaghe, a causa della natura stessa della cultura e delle sue forme di iterazione, e (2) correlate, essendo la programmazione informatica sui beni culturali, ad oggi, sussunta sotto la sfera dell'azione di *governance* delle istituzioni politiche. Il mondo dei beni culturali rispetto a cui il legislatore o il programmatore dovrebbero orientare la loro azione, o del quale necessiterebbero di un'ontologia descrittiva pura, da applicare all'azione legislativa o all'ontologia informatica è, in gran parte, un mondo da essi stessi prodotto. Lo spazio più promettente per lo studio ontologico in questo campo è dunque individuato da due possibili filoni di ricerca. In primo luogo, l'indagine interna alle maglie della disposizione giuridica, là dove il dettato legislativo lasci aperti vuoti semantici o estensioni indeterminate: lo studio degli antropologi, degli storici, degli archeologi o dei museologi può trovare valido supporto nelle ricerche filosofiche orientate allo studio degli aspetti semantici, mereologico-formali o grammatologici dell'eredità culturale, di cui qui si è offerta un'illustrazione introduttiva. In secondo luogo, l'indagine delle procedure concrete della selezione del patrimonio: collocando analiticamente i confini oltre i quali la produzione culturale *non* è considerata eminente, sarà possibile chiarire ed esemplificare il carattere *assiologico* dell'azione istituzionale e la sua natura storicamente *dinamica*, ossia esplorare l'irriducibile margine morale che sorvola tutta la problematica

ontologica della conservazione; sarà possibile, in una parola, affrontare il problema fondamentale del nesso storico, ideologico e politico tra la nozione di *bene* e quella di *cultura*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Accurti, L., Dalla Costa, M., (2001), *Complementi di restauro architettonico*, Celid, Torino.

Akagawa, N., Smith, L., (2009), a c. di, *Intangible Heritage*, Routledge, London-New York.

Astengo, G., (1966), “Urbanistica”, in AA.VV., (1966), *Enciclopedia universale dell’arte*, XIV, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma.

Bonino, G., Minocchio, F., (2008), “Analisi”, in Ferraris, M., a c. di, (2008), *Storia dell’ontologia*, Bompiani, Milano.

Caputo, S., (2008), “Verità”, in Ferraris, M., a c. di, (2008), *Storia dell’ontologia*, Bompiani, Milano.

Cargile, J., (1969), “The Sorites Paradox”, *The British Journal for the Philosophy of Science*, 20.

Casiello, P., Picone, R., Romeo, E., (1996), *Materiali per la storia della tutela dall’età classica alle codificazioni ottocentesche*, Cuen, Napoli.

Chisholm, R.M., (1976), *Person and Object. A Metaphysical Study*, Open Court, La Salle (IL).

Conte, A.G., (2003), “Oggetti falsi. Per un’ontologia del falso”, in Di Lucia, P., a c. di, (2003), *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*, Quodlibet, Macerata.

Derrida, J., (1962), “Introduction”, in Husserl, E., (1962), *L’origine de la geometrie*, PUF, Paris; trad. it. di Di Martino, C., (1987), *Introduzione a Husserl, L’origine della geometria*, Jaca Book, Milano.

Derrida, J., (1967), *La voix e le phénomène*, Puf, Paris; trad. it. di Dalmaso, G., (1968), *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano.

Derrida, J., (1972), *Positions*, Paris, Minuit; trad. it. a c. di Chiappini, M., Sertoli, G., (1999), *Posizioni*, Ombre Corte, Verona.

Derrida, J., (1993), *Spectres de Marx*, Galilée, Paris; trad. it. a c. di Chiurazzi, G., (1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano.

Dickie, G., (1984), *The Art Circle. A Theory of Art*, Haven, New York.

Dipert, R.R., (1980), “Types and Tokens: A Reply to Sharpe”, *Mind*, 89.

Dipert, R.R., (1993), *Artifacts, Art Works, and Agency*, TUP, Philadelphia.

D’Angelo, P., (2006), a c. di, “Falsi, contraffazioni, finzioni”, *Rivista di estetica*, 31, 1.

Esposito, A. e Gaulis, I., (2010), *The cultural heritage of Asia and Europe: Global Challenges and Local Initiatives*, Background document for the Roundtable in preparation for ASEM 2010, Amsterdam.

Felicetti, A., (2009), “Ontologie e beni culturali: CIDOC-CRM e web semantico in azione”, Giornata di Studi su CIDOC-CRM, ICCU, Roma, www.otebac.it/getFile.php?id=235, 17-06-2011.

Ferraris, M., (1997), *Estetica razionale*, Cortina, Milano.

Ferraris, M., (2004), *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari.

- Ferraris, M., (2005), *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Bompiani, Milano.
- Ferraris, M., (2007), Sans Papier. *Ontologia dell'attualità*, Castelvevchi, Roma.
- Ferraris, M., (2008), a c. di, *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano.
- Ferraris, M., (2009), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bompiani, Milano.
- Frege, G., (1892), "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100; trad. it. a c. di Mangione, C., (1965), "Senso e significato", in Frege, G., (1965), *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino.
- Gaifman, H., (2010), "Vagueness, Tolerance and Contextual Logic", *Synthese*, 174.
- Gangemi, A., (2004), "Modelli di progettazione ontologica per la complessità. Il caso dei beni culturali", *Progetto Minerva*, Roma, manoscritto.
- Garroni, G., (2006), "Il falso in architettura", *Rivista di estetica*, 31/1.
- Ghiselli, C., Bozzato, L., Trombetta, A., (2008), "Representation and Management of Ontologies in Cultural Heritage Domain", *Scientific Commons*, <http://www.arnetminer.com/viewpub.do?pid=706388>, 16-06-2011.
- Goodman, N., (1968), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merril; trad. it. di Brioschi, F., (1976), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- Grasso, D., (2007), "Memoria e conservazione. La Rückfrage delle istituzioni", *Rivista di Estetica*, 36.
- Grasso, D., (2009), "Quale verità per la storia? Epistemologia, prassi linguistica, contesti sociali", *Historia Magistra. Rivista di storia critica*, 1.
- Grasso, D., (2011), "Tutela, stile, autografia. Ontologia dei beni culturali e architettura",

Rivista di estetica, forthcoming.

Grasso, D., Pellegrino, M., (2010), “Intervenire nel contesto urbano: travestimenti e traduzioni della Venustas”, *Atti delle Giornate Europee della Ricerca Architettonica e Urbana 2010*, Napoli.

Hilpinen, R., (1992), “Artifacts and Works of Art”, *Theoria*, 58.

Ito, N., (2003), “Intangible Cultural Heritage Involved in Tangible Cultural Heritage”, in de Sevilla, C. e Grynow, M., (2003), *Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and sites*, Proceedings of the ICOMOS 14th International Scientific Symposium, Zimbabwe.

Keefe, R., Smith, P., (1997), a c. di, *Vagueness: A Reader*, MIT Press, Cambridge-London.

Kirschenblatt-Gimblett, B., (2004), “Intangible Heritage as Metacultural Production”, *Museum International*, 56/1-2.

Kivy, P., (1983), “Platonism in Music: A Kind of Defence”, *Grazer Philosophische Studien*, 19; trad. it., (2007), “Il platonismo in musica: una sorta di difesa”, in Kobau, P, Matteucci, G., Velotti, S., a c. di, (2007), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna.

Kobau, P., (2003), “L’arte, una specie di cosa? Una schedatura parziale”, *Rivista di estetica*, 23.

Marconi, D., (1999), *La filosofia del linguaggio: da Frege ai nostri giorni*, UTET, Torino.

Margolis, J., (1974), “Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities”, *British Journal of Aesthetics*, 14.

Meiland, J.W., (1983), “Originals, Copies, and Aesthetic Value”, in Dutton, D., (1983), a

c. di, *The Forger's Art*, University of California Press, Berkeley.

Mehlberg, H., (1958), *The Reach of Science*, UTP, Toronto.

Meyer, L.B., (1976), "Forgery and the Anthropology of Art", in Aagaard-Mogensen, L., a c. di, (1976), *Culture and Art: an Anthology*, Løkke-Humanities Press, Nyborg-Atlantic Highlands (NJ).

Quine, W.V.O., (1951), "Two Dogmas of Empiricism", *The Philosophical Review*, 60.

Radnóti, S., (2006), "L'originalità", *Rivista di estetica*, 31.

Searle, J. R., (1995), *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York; tr. it. a c. di Bosco, S., (1996), *La costruzione della realtà sociale*, Edizioni di Comunità, Milano.

Searle, J. R., (2003), "Ontologia sociale e potere politico", in Di Lucia, P., (2003), a c. di, *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*, Quodlibet, Macerata.

Searle, J. R., (2007), "Social Ontology and the Philosophy of Society", in Margolis, E. e Lawrence, S., (2007), a c. di, *Creations of the Mind. Theories of Artifacts and their Representation*, OUP, Oxford.

Searle, J. R., (2010), *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*, OUP, Oxford.

Sharpe, R. A., (1979), "Type, Token, Interpretation and Performance", *Mind*, 88.

Smith, B., (2001), "Fiat Objects", *Topoi*, 20/2; trad.it. a c. di Morena, L., (2002), "Oggetti fiat", *Rivista di estetica*, 20/2.

Smith, B., (2008), "Informatica", in Ferraris, M., (2008), a c. di, *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano.

Smith, B., Varzi, A.C., (2000), "Fiat and Bona Fide Boundaries", *Philosophy and Phenomenological Research*, 60.

Stalnaker, N., (2005), “Fakes and Forgeries”, in Gaut, B., a McIver Lopes, D., a c. di, (2005), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London.

Taylor, M.N., (2009), “Intangible Heritage Governance, Cultural Diversity, Ethnonationalism”, *Focaal–European Journal of Anthropology*, 55.

Torrenzo, G., (2008), “Ontologia formale”, in Ferraris, M., (2008a), a c. di, *Storia dell’ontologia*, Bompiani, Milano.

Varzi, A.C., (2003), “Entia Successiva”, *Rivista di estetica*, 22/1.

Varzi, A.C., (2005), *Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.

Varzi, A.C., (2008), “Vaghezza”, in Ferraris, M., a c. di, (2008), *Storia dell’ontologia*, Bompiani, Milano.

Varzi, A.C., (2009), “Mereology”, in Zalta, E.D., a c. di, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/mereology/>, 17-06-2011.

Yanal, R.J., (1998), *The Institutional Theory of Art*, in M. Kelly, a c. di, *The Encyclopedia of Aesthetics*, OUP, New York.

Yin, T., (2006), “Museum and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage”, *The Ethic Arts*, 6.

Wetzel, L., (2006), “Types and Tokens”, in Zalta, E.D., a c. di, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/>, 17-06-2011.

Wollheim, R., (1968), *Art and its Objects: an Introduction to Aesthetics*, Harper and Row, New York; trad. it. a c. di De Lellis, E., (1974), *Introduzione all’estetica*, ISEDI, Milano.

Wolterstorff, N., (1975), “Toward An Ontology of Artworks”, *Noûs*, 9; trad. it., (2007), “Verso un’ontologia dell’opera d’arte”, in Kobau, P., Matteucci, G., Velotti, S., a c. di,

(2007), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna.

Zemach, E.M., (1986), “No Identification Without Evaluation”, *British Journal of Aesthetics*, 26/3.

Aphex.it è un periodico elettronico, registrazione n/ ISSN 2036-9972. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.aphex.it

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Aphex.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.aphex.it". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.aphex.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.aphex.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo (redazione@aphex.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

In caso di citazione su materiale cartaceo è possibile citare il materiale pubblicato su Aphex.it come una rivista cartacea, indicando il numero in cui è stato pubblicato l'articolo e l'anno di pubblicazione riportato anche nell'intestazione del pdf. Esempio: Autore, *Titolo*, <<www.aphex.it>>, 1 (2010).
