Il Mulino - Rivisteweb

Ornella De Nigris

Spazi contesi e narrazioni museali in Cina: digitalizzazione, ”soft power” e prospettive metodologiche interdisciplinari

(doi: 10.82002/121477)

OrizzonteCina (ISSN 2612-3479)
Fascicolo 1, giugno 2026

Ente di afferenza:
()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it/

NOTA DI RICERCA

OrizzonteCina
Vol. 17 (2026) n.1: pp. 48-59

CC BY-NC-ND 4.0

Spazi contesi e narrazioni museali in Cina: digitalizzazione, *soft power* e prospettive metodologiche interdisciplinari

Ornella De Nigris
Università degli Studi di Siena
Contatto: ornella.denigris@unisi.it

Abstract

This research note outlines the theoretical and methodological foundations of an ongoing project on art museums in China, developing an interdisciplinary framework that combines Digital Humanities tools with qualitative and digital ethnographic approaches. It conceptualizes museums as contested spaces where cultural, political, and identity narratives are constructed, negotiated, and projected across domestic and international contexts, and as active agents within broader dynamics of cultural production and soft power. The project is grounded in an empirical case study, the exhibition "*Imported Oil Painting. A Retrospective Exhibition of the Maksimov Oil Painting Training Program at CAFA (1955–1957)*", through which it examines how soft power operates in practice within exhibition narratives and digital reception. The proposed methodology integrates spatial analysis based on 3D digital environments and virtual exhibitions, alongside digital ethnography focused on platforms such as WeChat. This multi-layered approach enables the analysis of exhibition narratives, spatial configurations, and audience reception and circulation.

Keywords

Chinese art museums; Digital Humanities; Museum narratives; Soft power; Digital ethnography.

Introduzione

In questo contributo convergono diverse recenti attività di ricerca condotte dall'autrice sul tema dei musei. Tra le più recenti, uno studio presentato in occasione del XX Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi (2025) e successivamente pubblicato sulla rivista *Museus e Estudios Interdisciplinares MIDAS* ha analizzato come alcune istituzioni artistiche statali cinesi – nello specifico il National Art Museum of China (NAMOC) di Pechino e il Power Station of Art (PSA) di Shanghai – stiano ampliando la funzione strettamente espositiva delle mostre d'arte, trasformando i musei in veri e propri dispositivi di costruzione identitaria, rivolti sia al pubblico interno, sia alla scena culturale internazionale.[1] A questo nucleo di indagine si

1 Ornella De Nigris, "Chinese Public Art Exhibitions Between National Identity and Global Image", *Museus e Estudios Interdisciplinares MIDAS* 20 (2025), https://doi.org/10.4000/155hi.

integrano le prospettive emerse durante il workshop internazionale *Museums in Motion: New Frontiers in Chinese Museum Studies*, tenutosi presso l'Università di Siena nel novembre 2025. Tra le diverse tematiche approfondite – che hanno spaziato dalle narrazioni storiche e dalle pratiche curatoriali al ruolo delle tecnologie digitali, fino alle questioni di diplomazia culturale, decolonizzazione e rappresentazione di genere – il workshop ha evidenziato in particolare la necessità di sviluppare nuove metodologie e strumenti analitici per comprendere i musei cinesi contemporanei.

Questa nota di ricerca si colloca all'intersezione tra museologia, sinologia contemporanea e *Digital Humanities*, proponendo una riflessione sulle potenzialità di un approccio interdisciplinare allo studio dei musei della Repubblica Popolare Cinese. Attraverso l'integrazione di strumenti propri delle *Digital Humanities*, dell'etnografia digitale e dell'analisi museologica, il contributo esplora nuove modalità di indagine delle narrazioni espositive, delle pratiche di mediazione culturale e delle forme di ricezione del pubblico.

Al fine di testare la metodologia interdisciplinare che combini vari approcci disciplinari e vari strumenti di raccolta dati, il contributo propone una prima analisi empirica basata sulla mostra "*Imported Oil Painting.* A Retrospective Exhibition of the Maksimov Oil Painting Training Program *at CAFA" (1955–1957)*,[2] di cui saranno presi in esame: la mostra virtuale disponibile sul sito del museo e i contenuti WeChat disponibili sull'account ufficiale. La scelta di concentrarsi su questo caso studio è stata determinata dalla disponibilità di materiali digitali accessibili online – in particolare il tour virtuale della mostra,[3] il testo curatoriale e i contenuti pubblicati sulla piattaforma WeChat – che hanno consentito di sperimentare in modo preliminare l'approccio metodologico proposto. L'obiettivo non è fornire un'analisi esaustiva del museo o dell'esposizione, ma valutare in che modo l'integrazione tra analisi dell'approccio curatoriale, strumenti digitali e qualitativi possa contribuire a una lettura più articolata delle modalità attraverso cui tali narrazioni vengono costruite, mediate e recepite nel contesto museale cinese contemporaneo.

Più in generale, questo caso studio rappresenta una prima fase di una ricerca più ampia, orientata alla costruzione progressiva di un corpus di casi comparabili. In considerazione delle difficoltà legate all'accesso a dati interni e materiali di ricerca – quali documentazione curatoriale, cataloghi completi, dati sulle collezioni, informazioni relative ai visitatori o altri materiali non sempre pubblicamente disponibili – nonché della disponibilità disomogenea di risorse digitali, la ricerca si concentra inizialmente su questo caso studio per il quali è possibile reperire una documentazione digitale sufficientemente ampia e articolata.

---

2 Tenutasi fra il 2025 e il 2026 presso la Central Academy of Fine Arts (CAFA) di Pechino, la mostra è dedicata al celebre programma di formazione diretto dal pittore sovietico Konstantin Maksimov tra il 1955 e il 1957. Invitato in Cina nel quadro della cooperazione culturale sino-sovietica degli anni Cinquanta, Maksimov svolse un ruolo centrale nell'introduzione e nella sistematizzazione dell'insegnamento della pittura a olio di matrice realista. Il corso formò una generazione di artisti destinati a occupare posizioni di rilievo nel panorama artistico cinese del secondo Novecento e viene generalmente considerato uno dei momenti fondativi dello sviluppo della pittura a olio nella Repubblica Popolare Cinese.

3 La selezione del caso studio è avvenuta a partire dalla sezione "Virtual Museum" del sito istituzionale del CAFA Art Museum, attraverso la quale era inizialmente accessibile il tour virtuale della mostra. La navigazione conduceva tuttavia a una piattaforma esterna dedicata all'hosting del tour. Il tour virtuale della mostra è stato quindi inizialmente consultato al link: https://quanjing.artron.net/scene/YIrR2jpVQ2FGrQHtYeuVeboHMGjAOYWs/20251204-mkxmf/tour.html. Data ultimo accesso 6 giugno 2026. Al momento della successiva consultazione, tuttavia, il tour non risulta più disponibile all'interno della sezione del sito del museo, pur rimanendo accessibile sulla piattaforma esterna.

Inoltre, molti musei d'arte cinesi (*meishuguan* 美术馆) si configurano storicamente come spazi espositivi dedicati all'organizzazione di mostre temporanee, piuttosto che come istituzioni fondate su collezioni permanenti sistematiche.[4] Per questa ragione, l'analisi assume la mostra come principale unità di indagine, pur senza escludere, ove presenti e accessibili, le collezioni permanenti. Idealmente, l'indagine non si limita a esposizioni dedicate ad artisti attivi nella Repubblica Popolare Cinese, ma include anche artisti cinesi operanti all'estero o artisti stranieri presentati in contesti museali cinesi. In prospettiva, l'ampliamento del numero di casi studio consentirà non solo confronti tra musei diversi, ma anche un'osservazione diacronica dell'evoluzione delle narrazioni espositive nel tempo.

Quadro teorico di riferimento e selezione del caso studio

Dal punto di vista teorico, questa ricerca si colloca all'intersezione fra prospettive museologiche, antropologiche e storico-artistiche, assumendo il museo come luogo culturale, sociale e politico. In questa prospettiva, il museo è inteso come "spazio conteso", ovvero come dispositivo in cui memoria, identità e potere sono costantemente negoziati attraverso pratiche espositive, scelte curatoriali e regimi di visibilità.

La letteratura sui musei in prospettiva globale ha ampiamente evidenziato come le istituzioni museali contemporanee non si limitino a rappresentare il passato, ma contribuiscano attivamente a produrlo e riorganizzarlo secondo contesti politici e culturali specifici.[5] In questo quadro, i musei della Repubblica Popolare Cinese costituiscono un caso particolarmente significativo: essi operano come dispositivi di costruzione della memoria storica e dell'identità culturale, all'interno di una tensione continua tra ideologia ufficiale, esigenze narrative, diversità culturale e strategie di governance.[6]

La selezione degli oggetti e la costruzione delle narrazioni espositive concorrono così alla produzione di specifiche rappresentazioni del passato e della nazione. Le narrazioni ufficiali non si limitano dunque a riflettere il passato, ma lo riorganizzano in funzione di obiettivi contemporanei, operando anche come strumenti di governance interna.[7]

Questa dimensione si collega direttamente al concetto di *soft power*, che consente di leggere i musei come infrastrutture di mediazione culturale anche a livello internazionale. Attraverso la produzione e la diffusione di narrazioni sul patrimonio, musei e mostre contribuiscono alla costruzione dell'immagine della nazione sulla scena globale, intrecciando valorizzazione culturale, strategie politiche e proiettando un'immagine selettiva del paese sulla scena internazionale.[8] La costruzione narrativa operata nei musei non è dunque rivolta unicamente

---

4 Ornella De Nigris, "Chinese art museums: organizational models and roles in promoting contemporary art", *International Communication of Chinese Culture* 5 (2018) 3: 213-228.

5 Sharon Macdonald (a cura di), *A companion to museum studies* (Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2010); Susannah Eckersley, "The value of the «undisciplined»: critical museum studies", *Rethinking History* 26 (2026) 1-22.

6 Kirk Denton, *Exhibiting the past: historical memory and the politics of museums in postsocialist China* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014); Tracey D. Lu, *Museums in China: power, politics and identities* (London: Routledge 2014); Marzia Varutti, *Museums in China: the politics of representation after Mao* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020); Sofia Bollo, "Diversi ma uniti: identità culturale e patrimonio archeologico nei musei pubblici nella Cina contemporanea", *OrizzonteCina* 15 (2024) 2: 4-41.

7 Yujie Zhu e Christina Maags, *Heritage politics in China: the power of the past* (London: Routledge, 2020).

8 Yung-Wen Yao, "The void of Chineseness: contemporary art and cultural diplomacy in China", *International Journal of Social Science and Humanity* 5 (2015) 11: 971-975; Zhu e Maags, 2020, *cit*.

al pubblico interno, ma si estende a una dimensione transnazionale, in cui il patrimonio diventa strumento di rappresentazione e diplomazia culturale, partecipando attivamente alle strategie di *soft power* del paese.[9]

All'interno di questo quadro, tuttavia, la ricerca non si concentra sulla mera constatazione della funzione di *soft power* dei musei – già ampiamente discussa in letteratura – ma ne analizza il funzionamento operativo nei dispositivi espositivi e nelle pratiche digitali di mediazione. L'attenzione si sposta quindi sulle modalità specifiche con cui le narrazioni istituzionali vengono costruite e recepite. La mostra "*Imported oil painting*" consente di osservare empiricamente la costruzione della narrazione museale e le sue estensioni digitali. L'analisi di questo caso permette di mettere alla prova il quadro teorico attraverso l'osservazione delle strategie curatoriali e delle modalità di circolazione dei contenuti in ambiente online.

A partire da queste premesse, due principali domande di ricerca muovono l'indagine empirica: (1) come il soft power culturale si articola nella costruzione della narrazione curatoriale della mostra caso studio; (2) in che modo tale narrazione viene mediata, circolata e recepita negli ambienti digitali, con particolare attenzione alla piattaforma WeChat; (3) se sia possibile individuare margini di negoziazione, ambivalenza o eventuali disallineamenti tra il discorso istituzionale e le forme di ricezione del pubblico.

L'analisi si sviluppa su tre livelli interconnessi: le pratiche espositive e curatoriali della mostra "Imported Oil Painting"; la costruzione e negoziazione dei significati culturali all'interno del testo curatoriale e dell'impianto narrativo dell'esposizione; e le modalità di interpretazione e circolazione delle opere nei loro contesti digitali di fruizione.

Queste dimensioni vengono affrontate attraverso un corpus eterogeneo di materiali relativi al caso studio. Le fonti qualitative tradizionali (cataloghi, testi curatoriali e apparati esplicativi della mostra) consentono di ricostruire le strategie istituzionali e narrative dell'esposizione. Gli strumenti digitali, in particolare la ricostruzione del tour virtuale della mostra, permettono invece di analizzare la dimensione spaziale, la distribuzione delle opere e la costruzione dei percorsi di visita all'interno dell'ambiente espositivo online. A queste si affianca l'analisi etnografica digitale dell'account ufficiale WeChat del museo, basata sull'osservazione dei contenuti pubblicati e delle relative forme di interazione, che consente di integrare la dimensione della produzione curatoriale con quella della circolazione e ricezione dei contenuti in ambiente digitale.

La nota di ricerca è così strutturata. I paragrafi che seguono introducono i principali riferimenti teorici e metodologici relativi alle *Digital Humanities* e alle etnografie digitali, illustrando le modalità concrete con cui tali approcci sono stati applicati all'analisi della mostra *presa in esame*. Successivamente vengono inoltre presentate l'analisi e l'interpretazione del caso studio, mentre la sezione conclusiva discuterà criticamente potenzialità, limiti e possibili sviluppi futuri della metodologia proposta.

9 Da Kong, *Museums, international exhibitions and China's cultural diplomacy* (London: Routledge, 2021).

Digital Humanities e narrazioni museali

Già da alcuni anni, le tecnologie digitali hanno conosciuto un'ampia diffusione nel campo del patrimonio culturale e museale in tutto il mondo, con applicazioni che spaziano dalla documentazione, alla conservazione e alla ricostruzione tridimensionale. Strumenti come fotogrammetria, GIS e sistemi LiDAR sono stati ampiamente utilizzati per la creazione di modelli tridimensionali ad alta definizione e allo sviluppo di sistemi di monitoraggio e gestione del patrimonio.[10]

Nell'ultimo decennio si sono sviluppati progetti su larga scala dedicati alla digitalizzazione tridimensionale, volti alla creazione di archivi digitali interoperabili e accessibili. Il progetto 3D-ICONS rappresenta un esempio significativo di queste iniziative in ambito europeo, esso mira alla digitalizzazione tridimensionale di monumenti architettonici e siti archeologici di rilevanza internazionale, integrando modelli 3D, immagini, testi e metadati all'interno della piattaforma Europeana. In questo contesto, la digitalizzazione non si limita alla documentazione degli oggetti, ma consente anche la loro ricontestualizzazione virtuale, includendo elementi oggi conservati in musei ma originariamente parte di complessi architettonici o siti storici.[11]

In linea con questa tendenza globale, anche nel contesto cinese la digitalizzazione del patrimonio culturale negli ultimi anni ha interessato varie istituzioni museali, siti archeologici e paesaggi culturali. Questo processo ha conosciuto un'accelerazione particolarmente significativa, ulteriormente rafforzata nel periodo della pandemia di Covid-19, che ha evidenziato la necessità di strumenti digitali per la gestione e la fruizione del patrimonio a distanza, promossa in particolar modo da politiche governative mirate.[12] Anche nel caso della RPC è dunque possibile rilevare un'ampia diffusione di tecnologie integrate – tra cui 3D LiDAR, fotogrammetria, GIS e ambienti virtuali – applicate soprattutto alla documentazione, conservazione e gestione del patrimonio naturale e costruito. Come evidenziato da alcuni studiosi, l'adozione di approcci multi-tecnologici ha permesso di sviluppare modelli tridimensionali ad alta precisione, sistemi di monitoraggio avanzati e piattaforme di gestione dei dati su diverse scale.[13]

I processi di digitalizzazione del patrimonio nella Repubblica Popolare Cinese sembrano tuttavia concentrarsi soprattutto su siti e complessi museali caratterizzati da un elevato valore storico e simbolico, o che hanno subito nel tempo forme di danneggiamento, degrado o trasformazione. Tecnologie integrate sono state applicate in modo esteso a numerosi siti del patrimonio nazionale, tra cui la Grande Muraglia e le grotte di Mogao, evidenziando come la digitalizzazione sia strettamente legata non solo a esigenze conservative, ma anche alla valorizzazione e alla gestione di patrimoni complessi.[14] Questo mostra come l'adozione di tecnologie digitali non sia neutrale, ma tenda a concentrarsi su patrimoni ritenuti strategici

---

10 Fabio Remondino e Alessandro Rizzi, "Reality-based 3D documentation of natural and cultural heritage sites-techniques, problems, and examples", *Applied Geomatics* 2 (2010): 85-100.

11 Sara Gonizzi Barsanti e Gabriele Guidi, "3d Digitization of museum content within the 3dicons Project", *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences* II-5 (2013) W1: 151-156.

12 Yin Kou e Meixin Chen, "Digitalisation in Chinese museums: a policy evolution perspective", *Museum Management and Curatorship* 40 (2024) 5: 609-641.

13 Yuan Li *et al.*, "3D LiDAR and multi-technology collaboration for preservation of built heritage in China: a review", *International Journal of Applied Earth Observations and Geoinformation* 116 (2024): 1-11.

14 Xinyuan Dang *et al.*, "Digital twin applications on cultural world heritage sites in China: a state-of-the-art overview", *Journal of Cultural Heritage* 64 (2023): 228-243.

dal punto di vista storico, culturale e politico, contribuendo alla costruzione e alla trasmissione di specifiche narrazioni identitarie. Le tecnologie digitali non sono dunque da intendere come strumenti neutrali di documentazione, ma come dispositivi epistemologici selettivi che permettono di produrre nuove forme di conoscenza sul museo come spazio narrativo e relazionale.

Tali applicazioni si concentrano prevalentemente sulla dimensione materiale e strutturale del patrimonio, privilegiando aspetti quali la ricostruzione geometrica, l'analisi dei danni, il monitoraggio ambientale e la gestione dei dati. Rimane invece meno esplorato il potenziale di queste tecnologie come strumenti per l'analisi delle narrazioni culturali, delle strategie espositive e delle modalità di fruizione del pubblico.

La presente ricerca propone di esplorare questa potenzialità e di estendere l'uso delle tecnologie digitali al campo dei musei d'arte non in funzione conservativa, ma come strumenti analitici per lo studio delle relazioni tra spazio espositivo, dispositivi narrativi e pratiche di fruizione. L'analisi di ambienti virtuali e modelli tridimensionali consente infatti di osservare la disposizione delle opere nello spazio, la costruzione dei percorsi di visita e la distribuzione delle gerarchie visive all'interno dell'allestimento, offrendo una base empirica per lo studio delle strategie curatoriali.

È in questo quadro che il caso studio della mostra "*Imported Oil Painting*" viene utilizzato come primo banco di prova metodologico, integrando l'analisi dello spazio espositivo virtuale con l'osservazione delle forme di ricezione digitale del pubblico.

L'analisi del tour virtuale è stata condotta attraverso una ricognizione sistematica dell'intero percorso espositivo, documentando la distribuzione delle opere, dei materiali documentari e degli apparati testuali nei diversi piani della mostra. Il primo piano dell'allestimento è principalmente una sezione introduttiva e storico-documentaria, comprendente fotografie d'archivio, citazioni da fonti primarie, materiali relativi all'attività didattica di Maksimov e documentazione sul "Maksimov Oil Painting Training Program" (*Makeximofu youhua xunlian ban* 马克西莫夫油画训练班). Questa sezione è stata analizzata attraverso la ricognizione e la catalogazione delle diverse tipologie di materiali documentari presenti, prestando attenzione alla loro organizzazione narrativa e alle relazioni stabilite tra documentazione storica, testimonianze e apparati interpretativi. I piani superiori – allestiti con le opere di Maksimov e dei suoi allievi – sono stati invece analizzati attraverso la mappatura delle opere esposte e della loro organizzazione per artisti, tecniche e sezioni tematiche. Particolare attenzione è stata dedicata alla distribuzione delle opere degli allievi, alla presenza di materiali preparatori e alla collocazione delle sezioni dedicate allo *sketching*, ai viaggi di studio e alla documentazione archivistica, registrando inoltre le diverse modalità di accesso alle informazioni offerte dalla piattaforma virtuale.

Nel complesso, l'analisi della mostra virtuale si è basata su una mappatura sistematica dei contenuti, della loro distribuzione spaziale e delle modalità di presentazione offerte dall'ambiente digitale. Tale ricognizione ha permesso di costruire un corpus di osservazioni relativo all'organizzazione del percorso espositivo, alla quantità e gerarchizzazione delle opere e all'articolazione dei materiali documentari, fornendo la base empirica per le successive analisi delle strategie narrative e curatoriali.

Etnografie digitali e ricezione del pubblico

Le etnografie digitali rappresentano uno strumento utile per analizzare il museo come spazio di produzione, mediazione e circolazione di significati. Integrando le analisi spaziali e narrative sviluppate attraverso gli strumenti digitali, esse consentono di osservare come le narrazioni museali vengano comunicate, recepite e talvolta reinterpretate negli ambienti online. L'attenzione si concentra in particolare sulle interazioni tra istituzioni museali, tecnologie digitali e pubblico, attraverso l'osservazione di piattaforme online, social media, applicazioni museali e ambienti virtuali. In questo modo, le etnografie digitali introducono una dimensione sociale e relazionale che permette di affiancare all'analisi delle strategie curatoriali lo studio delle forme di partecipazione e ricezione del pubblico.[15]

Le recenti trasformazioni legate alla pandemia di Covid-19 offrono un contesto particolarmente significativo. Come evidenziato da studi recenti sul caso cinese, la digitalizzazione delle mostre e la loro fruizione in ambienti online ha conosciuto una forte accelerazione, portando allo sviluppo di nuove modalità di fruizione e partecipazione mediata dal digitale.[16] Tuttavia, tali pratiche non si configurano unicamente come soluzioni emergenziali, ma oggi contribuiscono a ridefinire in modo strutturale il rapporto tra museo e pubblico, ampliando le possibilità di accesso e trasformando le modalità di costruzione e ricezione delle narrazioni espositive. All'interno di questo ecosistema, gli account pubblici (*gongzhong hao* 公众号) costituiscono il principale strumento attraverso cui le istituzioni museali diffondono contenuti e costruiscono narrazioni pubbliche.

L'analisi empirica qui presentata si è concentrata sulla piattaforma WeChat (*Weixin* 微信), la cosiddetta "super-app" sviluppata da Tencent, che integra funzioni di messaggistica, social media e servizi digitali. Sebbene la mostra fisica sia conclusa, l'analisi si è basata sulle tracce digitali ancora accessibili attraverso il tour virtuale e l'account ufficiale WeChat del museo (*Zhongyang Meishuxueyuan Meishuguan* 中央美术学院美术馆) che costituiscono un'estensione persistente dell'evento espositivo e ne permettono una lettura retrospettiva.

La scelta di concentrarsi sull'account ufficiale è legata sia alla sua funzione centrale nella comunicazione istituzionale del museo, sia alla possibilità di consultare retroattivamente i contenuti pubblicati durante il periodo della mostra. Attraverso il motore di ricerca interno di WeChat è infatti possibile recuperare e analizzare post precedentemente pubblicati, ricostruendo cronologicamente le strategie comunicative adottate dall'istituzione. Altri ambienti della piattaforma, come i *Moments* (*pengyouquan* 朋友圈) o eventuali *mini-programs* (*xiaochengxu* 小程序), non sono stati inclusi in questa fase della ricerca, poiché non consentono lo stesso livello di accessibilità retrospettiva e di sistematicità nella raccolta dei dati. In particolare, sono stati analizzati i post relativi alla mostra (eventi di inaugurazione e chiusura) e alle attività correlate (conferenze, presentazioni, eventi didattici e contenuti editoriali), registrando per ciascun contenuto dati relativi a frequenza di pubblicazione, tipologia di formato e metriche di interazione disponibili (visualizzazioni, like, condivisioni e commenti).

---

15 Natalia Grincheva, "Research online museums: digital methods to study virtual visitors", in Levenberg Levenberg *et al.* (a cura di), *Research methods for the Digital Humanities* (Cham: Palgrave Macmillan), 103-128.

16 Jing Yang e Zhenhua Li, "Digitalisation of art exhibitions in times of Covid-19: three case studies in China", in Herlo Bianca, Irrgang Daniel, Joost Gesche e Unteidig Andreas (a cura di), *Practicing sovereignty: digital involvement in times of crises* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2021), 339-356.

Analisi e interpretazione del caso studio

Il percorso espositivo della mostra si articola secondo una sequenza narrativa che conduce dalla contestualizzazione storica del programma di formazione alla centralità della figura di Maksimov come docente (I piano), fino alla presentazione delle opere e degli esercizi realizzati dagli studenti (III e IV piano). Nel suo insieme, la struttura costruisce una genealogia della modernizzazione dell'educazione artistica nella Repubblica Popolare Cinese, inscrivendo il programma di studio di *Maksimov* all'interno del più ampio processo di trasferimento culturale sino-sovietico degli anni Cinquanta. Il dispositivo curatoriale costruisce infatti una narrazione lineare e teleologica dello sviluppo della pittura a olio in Cina, inscrivendo il programma come momento fondativo della modernizzazione artistica nazionale. Tale impianto è esplicitamente sostenuto dal testo curatoriale, che colloca il contributo di Maksimov nel più ampio processo di costruzione del sistema educativo artistico della Repubblica Popolare Cinese.

Un elemento centrale, infatti, è la costruzione di una forte continuità storica tra tradizione pittorica cinese e adozione della pittura a olio occidentale. La narrazione non presenta l'introduzione del linguaggio realistico sovietico come rottura, bensì come fase di consolidamento di un processo di "apprendimento selettivo" già inscritto nella lunga durata della storia artistica cinese. In questo senso, la mostra tende a integrare l'innovazione tecnica all'interno di un quadro di continuità culturale ininterrotta, in cui la modernizzazione non interrompe la tradizione ma la riorienta. Questa costruzione discorsiva contribuisce a rafforzare una lettura istituzionale della storia dell'arte cinese come sistema coeso e progressivo.

Tale continuità emerge già nel testo curatoriale ufficiale della mostra, che colloca la presenza della pittura a olio in una traiettoria di lunga durata risalente all'epoca Ming, e viene ulteriormente rafforzata dalla struttura espositiva, che organizza il percorso secondo una progressione lineare dalla contestualizzazione storica alla formazione pedagogica fino alla trasmissione del metodo.[17] In particolare, le sezioni dedicate allo schizzo e alla pratica didattica *en plein air* suggeriscono la persistenza del modello formativo oltre il suo momento storico originario (anni Cinquanta), mentre la distribuzione delle opere degli allievi contribuisce alla costruzione di una genealogia artistica coerente. In questo quadro, la continuità non appare come semplice dispositivo narrativo, ma come principio organizzativo della memoria istituzionale.

Un altro aspetto particolarmente rilevante riguarda la forte presenza di materiali documentari e testimonianze, soprattutto nella sezione introduttiva dedicata alla ricostruzione storica del programma di formazione. Fotografie d'archivio, cataloghi, articoli, manoscritti e citazioni da fonti primarie sono frequentemente presentati in forma autonoma rispetto alle opere, allestiti su totem ben visibili e centrali nell'allestimento, assumendo una funzione discorsiva specifica all'interno del discorso curatoriale. Questa scelta contribuisce a rafforzare l'autorevolezza della narrazione museale attraverso un costante richiamo alla dimensione testimoniale e alla memoria diretta dei protagonisti – tra cui allievi, interpreti e figure istituzionali coinvolte nel programma. In questo modo, la struttura espositiva non si limita a presentare opere, ma costruisce una narrazione fondata sull'intreccio tra produzione artistica e produzione

17 CAFA Art Museum, "*Imported Oil Painting: A Retrospective Exhibition of the Maksimov Oil Painting Training Program at CAFA (1955-1957)*", pagine della mostra disponibile online: https://www.cafamuseum.org/en/exhibit/newsdetail/3956; pannelli introduttivi della mostra nel tour virtuale della stessa esposizione.

documentaria della memoria, contribuendo a configurare una continuità storica e pedagogica tra esperienza formativa, trasmissione del sapere e costruzione istituzionale della tradizione pittorica. Tale orientamento contribuisce a rafforzare un canone espositivo che privilegia il linguaggio realistico come forma espressiva storicamente consolidata e ancora attiva nelle narrazioni istituzionali della modernizzazione artistica cinese.

Una ricognizione preliminare della distribuzione delle opere, condotta sulla base dei materiali effettivamente accessibili all'interno del tour virtuale (escludendo le opere non cliccabili o prive di scheda dedicata), evidenzia una rappresentazione non uniforme degli artisti coinvolti nel programma. Figure come Wang Chengyi (汪诚一) (1930–2023), He Kongde (何孔德) (1925–2003), Feng Fasi (冯法祀) (1914–2009) e Ren Mengzhang (任梦璋) (1931–2010) risultano significativamente più presenti nel percorso espositivo rispetto ad altri partecipanti al corso, sia per numero di opere esposte sia per la posizione occupata all'interno delle sezioni principali della mostra. Tale asimmetria suggerisce l'esistenza di una gerarchia visiva e artistica interna alla costruzione curatoriale, che contribuisce a orientare l'attenzione dello spettatore e a produrre una specifica interpretazione della storia del corso.

Nel complesso, la mostra non si configura soltanto come dispositivo celebrativo della formazione artistica degli anni Cinquanta e della sua eredità storica, ma come un apparato di produzione della memoria istituzionale dell'Accademia che rilegge il rapporto tra educazione artistica, cooperazione sino-sovietica e costruzione della modernità pittorica nella Repubblica Popolare Cinese.

L'analisi delle interazioni sull'account ufficiale WeChat del museo ha permesso inoltre di mettere in relazione la costruzione curatoriale della mostra con alcune forme di ricezione digitale del pubblico. L'analisi ha preso in esame undici post pubblicati fra il 22 novembre 2025 e il 15 gennaio 2026, comprendenti contenuti relativi alla mostra, alle attività collaterali e alle iniziative di approfondimento. Nel periodo considerato, i contenuti che hanno ottenuto il maggiore coinvolgimento non sono stati quelli dedicati a forum, conferenze o iniziative accademiche, bensì i post che riportavano direttamente le parole dei protagonisti storici del programma. Il post inaugurale della mostra ha registrato il numero più elevato di letture (3.354), condivisioni (249) e apprezzamenti (58 like), mentre risultati particolarmente significativi sono stati ottenuti anche da contenuti basati sulle parole di Maksimov (2.246 letture, 147 condivisioni, 36 like), sulle riflessioni dell'allievo Wang Chengyi (2.378 letture, 88 condivisioni, 36 like) e sui ricordi di Gao Hong (1.875 letture, 70 condivisioni, 25 like). Al contrario, i post relativi a conferenze, tavole rotonde e discussioni accademiche hanno generalmente generato livelli inferiori di interazione.

In continuità con questa tendenza, la figura di Wang Chengyi emerge non solo come una delle più ricorrenti all'interno del tour virtuale della mostra, ma anche come uno degli autori maggiormente attivati nei contenuti della comunicazione istituzionale, suggerendo una sovrapposizione tra centralità espositiva e centralità discorsiva nel dispositivo museale digitale. Pur senza consentire conclusioni definitive, questi dati sembrano suggerire che le testimonianze personali e le fonti storiche dirette esercitino una particolare capacità di coinvolgimento presso il pubblico online. In questo senso, emerge una possibile convergenza tra la strategia narrativa adottata dalla mostra e le modalità di ricezione osservabili sulle piattaforme digitali: la centralità attribuita a memorie, lettere, testimonianze e voci dei protagonisti trova infatti un riscontro nelle forme di engagement generate dagli utenti.

Tuttavia, un dato ulteriormente significativo riguarda la natura stessa di questa partecipazione digitale, caratterizzata da un'elevata visibilità dei contenuti (letture e condivisioni) ma da una relativa scarsità di commenti articolati. In alcuni casi, i commenti si riducono a espressioni altamente sintetiche ed esaltative – come ad esempio "La pittura a olio cinese trasmette il fuoco della tradizione di generazione in generazione (*Zhongguo youhua xinhuo xiangchuan* 中国油画薪火相传)" – che non sviluppano un'argomentazione articolata ma si collocano piuttosto all'interno di registri discorsivi celebrativi e ripetitivi. Tali forme di interazione contribuiscono a rafforzare la dimensione affermativa e rituale della ricezione, piuttosto che a produrre contenuti interpretativi o critici.

Questa modalità ricorrente di interazione da parte del pubblico online, basata principalmente su like, condivisioni e brevi messaggi di approvazione, suggerisce che le dinamiche di ricezione tendano a manifestarsi attraverso pratiche di esposizione, approvazione e circolazione dei contenuti. In questa prospettiva, il *soft power* non appare operare prioritariamente come persuasione argomentativa o produzione di consenso esplicito, ma come effetto di circolazione e amplificazione selettiva, in cui l'accettazione si manifesta in forme spesso implicite e non verbalizzate.

Tale lettura deve tuttavia essere considerata nei limiti strutturali del corpus analizzato: l'account ufficiale WeChat del museo costituisce infatti un ambiente comunicativo istituzionalmente controllato, in cui le possibilità di interazione pubblica risultano fortemente mediate e parzialmente filtrate. Per questo motivo, la rilevazione di eventuali tensioni, ambivalenze o forme di ricezione critica non può essere pienamente ricostruita attraverso questa sola piattaforma.

Un'analisi etnografica più ampia potrebbe essere estesa ad altre piattaforme digitali caratterizzate da una maggiore apertura discorsiva, come ad esempio Xiaohongshu (小红书), che tuttavia non è stato possibile includere in questa fase della ricerca a causa delle limitazioni di accesso geografico. Ne consegue che il caso WeChat restituisce prevalentemente la dimensione istituzionale della comunicazione museale, piuttosto che l'intero spettro delle pratiche di ricezione del pubblico. Ulteriori strumenti qualitativi, quali interviste ai visitatori e ad altri *stakeholder*, insieme a strumenti di analisi spaziale e digitale, come la mappatura dei percorsi di visita negli spazi espositivi fisici, potrebbero contribuire a restituire un quadro più articolato e sfaccettato delle dinamiche di ricezione e interazione, integrando la dimensione digitale con quella esperienziale.

Nel suo insieme, il caso studio mostra come l'integrazione tra analisi museologica, etnografia digitale e metodi qualitativi possa contribuire a rendere visibili le relazioni tra costruzione curatoriale, organizzazione dello spazio espositivo e forme di ricezione del pubblico. Pur nei limiti di un'analisi basata su materiali digitali istituzionali e retrospettivi, l'approccio adottato evidenzia il potenziale di una metodologia interdisciplinare capace di mettere in dialogo narrazioni istituzionali, pratiche espositive e dinamiche di circolazione dei contenuti negli ambienti digitali. In questa prospettiva, il caso Maksimov costituisce un primo banco di prova per lo sviluppo di strumenti analitici applicabili a un numero più ampio di musei e mostre nel contesto cinese contemporaneo.

Limiti e prospettive

Il caso studio qui presentato ha consentito di testare in modo preliminare l'applicabilità di un approccio interdisciplinare che integra analisi museologica, strumenti delle *Digital Humanities* ed etnografia digitale. Attraverso l'analisi dell'ambiente virtuale della mostra "Imported Oil Painting. A Retrospective Exhibition of the Maksimov Oil Painting Training Program at CAFA (1955–1957)", del testo curatoriale e delle interazioni osservabili sull'account ufficiale WeChat del museo, è stato possibile esplorare le relazioni tra costruzione narrativa dell'esposizione e forme di circolazione e ricezione digitale dei contenuti. Il caso studio evidenzia come le strategie di *soft power* si articolino simultaneamente attraverso la costruzione curatoriale della mostra e la sua estensione negli ambienti digitali. Al tempo stesso, l'analisi ha mostrato le potenzialità ma anche i limiti degli strumenti impiegati nell'individuare eventuali forme di negoziazione, ambivalenza o disallineamento tra discorso istituzionale e ricezione del pubblico.

In prospettiva metodologica, infatti, il caso studio evidenzia alcuni limiti e al contempo individua possibili aree di sviluppo dell'approccio adottato. Da un lato, l'utilizzo di mostre virtuali già predisposte dall'istituzione comporta una mediazione selettiva dei contenuti e una parziale riduzione dell'accesso all'intero spazio espositivo. Le mostre virtuali costituiscono infatti rappresentazioni mediate dello spazio espositivo, costruite dall'istituzione stessa secondo specifiche scelte di selezione e presentazione. Il ricercatore non accede quindi all'intero ambiente museale, ma a una sua traduzione digitale. A ciò si aggiunge il carattere potenzialmente instabile di tali risorse digitali.

Nel caso analizzato, ad esempio, alcune opere risultavano non cliccabili o prive di informazioni accessibili, mentre determinate aree dell'esposizione offrivano livelli differenti di approfondimento. Durante lo svolgimento della ricerca, inoltre, il tour virtuale della mostra è stato rimosso dalla sezione "Virtual Museum" del sito del museo, pur rimanendo accessibile attraverso la piattaforma esterna che lo ospitava. Tali circostanze evidenziano come la reperibilità e la persistenza dei materiali digitali possano dipendere da decisioni istituzionali e infrastrutture tecnologiche non direttamente controllabili dal ricercatore. Ciò suggerisce anche che gli ambienti virtuali, pur rappresentando una risorsa preziosa per la ricerca, non possano essere considerati una riproduzione neutrale, completa e sempre accessibile dello spazio fisico.

Proprio per questa ragione, uno degli sviluppi futuri della ricerca riguarda la possibilità di produrre autonomamente la documentazione digitale degli spazi espositivi attraverso tecnologie di acquisizione tridimensionale, quali fotogrammetria e sistemi LiDAR. La realizzazione diretta di modelli spaziali consentirebbe infatti di superare parte delle limitazioni imposte dalle piattaforme virtuali preconfigurate, permettendo una maggiore autonomia nella raccolta dei dati e una più accurata analisi delle relazioni tra opere, percorsi espositivi e configurazioni spaziali.

Inoltre, emerge la necessità di integrare in modo più sistematico strumenti qualitativi e analisi *in situ*, ampliando il campo di osservazione oltre le sole tracce digitali. Un limite del caso studio riguarda infatti l'analisi della ricezione del pubblico: sebbene le interazioni osservabili attraverso WeChat abbiano fornito indicazioni utili sulle dinamiche di circolazione e visibilità dei contenuti, esse restituiscono soltanto una porzione parziale dell'esperienza dei visitatori. Di conseguenza, non è stato possibile rispondere in modo esaustivo alla terza domanda di ricerca relativa all'individuazione di eventuali forme di negoziazione, ambivalenza o disallineamento rispetto alla narrazione istituzionale. I dati raccolti consentono infatti di

osservare prevalentemente pratiche di approvazione e circolazione dei contenuti, mentre eventuali posizioni critiche o interpretazioni alternative rimangono difficilmente accessibili attraverso il solo account ufficiale del museo.
A tal fine, la ricerca potrebbe includere ulteriori forme di osservazione diretta, interviste e altre modalità di raccolta dati sul campo, necessarie per approfondire le modalità attraverso cui le narrazioni museali vengono interpretate, negoziate tra i diversi *stakeholder* coinvolti nella loro costruzione – quali curatori, istituzioni e altri soggetti partecipanti ai processi espositivi – o eventualmente contestate dai diversi pubblici. Il progetto di ricerca prevede inoltre l'integrazione progressiva di approcci etnografici e strumenti di analisi spaziale. In questa prospettiva, sarebbe possibile analizzare i comportamenti di visita attraverso la mappatura delle traiettorie di percorrenza, delle soste e dei tempi di osservazione delle opere, così come esplorare la partecipazione del pubblico in altri ambienti digitali.
L'integrazione di tali dimensioni consentirebbe di mettere in relazione con maggiore precisione le intenzioni curatoriali, la configurazione spaziale dell'allestimento e le pratiche effettive di fruizione. Tali ampliamenti permetterebbero di articolare con maggiore profondità l'indagine sulle forme di produzione, negoziazione e ricezione delle narrazioni museali, includendo anche eventuali tensioni, disallineamenti o "increspature" nel processo di trasmissione dei contenuti istituzionali. In sintesi, più che proporre conclusioni definitive alle domande di ricerca iniziali, questo contributo intende evidenziare il potenziale di una metodologia capace di osservare simultaneamente le dimensioni spaziali, narrative e relazionali dell'esperienza museale.

Ornella De Nigris, Università di Siena, Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne, Viale Luigi Cittadini 33, 52100 Arezzo, ornella.denigris@unisi.it**,** https://orcid.org/0000-0001-7283-3907

Ornella De Nigris è ricercatrice a tempo determinato in Lingua e traduzione cinese nel Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell'Università di Siena. Svolge attività didattica nei corsi di laurea triennale e magistrale del Campus di Arezzo. I suoi interessi di ricerca riguardano i musei cinesi, l'arte moderna e contemporanea della Cina, la storia delle esposizioni, il lessico dei beni culturali e dell'arte in lingua cinese, la traduzione specialistica e la mediazione culturale. Ha svolto attività di ricerca e formazione in Cina ed è autrice di numerosi saggi dedicati all'arte contemporanea cinese, ai musei, al lessico specialistico dei beni culturali e alle pratiche espositive. Ha inoltre curato e tradotto il volume *Storia dell'arte cinese del XX e XXI secolo* (Rizzoli, 2023).