

ID: 1010

SAGGI

ARCHIVI DIGITALI E FONTI DOCUMENTALI DEL DESIGN: NUOVE PROSPETTIVE STORICHE E STORIOGRAFICHE SUL DESIGN? I CASI GIO PONTI, VINICIO VIANELLO E VICO MAGISTRETTI

Dario Scodeller

PAROLE CHIAVE

archival bond, archivi digitali, digital archives, digital humanities, historiography of design, legame archivistico, storiografia del design, umanistica digitale

Gli archivi digitali, facilitando l'accesso diretto a fonti spesso inedite e permettendone la comparazione sinottica, possono favorire l'apertura di nuove prospettive di studio e ricerca anche per la storia del design, ma richiedono, contestualmente, agli storici che se ne occupano, l'elaborazione di una efficace metodologia operativa nella relazione con le fonti primarie. In questo articolo, dopo un esame critico dell'utilizzo delle fonti documentali nel lavoro storiografico relativo del design, si procede a un'analisi di tre archivi recentemente digitalizzati e resi in parte disponibili online, relativi al lavoro di Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti. Esaminando la struttura e l'accessibilità dei siti web che ospitano questi archivi, particolarmente in relazione alle questioni che si pongono per lo studio della storia del design attraverso una molteplicità dei documenti, il contributo intende da un lato riflettere sul significato, sul valore e sulle prospettive del processo di digitalizzazione per l'avanzamento della storia del design, dall'altro, alla luce di questa nuova "visione" archivistica, considerare specificamente come essa possa permettere la riformulazione di alcune ipotesi critiche rispetto a indagini storiche svolte precedentemente.

1. Introduzione

Occorre esporre la particolare difficoltà del lavoro storiografico per l'epoca posteriore alla fine del XVIII secolo. Dopo la nascita della grande stampa le fonti divengono sterminate (Benjamin, 1986, p. 603 [N 4a, 6]).

Questa annotazione, contenuta nella sezione *Teoria della conoscenza e del progresso*,^[1] che Walter Benjamin progettava di premettere ai celebri *Passages*, frutto delle sue ricerche su documenti del XIX secolo alla Bibliothèque Nationale parigina, evidenziava, già negli anni trenta del Novecento, un problema di non semplice soluzione per il futuro degli studi storici: la difficoltà che i ricercatori avrebbero incontrato nell'esaminare criticamente i documenti dell'età contemporanea, a causa dell'imponente produzione di fonti generata con il diffondersi (e l'archiviazione) dei giornali e delle riviste.

Il problema del rapporto con la crescita esponenziale delle fonti, annunciato da Benjamin, è stato un tema particolarmente dibattuto anche a metà degli anni novanta del secolo scorso, quando agli studiosi di archivistica iniziavano ad apparire evidenti le difficoltà di gestione della mole di documenti prodotta con i computer. In un saggio del 1994 Luciana Duranti, studiosa e docente di scienze archivistiche presso l'Università della British Columbia, scriveva che:

Mai prima d'ora una civiltà è stata così sommersa da una tale abbondanza di dati disponibili, che minaccia la capacità umana di controllarli, capirli e usarli creativamente e produttivamente, così che possano alla fine generare conoscenza e diventare parte della memoria dell'umanità. Non c'è dubbio che, anche se i problemi tecnici e finanziari legati alla totale conservazione dei dati in forma elettronica potessero essere risolti, la ridondanza delle informazioni disponibili potrebbero diventare la causa più diretta dell'eclisse delle memorie sociali. Quindi, l'unica speranza per la sopravvivenza della memoria elettronica dell'epoca contemporanea è la riduzione dei dati esistenti ad una quantità maneggevole (Duranti, 1994, p. 150).

La previsione di Benjamin, che si riferiva al campo generale degli studi storici, e la raccomandazione di Duranti, riguardante l'ambito scientifico dell'archivistica, sono avvertenze che possono essere oggi estese anche alla storia del design. Storia che si vuole qui esaminare dalla prospettiva di una storia del progetto, ovvero delle idee, delle intenzioni e delle relative elaborazioni di modelli grafici o tridimensionali, non separabile e, anzi, necessariamente propedeutica, alla storia degli oggetti e degli artefatti.

In questo articolo si vuole riflettere sulla progressiva disponibilità in rete di documenti originali relativi alla storia del design e interrogarsi, al di là dei problemi relativi alla gestione della mole di informazioni, su quali possono essere gli effetti produttivi per il lavoro degli storici, in virtù della rinnovata centralità che l'utilizzo delle fonti primarie può assumere nelle loro indagini.

La digitalizzazione degli archivi sembra infatti richiamare l'attenzione della

storia del progetto su una questione che riguarda parimenti storiografia e filologia. Sul piano della storiografia del design, l'ipotesi da verificare è in quale modo considerare le fonti e la relazione tra documenti resi disponibili dalla digitalizzazione degli archivi: quale nuovo ruolo assegnare loro nella scrittura storica. Sul piano filologico, invece, appare evidente come la nuova disponibilità di fonti primarie renderà necessario, per lo storico, utilizzare consapevolmente quegli strumenti di decodifica e comprensione dei documenti del progetto che permettano di sostenere scientificamente delle ipotesi.

In questo articolo si intende esaminare preliminarmente alcuni aspetti peculiari caratterizzanti l'utilizzo delle fonti nel lavoro dello storico del design, con l'obiettivo di comprendere se le due forme oggi praticabili, l'accessibilità diretta ai documenti e quella mediata dell'archivio digitale, pongano nuovi tipi di problemi alla ricerca storica nel campo del progetto. Per verificare, operativamente, le trasformazioni che le nuove forme di mediazione digitale potranno produrre, si propone una breve analisi condotta su tre archivi digitalizzati del design italiano: Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti. L'analisi svolta di questi archivi è in primo luogo funzionale a una valutazione generale e specifica dell'usabilità, delle qualità e delle opportunità che i processi di digitalizzazione portano nel campo dello studio del design. In secondo luogo, alla luce della nuova "visione" archivistica, l'analisi viene utilizzata per svolgere alcune ulteriori riflessioni comparative; in particolare ci si chiede se la disponibilità in rete di nuovi materiali possa permettere di riformulare alcune ipotesi critiche rispetto agli studi storici precedentemente condotti su questi autori.

2. Lo storico e l'archivio: strumenti analogici, digitali e metodi di lavoro

Se i processi di digitalizzazione e pubblicazione in rete sembrano porre nuovi problemi di tipo archivistico e modificare le modalità di fruizione delle fonti da parte degli storici, va ricordato come non sia la prima volta, in età contemporanea, che i documenti originali vengono trascritti (ri-mediati o trasferiti su un medium diverso) con il duplice scopo di una loro

preservazione e fruizione allargata.^[2] Diverse opportunità e problematiche, anche per i ricercatori stessi, si erano già prefigurate con l'avvento della fotografia. L'invenzione della pellicola di celluloidi e il suo perfezionamento in quella di poliestere hanno permesso, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, operazioni di riproduzione per microfilmatura dei documenti, utilizzate per rendere disponibili alla consultazione e alla riproduzione da parte degli studiosi e del pubblico generico, documenti che avrebbero

altrimenti subito un eccessivo processo di usura.

In ambito archivistico il momento di maggiore diffusione della microfilmatura è avvenuto negli anni ottanta del Novecento (paradossalmente nel periodo in cui iniziava la “rivoluzione digitale”), e non ha riguardato, almeno in Italia, gli archivi di design, che utilizzavano in quegli anni la riproduzione fotografica in medio formato, con diapositiva a colori e negativo in bianco e nero.^[3]

Va sottolineato, tuttavia, come l’adozione di alcuni procedimenti di riproduzione delle fonti ha avuto esiti non indifferenti per il lavoro degli storici. Descrivendo il vantaggio procuratogli nelle proprie ricerche d’archivio dall’utilizzo di una piccola cinepresa, Fernand Braudel nel 1972 illustrava un’esperienza precorritrice, che illumina su un problema fondamentale del lavoro storiografico: il rapporto differito, in termini temporali, tra la consultazione dei documenti e il loro studio e approfondimento. Scriveva Braudel:

Non esistevano allora in Francia né borse di studio per ricercatori né anni sabbatici. Dovetti aspettare le vacanze estive del 1927 per cominciare i miei lunghi lavori d’archivio a Simancas. (*Archivo General de Simancas*, Castiglia, Spagna, ndr.) Ebbi tuttavia una fortuna eccezionale: mentre cercavo di comprare un banale apparecchio fotografico (il microfilm è un’invenzione del dopoguerra), un operaio americano che lavorava nel cinema mi propose un vecchio apparecchio per le riprese cinematografiche, dimostrandomi che sarebbe andato benissimo per i documenti. Riempii d’invidia e ammirazione gli archivisti e i *buscadores* di Simancas facendo giornalmente dalle due alle tremila foto grazie a bobine di trenta metri di pellicola. Di questo sistema ho abusato in Spagna e in Italia. Grazie a questo ingegnoso cineasta, sono probabilmente il primo utilizzatore di veri microfilm; li sviluppavo io stesso e leggevo poi per giorni e notti intere i fotogrammi grazie a una semplice lanterna magica (Braudel, 1972, dicembre, pp. 275-276).

Il racconto chiarisce come la differenziazione dei due momenti, di ricognizione e di studio delle fonti, possa risultare molto vantaggiosa per l’economia di una ricerca e, in una prospettiva di diffusione di progetti di digital humanities indirizzati alla consultazione in rete degli archivi, propone un tema che ridiventa oggi attuale per il lavoro dello storico: valutare il vantaggio (o lo svantaggio) tra la fruizione diretta e quella mediata delle fonti.^[4]

In molti ambiti di studio la storia della storiografia aiuta a capire il modo in cui i ricercatori hanno operato. Nel caso del design italiano, mancando questo tipo di trattazione, non disponiamo di informazioni adeguate su quale

rapporto gli storici abbiano avuto con gli archivi e con le fonti per l'elaborazione dei loro studi. Possiamo tuttavia identificare, nel loro operare, alcune modalità caratteristiche.

Se prendiamo in esame alcuni dei primi tentativi di storicizzazione del design italiano o del lavoro dei suoi protagonisti, possiamo dedurre che alcuni studiosi hanno derivato la conoscenza dei progetti procedendo da quella diretta dei designer, arricchendola con informazioni derivanti dalla presenza a eventi e dibattiti a cui hanno spesso partecipato con contributi critici. A titolo esemplificativo di questa categoria si pensi ad alcuni saggi "canonici" sul design italiano, comprensivi o monografici, come *Italian design 1945-1971*, di Vittorio Gregotti (Gregotti, 1972), *Marco Zanuso designer* di Gillo Dorfles (Dorfles, 1971) o *Vico Magistretti, l'eleganza della ragione* di Vanni Pasca (Pasca, 1991).^[5] Nei casi citati le fonti, al momento della loro ricognizione, erano costituite in gran parte da documenti ancora "operativi" mentre, nella ricostruzione dei fatti, gli studiosi sono (apparentemente) avvantaggiati, dalla relazione diretta con protagonisti viventi.

Una seconda modalità riguarda l'utilizzo delle riviste come fonte primaria. Un caso significativo è rappresentato dalla monografia su Gio Ponti curata da Ugo La Pietra (La Pietra, 1988) il quale, impossibilitato ad accedere ai documenti originali, ha ricostruito l'opera di Ponti basandosi sull'archivio Casati-Domus.^[6] È un procedimento che presenta notevoli limiti, ma che, sul piano filologico, si avvantaggia, ad esempio, della certezza della data di pubblicazione sulla rivista.

Un'altra modalità riguarda l'utilizzo di fonti primarie derivanti da scavi (inevitabilmente) parziali operati all'interno di più archivi d'istituzioni e imprese. Il lavoro compiuto da Giampiero Bosoni, Andrea Nulli e Manolo De Giorgi per la compilazione delle schede tematiche del libro sul design italiano, da loro curato sotto il coordinamento di Vittorio Gregotti (Gregotti, 1986), rappresenta un caso in cui la ricerca su fonti primarie ha permesso agli autori di estendere la riflessione storica ad ambiti fino ad allora poco considerati, sulla base di documenti in parte inediti.^[7]

Un'ultima, ma non per importanza, modalità, riguarda scavi approfonditi e specifici operati su singoli archivi, come quelli condotti da Anty Pansera per il lavoro sulla Triennale (Pansera, 1978), da Arturo Carlo Quintavalle e dal suo gruppo per la monografia su Marcello Nizzoli (Quintavalle, 1989)^[8] o l'esplorazione compiuta da Fiorella Bulegato e Sergio Polano per la realizzazione del volume su Achille Castiglioni (Polano, 2002). In quest'ultimo caso la ricerca archivistica, durata due anni, si è svolta parallelamente a un

parziale primo ordinamento e descrizione dell'archivio stesso.^[9]

Questi pochi esempi ci rammentano come la ricerca storica sia condizionata anche da una dimensione pragmatica, in cui l'accessibilità o l'indisponibilità dei documenti originali di progetto rappresenta un limite evidente e dove le metodologie di approccio alle fonti sono parimenti importanti, per le implicazioni che hanno sugli esiti stessi delle ricerche.

L'accesso diretto ai documenti offre vantaggi e limiti in funzione dell'organizzazione dell'archivio e delle competenze dello storico nel maneggiarli. Gli archivi possiedono una configurazione spaziale, che permette al ricercatore di coglierne fisicamente la consistenza. Se la sala studio è separata dai depositi sarà difficile poter cogliere la complessità del fondo, se invece esiste la possibilità di lavorare a contatto con faldoni e cartelle si potranno agilmente recuperare le relazioni tra documenti relativi a uno stesso oggetto, collocate magari in posizioni diverse; nel primo caso è importante poter disporre della descrizione dell'archivio, nel secondo, anche se si tratta di materiali parzialmente catalogati, il ricercatore avrà maggiore possibilità di "scoperta" di inediti o di relazioni inedite tra materiali.^[10]

Sul piano filologico il lavoro dello storico del design è indubbiamente agevolato dal confronto, principalmente, con fonti novecentesche, fatto che non dovrebbe portare a trascurare i principi elementari di verifica relativi alla loro datazione, provenienza, ecc. La storia del progetto dovrebbe basarsi anche sull'analisi e la comprensione di schizzi, disegni preliminari e esecutivi, capacità che richiede l'affinamento di competenze specifiche, che dovrebbero essere accompagnate dalla conoscenza delle forme di organizzazione del lavoro di studio prima e dopo l'avvento del computer. Molti materiali, come ad esempio i rotoli dei progetti disegnati a china su carta da lucido, per ragioni dimensionali e per la poca resa nell'impaginato editoriale, sono raramente fotografati e quasi mai digitalizzati e possono essere consultati solo negli archivi.

Sebbene le fonti novecentesche siano costituite soprattutto da dattiloscritti facilmente leggibili, molte minute di corrispondenza sono scritte e mano e le notazioni su molti disegni impegnano abilità di decifrazione. Per lo studioso che non possieda nozioni di paleografia (e lo storico del design è tra questi) la dimestichezza con una calligrafia, e la comprensione del testo risulta più facile se praticata sul documento originale, del quale si possono apprezzare anche altri aspetti, come tipologia della carta o tipi di inchiostro. Questo vale, in modo particolare, nello studio dei disegni di progetto, le cui dimensioni, fisicità del supporto, varietà delle annotazioni forniscono informazioni non secondarie sulle modalità, i processi e le intenzioni progettuali.

Se ne deduce che il lavoro all'interno di un l'archivio ha una serie di

straordinari vantaggi, non sostituibili dalla consultazione dei documenti digitali. La digitalizzazione permetterebbe di superare i noti svantaggi (orari di apertura degli archivi, impossibilità di frequentazione per lunghi periodi qualora si trovino in luoghi distanti dalla residenza dello studioso), ricongiungendo i due momenti - oggi necessariamente differiti - dell'esplorazione e dell'elaborazione critica.

3. La fruibilità degli archivi e il problema filologico della storia del progetto

Se consideriamo le discipline umanistiche come "discipline del testo", dobbiamo chiederci: che cos'è il testo per la storia del progetto? Come si stabilisce il testo? Ovvero che cosa classifichiamo, datiamo, interpretiamo, studiamo, quando ci troviamo di fronte al progetto di un artefatto materiale o comunicativo?

In un saggio su Roberto Longhi del 1982, lo storico dell'arte Giovanni Previtali segnalava con puntigliosità come la storia dell'arte italiana dovesse ancora dotarsi di una trattazione critica della voce "filologia" del valore di quella elaborata da Gianfranco Contini per la "letteratura" (Contini, 1977), sottolineando come non esistesse, nel campo degli studi storico-artistici, "una riflessione metodologica e operativa" (Previtali, 1982, p. 17) tale da permettere un approccio scientifico all'esame dell'opera artistica e delle sue fonti. Nel campo degli studi storici sul design la consapevolezza dell'importanza di un corretto rapporto con le fonti, comune a molti ricercatori, non trova tuttavia corrispondenza nell'elaborazione di una metodologia specifica e condivisa che guidi nell'analisi dei documenti. Mentre esistono trattazioni esaustive, perlomeno in campo italiano, sulla storiografia del design, (Dalla Mura & Vinti, 2013), ricordiamo che la storiografia del design non è materia d'insegnamento nei corsi di studio universitari e che gli aspetti filologici della ricerca, raramente dibattuti, sono spesso un bagaglio di "ferri del mestiere" che il ricercatore si costruisce sul campo - autodidatticamente.

Problemi di "analisi critica del testo", questioni come la datazione di un documento o la corretta attribuzione di un'opera, *expertise* per musei e fondazioni, non sembrano attività molto praticate dagli storici del design, la cui scrittura è spesso più orientata a descrivere che a ricostruire o interpretare vicende. Distinguere, nello studio di un'idea progettuale e della sua evoluzione, disegni preliminari "di concezione" e schizzi che appaiono a tutti gli effetti eseguiti a posteriori o palesemente retrodatati^[11] è, ad esempio, un problema irrisolto dalla filologia del design; datare un artefatto grafico (soprattutto nel campo della comunicazione pubblicitaria) privo di

riferimento temporale sulla sua esecuzione, definire con chiarezza quale sia il tipo primo di una serie di artefatti e se l'oggetto che stiamo studiando sia un originale o una riproduzione, quale valore attribuire alle notazioni sui disegni, sono problemi (certo, a volte poco appassionanti) in relazione ai quali la storia del design non ha affinato adeguati metodi e strumenti d'indagine che permettano di pervenire a delle, seppur relative, certezze.

Il problema filologico è infatti legato alla necessità di ricostruire con certezza. Se la filologia è, in primo luogo, la disciplina che si occupa di certificare la veridicità delle fonti, risulta evidente, nella specificità del lavoro negli archivi di design, come la definizione dell'oggetto di studio sia legata non solo al controllo sulla veridicità (o, più semplicemente, su quanto di vero ci appare dall'interrogazione) dei documenti, ma anche alla possibilità di ricostruzione delle relazioni esistenti tra i diversi materiali attinenti l'oggetto di studio: è la ricostruzione delle relazioni tra documenti che permette di comprendere un progetto, relazioni che spesso sono più importanti del singolo documento.

Il problema filologico nel campo degli studi storici sul design potrebbe diventare più chiaro se considerassimo come "testo" da studiare l'intenzione dei progettisti o meglio le varie intenzioni, rese esplicite a sé stessi come autori o redattori, al committente, all'esecutore, al consumatore, tramite schizzi, disegni, modelli, lettere, documenti d'incarico, foto di prototipi, cataloghi commerciali; intenzioni sulle quali i designer, per primi, hanno esercitato (tra molte possibilità) una funzione critica di scelta definitiva. Più del singolo disegno o dei singoli documenti, la ricerca sul progetto dovrebbe occuparsi, in questo senso, di stabilire una relazione (verifica, confronto) tra più documenti legati a un medesimo oggetto di studio.^[12]

La differenza tra la ricerca praticata in archivio e quella eseguita nella sua traduzione digitale pone ulteriori generi di questioni, come quella dell'*archival bond* (vincolo archivistico), ma la digitalizzazione, se l'archivio è strutturato con intelligenza e con considerazione del lavoro storico, può offrire possibilità di interrogazione, interrelazione attraverso chiavi di ricerca con altri materiali, dello stesso o di altri archivi, che la pratica sui faldoni non può dare.

4. "Aratura" degli archivi e fruizione sinottica in superficie delle fonti

In una relazione tenuta al convegno *Università Musei Archivi. Il design fa rete*^[13] organizzato a Venezia nel 2012, Luciana Gunetti ricordava come Giancarlo Consonni, fondatore e direttore dell'archivio Bottoni, ritenesse che

“gli archivi vanno arati”. Si tratta di un’immagine forte, che riguardava (e riguarda) la necessità di prendere possesso in profondità e con sistematicità, della complessità dei materiali d’archivio per renderne fertili i contenuti. Gunetti, che in quell’occasione illustrava il proprio lavoro sull’archivio Albe Steiner presso il Politecnico di Milano, sottolineava con questa frase la difficoltà nel “trattare il progetto come documento mai finito”.

Quali possibilità di “aratura” consentono le trascrizioni digitali degli archivi e come potrebbe cambiare, in questa dimensione, il rapporto tra studioso e oggetto di studio?

Nel caso della digitalizzazione di riviste e cataloghi i vantaggi appaiono immediatamente apprezzabili. La recente messa in rete, da parte del Museum of Modern Art di New York, dei cataloghi degli allestimenti realizzati dal museo newyorchese dal 1929 al 2014

(<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>), come la disponibilità di intere collezioni di riviste come *L’Esprit Nouveau*

(<http://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/...>) o di riviste come *Life* e *Time* (<https://books.google.it/books/about/LIFE.html...>) presenta le indubitabili opportunità, per lo storico del design, di accesso remoto e di interrogazione tematica offerte dai formati Pdf-OCR.



Fig. 1 - La rivista *L’Esprit Nouveau* nel Portail documentaire de La Cité de l’architecture.



Fig. 2 - La rivista *Life* consultabile online su Google.

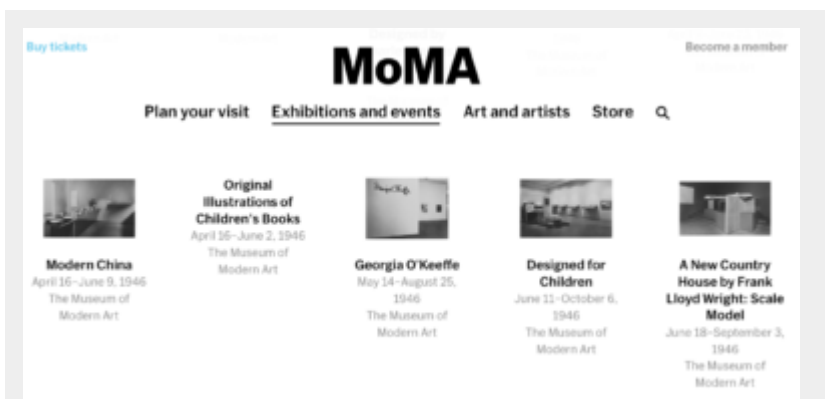


Fig. 3 - I cataloghi delle mostre disponibili online nel sito del MoMA.

Nel caso di fondi documentali, anche la semplice pubblicazione online della descrizione dell'archivio può risultare di grande utilità per il lavoro preliminare di uno studioso. L'archivio dell'Aspen Institute (<http://archives2.getty.edu...>), ad esempio, acquisito e catalogato recentemente dal Getty Research Institute, presenta diversi livelli di accessibilità e permette di visualizzare la struttura dell'archivio organizzato in: box, folder e singoli records; quest'ultimi suddivisi in "Attendees", "Correspondence", "Program", "Speakers' papers", "Graphics", "Photos". Una sezione separata cataloga i video con le registrazioni delle conferenze. Visualizzare chiaramente la struttura di un archivio e capire quali relazioni esistono tra le varie parti, può fornire, in alcune fasi di una ricerca, maggiori informazioni rispetto ai singoli documenti. Se consideriamo il progetto come un documento complesso - o "mai finito" - il problema di recuperare, nella

forma digitale, l'insieme delle relazioni tra le fonti, rappresenta, sul piano archivistico e di conseguenza su quello storico-critico, aspetti complessi che hanno avuto una risposta con l'introduzione del concetto di archival bond. Elaborato dalla studiosa Luciana Duranti nel 1997, il concetto si riferisce alla rete di relazioni che ogni documento, o record, ha con i documenti che appartengono allo stesso insieme archivistico (Duranti, 1997, pp. 215-216).^[14]

Si tratta di un importante concetto che, nel momento in cui è stato formulato, dava risposta anche a complessi problemi di certificazione legale dei documenti e aiuta a superare alcune ambiguità; poiché un documento può essere riconosciuto in quanto tale solo quando è chiarito il legame archivistico con documenti relativi alla medesima attività (Duranti, 1997, p. 216), la trascrizione di un documento, se fatta secondo criteri corretti, non può isolarlo (estrapolarlo) dal contesto archivistico in cui è inserito, al quale partecipa attraverso una serie di relazioni con altri documenti. È questo un concetto che aiuta a considerare la natura mediatica del processo di trascrizione digitale delle fonti, e a tenere presente la perdita d'informazione generata da tale processo.

5. Tre casi: Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti

Per verificare la ricaduta, anche in termini pragmatici, delle considerazioni fin qui esposte per la fruizione degli archivi di design dal punto di vista della storiografia o dello studio storico, si propone il confronto fra tre trascrizioni digitali: quella dell'archivio Gio Ponti a Milano, quella del fondo Vinicio Vianello presso l'archivio della Fondazione Cini a Venezia e quello dell'archivio Vico Magistretti a Milano.

5.1 *L'archivio Gio Ponti*

L'archivio digitale di Gio Ponti è stato messo in rete nel 2014, dopo un lavoro di ordinamento, schedatura e digitalizzazione promosso dagli eredi. La data della messa in rete è desumibile da <http://web.archive.org/web/...> Nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA), la scheda dell'archivio Ponti, dichiara una consistenza di 170 faldoni e 7000 fotografie, distinguendo tra "l'archivio della corrispondenza dell'architetto Gio Ponti (posteriore agli anni Quaranta)" il quale "conserva circa 170 faldoni di lettere (corrispondenza privata e professionale di Gio Ponti e corrispondenza professionale dello studio Ponti-Fornaroli-Rosselli)" e l'archivio fotografico, che conserva circa 7.000 fotografie; la scheda (aggiornata al 2005) specifica che l'archivio è in fase di digitalizzazione, ma non che i due archivi hanno collocazioni fisiche e curatori differenti (si veda

[http://sius.archivi.beniculturali.it...\).](http://sius.archivi.beniculturali.it...)

L'archivio digitale si presenta all'utente con un'interfaccia grafica semplice, che propone due modalità di ricerca: una cronologica, per decennio (sei sezioni, una per ogni decennio di attività, introducono alle cartelle delle opere ordinate sinotticamente per anno in due colonne parallele), e una attraverso un filtro composto da sei categorie: opera, committente, genere, luogo, collaboratori, tipo di progetto.



Fig. 4 - L'interfaccia grafica dell'archivio digitale dell'Archivio Ponti: i campi di ricerca.

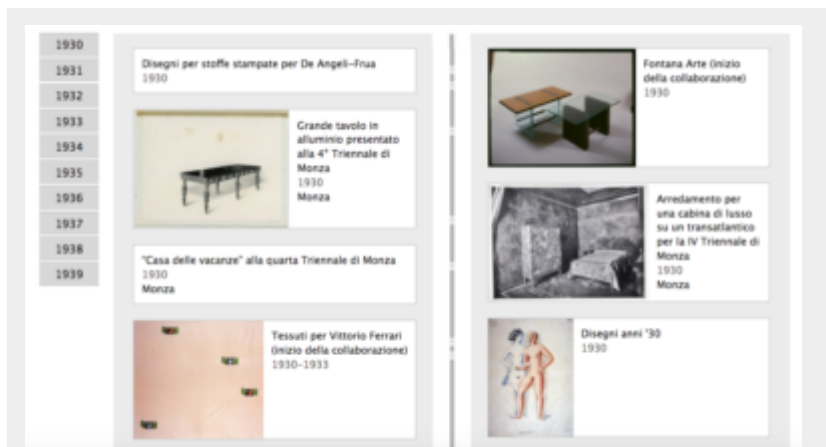


Fig. 5 - L'interfaccia grafica dell'archivio digitale dell'Archivio Ponti: i documenti.

La registrazione sul sito della fondazione permette l'accesso a una più ampia quantità di documenti contenuti nelle cartelle. La cartella del lavoro di Ponti per Richard Ginori (1923-1938), ad esempio, mostra 32 disegni e 103 immagini in bianco nero e a colori di oggetti, che permettono un'analisi molto

approfondita di questa sua attività. Va notato tuttavia che l'assenza di una vera e propria scheda archivistica (viene infatti riportato solo il solo numero d'inventario) lascia le immagini prive di ogni notazione significativa alla loro comprensione, conferendo loro la funzione (com'è dichiarato dal titolo della sezione) di una galleria fotografica.

I disegni e le foto, che vengono visualizzate con la filigrana della fondazione, hanno una dimensione sufficiente per un esame generale, ma non possono essere ingrandite per poterne verificare nel dettaglio molte annotazioni, che rimangono illeggibili. Contattando la fondazione è possibile avere ulteriori e più approfondite informazioni sull'oggetto di studio.

La visione sinottica delle opere dà adeguatamente conto della poliedrica produzione di Ponti, impegnato contemporaneamente in progetti di architettura, design, scenografia, editoria, ma l'impostazione generale dichiara un carattere più narrativo che archivistico; risulta infatti poco comprensibile, in molti casi, il ruolo dei diversi documenti e la loro interrelazione, che indebolisce parzialmente il proposito, dichiarato nel sito web, di mettere "in relazione informazioni e materiali di diversa natura, proprietà, origine" (<http://www.gioponti.org/it/archivio>).

Non esiste relazione archivistica tra fondo disegni ed epistolario, il quale è parte di un'altra sezione (che raccoglie 130.000 lettere indirizzate a 6.400 destinatari), indicizzata alfabeticamente e corredata da uno strumento di ricerca per nome (<http://www.gioponti.org/it/epistolario>).

Le lettere, che sono state sottoposte a un processo di digitalizzazione durato dal 2009 al 2012, sono consultabili in loco nei formati standard d'immagine per mezzo di un database che rispecchia la struttura dell'archivio ma, come per la maggior parte degli epistolari (per le ragioni che spiegheremo), non sono accessibili online.^[15]

La mole di documenti di questa sezione rende evidente un aspetto spesso sottovalutato dalla storiografia del design: anche rapportate ai sessant'anni di attività, l'epistolario dimostra un ininterrotto flusso informativo che ha accompagnato la realizzazione dei progetti di Ponti, la cui "aratura" aprirebbe probabilmente nuove prospettive critiche, legate alla possibilità di ricostruzione di molti dei rapporti con la committenza.

Si potrebbero a questo punto immaginare nuove possibilità di relazione tra i documenti. Tra i collegamenti che permetterebbero di conferire unità archivistica a materiali dispersi tra diversi fondi, si potrebbe ipotizzare quello con gli indici delle lettere di Ponti di cui è nota la presenza in altri archivi, come quello Sambonet, in corso di inventariazione presso il Casva (Centro di alti studi sulle arti visive) di Milano, dove sono conservate le celebri "lettere

disegnate”, o quello di Paolo De Poli conservato presso l’Archivio progetti dell’Università Iuav a Venezia.

Un’altra possibile relazione archivistica, che potrebbe rivelarsi utile al lavoro di ricerca storica, è quella tra il fondo dell’archivio milanese e il fondo di disegni dello studio donato dagli eredi Ponti allo Csac di Parma nel 1982, a distanza di molti anni ancora solo parzialmente consultabile in forma digitale (<http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do...>).

Per chiarire le potenzialità del collegamento tra materiali presenti in più archivi digitali e nuove possibilità di ricerca storica formuliamo, a titolo esemplificativo, un’ipotesi di legame archivistico tra la scheda del disegno n. 3/5 PA, relativo alla scrivania con cassettera per il grattacielo Pirelli, catalogata da Csac in <http://samha207.unipr.it...> e i materiali sul medesimo progetto disponibili presso l’archivio Ponti, in [http://samha207.unipr.it....](http://samha207.unipr.it...)

Altri link potrebbero permettere collegamenti con archivi internazionali, come ad esempio quello del Design Archive alla San Francisco State University dove, nella sezione dedicata a Nathan Shapira, che progettò l’allestimento, sono conservate le fotografie di *The Expression of Gio Ponti*, una mostra retrospettiva del 1966 dedicata al lavoro di Ponti e realizzata presso la New Art Galleries dell’University of California (UCLA di Los Angeles) (<https://nsdablog.wordpress.com/exhibitions/gioponti/>).

Come cercheremo di chiarire nel prossimo esempio, in una prospettiva di fruizione open-source, gli archivi digitali intesi come unità chiuse in sé stesse, la cui interfaccia è rappresentata da un sito web navigabile o sfogliabile, appaiono, già oggi, come un modello arcaico. Un modello di interfaccia attiva di un archivio digitale oggi essere in grado di e generare collegamenti archivistici, lasciandone traccia anche nella semplice forma di link ipertestuali, i quali potrebbero facilitare il lavoro di successive ricerche, sedimentando i risultati di quelle eseguite.

Rimane ovviamente aperto il problema, rispetto agli esempi proposti, di chi dovrebbe farsi carico (ad esempio Csac o Archivio Ponti) di questo processo di connessione digitale tra varie unità archivistiche: è questo un tema di digital humanities per la valorizzazione della storia del design italiano.

5.2 L’archivio Vinicio Vianello

L’archivio Vinicio Vianello, accessibile dal sito web della Fondazione Cini (<http://archivi.cini.it/cini-web/tree/...>) è parte del fondo archivistico del Centro studi sul vetro ed è stato donato dal nipote di Vinicio Vianello, l’architetto Toni Follina, alla Fondazione Giorgio Cini nell’ottobre 2015.

Dalle informazioni presenti sul sito si comprende la consistenza del Fondo,

costituito da 1100 disegni contenuti in 12 raccoglitori, relativi all'attività dell'artista-designer veneziano nel settore del vetro. Nella descrizione dell'archivio si apprende che:

Il corpus principale composto da disegni progettuali e schizzi in originale, è raggruppato in 323 rotoli - comprendente un arco cronologico che va dal 1956 al 1988 - relativi ad opere in vetro (vasi, ciotole, coppe, bicchieri, oggetti), elementi d'illuminazione (lampade da tavolo, lampade da esterno, lampade da terra, faretti e spot, applique, lampade a soffitto, plafoniere, lampadari, controsoffittature) e progetti d'illuminazione in grande scala su interventi architettonici e urbanistici realizzati in Italia e all'estero, per committenti pubblici e privati. I raccoglitori contengono più di 500 fotografie originali, 400 riproduzioni fotografiche di diverso formato, 70 fotocolor e provini fotografici, 15 cd, 8 brevetti industriali, manifesti, cataloghi di produzione o relativi a esposizioni collettive e personali, una cospicua quantità di copie eliografiche e fotocopie di corrispondenze; circa 210 tra articoli di rassegna stampa e pubblicazioni del e sul maestro relativi al settore del vetro, raccolti anche dopo la sua scomparsa (si veda <http://archivi.cini.it/cini-web/centrostudivetro/archive/...>).

Per quanto riguarda i criteri di ordinamento con il quale è stato scelto di pubblicare i disegni del Fondo esso "rispetta l'organizzazione originaria dei rotoli pervenuti, contrassegnati da una numerazione progressiva e comprendenti ciascuno diversi progetti, talvolta non sempre relazionati ad un unico intervento. Soggetti analoghi o con tematiche affini sono quindi stati posti in relazione attraverso chiavi d'accesso e filtri di ricerca".

L'interfaccia digitale si presenta con diverse modalità di visualizzazione: a "struttura", "a lista" e "a griglia". Le modalità "a lista" e "a griglia" permettono, oltre alla visualizzazione delle immagini dei documenti in una finestra superiore a scorrimento orizzontale, la visione sinottica delle icone dei documenti con scorrimento verticale. I singoli documenti d'archivio, visualizzati con il logo della Fondazione Cini in filigrana possono essere ingranditi con zoom fino ad apprezzare dettagli e appunti anche molto minuti. Le immagini non sono scaricabili e non sono "zoomabili".

La modalità "a struttura", presenta invece la semplice descrizione delle sezioni in cui l'archivio è stato ordinato (disegni e progetti, documentazione sulle opere, rassegna stampa, documentazione mostre, pubblicazioni originali, brevetti, corso di progettazione per disegnatori industriali) ciascuna delle quali si apre con una finestra a tendina sui contenuti: 1.081 singoli documenti. Apparentemente più complesso, questo sistema di accesso risulta più agevole per uno studioso, il quale vi trova descritto l'archivio nella sua

estensione di cartelle e documenti.

Un lavoro significativo è stato fatto nella compilazione della scheda archivistica di tutti i documenti che, oltre a un'area di identificazione (datazione, descrizione fisica, ecc.) e un campo di descrizione dei contenuti, riporta un duplice sistema che mette in relazione le fonti: i "documenti correlati" e le "chiavi d'accesso". Mentre i correlati sono una funzione del sistema, e sono generati dalle informazioni di identificazione, la compilazione della scheda delle "chiavi di accesso" (che riguarda enti, persone, opera, soggetto, argomento), rappresenta un'azione consapevole compiuta dal catalogatore. Per questo motivo, nella realizzazione del progetto archivistico, Fondazione Cini ha privilegiato l'impiego di storici delle arti applicate e del design, piuttosto che quello di archivisti, perché gli studiosi della materia sono in grado di catalogare con maggiore consapevolezza.^[16]

Rispondendo all'esigenza di relazionare la piattaforma Cini a quella di altri istituti di ricerca, il progetto archivistico si è posto il problema di come poter essere interrogato da altri sistemi. È stato adottato l'ISAD(G) (General International Standard Archival Description) che offre il vantaggio di poter esportare la schedatura in Linking Open Data, un sistema che permette un collegamento tra i dati in fase di pubblicazione, in modo tale da facilitarne le interrogazioni semantiche e rendere gli schemi dati compatibili con sistemi di altri enti. In questo modo viene sfruttata al meglio la potenzialità degli open data, che favoriscono il collegamento e la possibilità di relazionare tra archivi.



Fig. 6 - L'interfaccia grafica dell'Archivio Vinicio Vianello sul sito di Fondazione Cini.



Fig. 7 - Archivio digitale Vinicio Vianello: identificazione del documento.



Fig. 8 - Archivio digitale Vinicio Vianello: identificazione del documento.

La ricerca storica può avere, in questo contesto, il ruolo di creazione di legami e connessioni tra documenti che trovano collocazione in luoghi anche molto distanti tra loro.

Per poter mettere in collegamento i materiali collocati in differenti archivi è necessario che il loro contenuto sia descritto in maniera oggettiva e che i campi semantici in cui è strutturato siano dichiarati.

Se il progetto dell'interfaccia grafica propone una relazione intima con la struttura dell'archivio esso risponde all'obiettivo di attirare gli studiosi, mostrando correttamente le informazioni che vi sono contenute. L'apertura alla relazione con gli studiosi con cui è impostato questo archivio, è che pubblicare i contenuti (anche i più apparentemente marginali e reconditi) aiuta a generare scoperte, rendendo note informazioni che per l'archivio appaiono poco rilevanti, ma che per lo studioso possono essere molto importanti.

Rimane per molti aspetti irrisolvibile il problema del collegamento tra documenti di progetto e corrispondenza relata, questo perché esiste, sugli epistolari, un problema di privacy per così dire *post mortem* (su autori non più in vita possono esercitare clausole di riservatezza gli eredi) che ne impedisce la divulgazione in rete e può essere superato solo con l'accesso dello studioso ai documenti. La stessa frase citata in un testo, soprattutto se sottoposta a contestualizzazione critica, viola meno la privacy dell'autore della sua lettura in un archivio digitale.

Il problema maggiore, dunque, riguarda la reperibilità dell'informazione. Come molti altri validi progetti di digitalizzazione delle fonti intrapresi da Fondazione Cini, questo progetto "su misura", concepito confrontandosi con le soluzioni adottate presso le maggiori istituzioni internazionali, lascia aperta la questione sottolineata da Maddalena Dalla Mura sul fatto che: "L'assenza, di strumenti, standard e criteri dedicati e condivisi - a livello nazionale e internazionale - finisce con il generare una varietà di situazioni e soluzioni individuali basate sull'adattamento di strumenti nati con scopi o per tipologie di materiali differenti. In questo quadro, l'adozione di tools e approcci professionali - per esempio quelli bibliotecari - non garantisce di per sé gli esiti migliori dal punto di vista della catalogazione del progetto" (Dalla Mura, 2017).

5.3 L'archivio Vico Magistretti

La consistenza dell'archivio di Vico Magistretti è descritta dettagliatamente nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA), la cui scheda (aggiornata al 2012) elenca: "architettura: 1.371 rotoli con 457 progetti per una media di 3 rotoli di cartone per progetto, ogni rotolo contiene circa 12 fogli; 20 faldoni contenenti estratti di pubblicazioni e varia;

40 album fotografici con circa 100 foto per album. Design: opere di design conservate in cartelle in ordine cronologico, non quantificabili, 11 album fotografici con circa 100 foto per album, 20 album, uno per ogni industria produttrice di arredi e oggetti; 6 fogli con l'elenco completo delle opere di design e dei musei che le ospitano" (<http://siusa.archivi.beniculturali.it...>).

La scheda SIUSA descrive anche il criterio di ordinamento utilizzato, che "ha privilegiato un'organizzazione "per progetto" per le unità di condizionamento che contengono progetti di architettura, "per produttore" per quelle dei progetti di design e "per committenza" per la parte gestionale e amministrativa."

La digitalizzazione dell'archivio Magistretti, disponibile online dal 2013,^[17] permette la visualizzazione di un quarto dei materiali del fondo documentario, organizzati in 5 categorie: disegni, fotografie e redazionali, documenti, modelli prototipi. Come si legge nel sito della fondazione: "La struttura gerarchica del complesso archivistico non risponde [...] ad una logica di progetto, ma rispecchia la sedimentazione delle carte e utilizza il progetto come chiave di accesso, nel rispetto del criterio di ordinamento originario e di quanto emerso dall'esame delle carte stesse" (<http://www.vicomagistretti.it/it/le-opere>).

L'interfaccia digitale dell'archivio, accessibile dal sito della Fondazione Magistretti, è una finestra a scorrimento orizzontale che visualizza la sequenza delle opere ordinate per anno dal 1946 al 2006 e permette di visualizzare sinotticamente e progressivamente le opere di architettura, interni e product design. Nei campi data, opere dello stesso anno sono disposte "a griglia". Agendo su ciascuna icona si apre una finestra-cartella che contiene una o più immagini relative a documenti fotografici, disegni, schizzi. Molto utili i link che, all'interno di una cartella, dall'icona che riferisce di una pubblicazione di un progetto, conducono all'archivio digitale della rivista stessa.



Fig. 9 - Archivio digitale Vico Magistretti: interfaccia grafica di ricerca per anno.



Fig. 10 - Archivio digitale Vico Magistretti: visione dei documenti.

Sebbene, nella sua modalità user-friendly, la trascrizione digitale trascuri la necessità di una notazione archivistica accurata, essa favorisce alcune forme di approfondimento di Magistretti che cerchiamo di illustrare con riferimento ad alcuni problemi storiografici legati alla lettura della sua opera.

Il modo in cui storiografia principale ha affrontato il corpus della produzione dell'architetto e designer milanese (Pasca, 1991; Irace & Pasca, 1999), è stata quella di una trattazione separata tra architettura e design, dove (anche per la difficoltà di reperimento, allora, di materiali nell'archivio non ordinato) rimanevano in secondo piano le esperienze di design d'interni, che hanno generato alcuni importanti progetti di product-design.

Oggi, la digitalizzazione dell'archivio, ampliando la visione all'intera produzione progettuale e proponendo oggetti inediti d'arredo e d'illuminazione, potrebbe consentire il superamento della visione storiografica che isola, nel lavoro di Magistretti, alcune icone del design all'interno della vasta produzione e favorire la riformulazione di alcune ipotesi critiche.

La visione sinottica permette, ad esempio, di ipotizzare che la lampada Omicron, con cui Magistretti inizia la sua collaborazione con Artemide nel 1961, nasca dallo studio per gli interni del Credito Varesino (1959), di cui si può apprezzare un disegno a colori. Un esempio del tavolo Amaja (Gavina, 1960) compare già in uno schizzo del 1958 per l'albergo Roma a Piacenza (Scodeller, 2015). La celebre sedia-icona Carimate (Cassina, 1960) viene

svilupata, a partire dal 1963, in un sistema che comprende anche uno sgabello, una panca e, nel 1964, lo studio sul montante tornito a sezione circolare sembra ispirare direttamente il sistema di letto a castello 913, che evolve nel sistema del tavolino e poltrone 964 (Bulegato & Dellapiana, 2016, p. 164).

Il sistema permette di creare una sequenza dei progetti con chiavi di ricerca. Emergono come possibile oggetto di studio, ad esempio, per continuità della ricerca tematica, i progetti di Magistretti per sistemi di cucine realizzati dall'azienda Schiffini dal 1966 al 2005, a cui andrebbe assegnato un significativo rilievo.

Poiché le elaborazioni storiche di cui disponiamo sono frutto di un discrimine critico soggettivo operato dagli studiosi, la domanda che si pone è se i materiali da essi tralasciati, o quelli che avrebbero potuto contraddirne i "giochi di pazienza" (Tafuri, 1980), oggi consultabili nel corpus archivistico digitale d'un autore, potranno favorire la formulazione di differenti relazioni tra fonti e scrittura storica.

Nel caso dell'archivio Magistretti, l'accesso ai materiali digitali permette oggi, forse, una visione più completa e articolata di quella dell'inventore di "archetipi", quale il designer e architetto milanese stesso amava considerarsi e farsi considerare (Pasca, 1991).

Naturalmente si tratta di ipotesi e considerazioni che derivano da una fruizione che l'attuale strutturazione dell'archivio digitale permette solamente "in superficie e che possono essere avvalorare e approfondite solo consultando l'archivio cartaceo presso la fondazione.

Utilizzando i motti di due celebri storici dell'arte italiani i vantaggi di questo dispositivo potrebbero essere individuati in una sua funzione a carattere didattico che consente, come suggeriva Adolfo Venturi ai suoi allievi, di "vedere e rivedere" e in una sua funzione di supporto all'analisi critica, favorito dalla visione sinottica perché, come sosteneva Roberto Longhi, un'opera "è sempre in relazione" e stabilire relazioni tra le opere (anche di autori diversi) è uno dei compiti del lavoro storico.

6. Conclusioni

Sebbene i fenomeni descritti non corrispondano probabilmente alla profezia di alcuni autori, i quali ritengono che "the migration of cultural materials into digital media is a process analogous to the flowering of Renaissance and post-Renaissance print culture" (Burdick et al., 2012, p. 6), una conclusione

provvisoria di questa indagine sulle relazioni tra archivi digitali e possibili prospettive storiche e storiografiche sul design, ci induce a pensare che l'impatto delle digital humanities nel campo della ricerca storica potrà essere nei prossimi anni considerevole.

Se fino a ora gli archivi sono stati luoghi dedicati a un pubblico specialistico, la messa a disposizione di informazioni digitali, pur limitate dai vincoli posti dalla protezione dei diritti d'autore, porterà a una diffusa possibilità di fruizione di una vastissima quantità di materiali da parte di un pubblico misto di studiosi, studenti e appassionati.

Senza alcuna differenziazione tra una possibilità di fruizione amatoriale e una che permetta una maggiore profondità di accesso ai dati archivistici da parte dei ricercatori, la digitalizzazione rischia di portare a una concezione di tipo vetrinistico dei contenuti degli archivi, utile solo in una certa misura a promuovere il lavoro delle fondazioni, che su questi materiali costruiscono iniziative e momenti di studio.

Per poter attirare l'attenzione di studiosi internazionali, invece, e permettere una evoluzione dell'indagine storico-critica sui propri contenuti, un archivio dovrebbe possedere caratteri congrui con gli obiettivi di un centro di ricerca. Da parte loro, gli storici del design dovranno dotarsi, in futuro, di una preparazione che, oltre a basi storiografiche e filologiche, comprenda una visione delle prospettive ancora inesplorate che gli open-data aprono al mondo della ricerca.

Parte centrale di questa formazione dovrebbe essere la consapevolezza, da parte dello storico del design, che un archivio in rete è, in realtà, sempre un meta-archivio (o la metafora digitale di un archivio), che si propone come medium a vari livelli: la selezione tra vari documenti operata dai curatori, il sistema di classificazione e catalogazione dei materiali, il grado di "profondità d'accesso" a documenti correlati al documento di progetto, la possibilità di creare un collegamento tra progetti.

Per farsi più incisivo, il discorso storico, non potrà prescindere da queste nuove opportunità e dal confronto consapevole e critico con questi limiti.

Questo articolo rappresenta, perciò, un primo tentativo di approfondimento utile a capire se la digitalizzazione degli archivi non costringerà inevitabilmente lo storico a confrontarsi nuovamente e principalmente con le fonti e in quale modo egli sarà coinvolto anche nella costruzione degli strumenti e dei criteri della loro organizzazione e fruizione: ruolo dello storico del design, quest'ultimo, che meriterebbe di essere maggiormente promosso.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (1986). Cronologia dell'opera e notizie sul testo. In W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo* (pp. XI-XXII). Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1986). *Das Passagen-Werk*. Ed. italiana *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- Braudel, F. (1972, dicembre). Personal Testimony. *The Journal of Modern History* XLIX(4), 448-467. Trad. italiana F. Braudel, Il mestiere di storico, in Id., *Scritti sulla storia* (pp. 275-276), Milano: Bompiani, 2003.
- Buegato, F., & Dellapiana, E. (2015). *Il design degli architetti italiani*. Milano: Electa.
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp J. (2012). *Digital Humanities*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Contini, G. (1977). Voce Filologia. In *Enciclopedia del Novecento*. Roma: Treccani. Disponibile presso http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29.
- Dalla Mura, M. (2016, 10 febbraio). Storia digitale e design / 2. Disponibile presso <http://www.maddamura.eu/blog/language/it/storia-digitale-e-design-2/>.
- Dalla Mura, M., & Vinti C. (2013). A Historiography of Italian Design. In: G. Lees-Maffei & K. Fallan (a cura di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design* (pp. 35-55). London - New York: Bloomsbury Academic.
- De Iulio, S., & Leone F. (2016). Digitalizzare, catalogare, visualizzare le collezioni di artefatti grafici pubblicitari: il caso della sezione Publicité/Design Graphique del Musée des Arts Décoratifs di Parigi. In "Gli anni del contatto", numero monografico, *AisDesign: Storia e Ricerche*, 8, <http://www.aisdesign.org/aisd/...>
- Dorfles, G. (1971). *Marco Zanuso designer*. Roma: Editalia.
- Duranti, L. (1994). La definizione di Memoria elettronica: il passo fondamentale nella sua preservazione. In T. Gregory & M. Morelli (a cura di), *L'eclisse delle memorie* (pp. 147-160). Bari-Roma: Laterza.
- Duranti, L. (1997, settembre). The Archival Bond. *Archives & Museum Informatics*, XI(3-4), 213-218.

- Gregory, T., & Morelli, M. (a cura di). (1994). *L'eclisse delle memorie*. Bari-Roma: Laterza.
- Gregotti, V. (1972). Italian Design 1945-1961. In E. Ambasz (a cura di). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (pp. 315-340). Catalogo della mostra. New York: The Museum of Modern Art.
- Gregotti, V. (1972, ottobre). Italian Design 1945-1961. Prima parte: 1945-1951. *Casabella*, 370, 42-50.
- Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale: Italia 1860-1980*. Con Manolo De Giorgi, Andrea Nulli e Giampiero Bosoni. Milano: Electa.
- Irace, F., & Pasca V. (1999). *Vico Magistretti, architetto e designer*. Milano: Electa.
- Kuper, M., & Reitsma, L. (2012). *Rietveld's chair*. Rotterdam: nai010 / Uitgevers publishers.
- La Pietra, U. (a cura di). (1988). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Coliseum.
- Pansera, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi.
- Pasca, V. (1991). *Vico Magistretti, l'eleganza della ragione*. Milano: Idea Books.
- Polano, S. (2002). *Achille Castiglioni. Tutte le opere 1938-2000*. Milano: Electa.
- Ponti, L. L. (1990). *Gio Ponti*. Milano: Leonardo editore.
- Previtali, G. (1982). Roberto Longhi, profilo biografico. In G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte, Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo* (pp. 141-170). Roma: Donzelli.
- Quintavalle, A. C. (1989), *Marcello Nizzoli*. Milano: Electa.
- Scodeller, D. (2015), Voce: Ludovico Magistretti. In *DBI dizionario Biografico degli Italiani Treccani*. Disponibile presso http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-magistretti_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Society of American Archivists, 2017. Voce Archival Bond: in *Glossary, Society of American Archivists*. Disponibile presso <https://www2.archivists.org/glossary/terms/a/archival-bond> (maggio 2017)

Tafari, M. (1980). *La sfera e il labirinto*. Torino: Einaudi.

NOTE (← returns to text)

1. La collocazione ideale della annotazione di Benjamin appare significativa. La tesi è sostenuta da Agamben, 1986, p. XXII.←
2. Qui il termine trascrizione è usato nell'accezione utilizzata in informatica, con il senso di trasferire dati tra diversi tipi di memorie, con eventuale modificazione del formato.←
3. La riproduzione fotografica in medio formato e con negativo in bianco e nero era praticata ad esempio, in quel periodo, dello CSAC di Parma, che detiene ancor oggi tale archivio fotografico.

Iniziata a metà degli anni cinquanta, la microfilmatura non è ancora stata completamente sostituita dalla digitalizzazione. Bisogna considerare che i formati digitali, anche i più stabili come Tiff 600 dpi, Jpeg, PdfA, non garantiscono stabilità nel tempo, si rende perciò necessario il back-up della scrittura digitale per conservare i file: per quanto riguarda il mutamento dei formati esistono dei sistemi che aggiornano continuamente gli archivi man mano che evolvono le situazioni, ma è un problema in parte ancora irrisolto. Per questa ragione molte società di service propongono ancora il salvataggio dei documenti digitalizzati in pellicola. Si veda per esempio <https://www.bucap.it/category/news/approfondimenti-tematici/microfilmatura>.←

4. In molti archivi è oggi possibile eseguire autonomamente riproduzioni con apparecchi digitali. Si tratta di una modalità di duplicazione che disimpegna il personale e facilita il lavoro di ricercatori stranieri. Andrebbero meglio valutate le potenzialità di queste modalità di riproduzione amatoriale che, se messe "a sistema", con l'obbligo di copia per l'archivio, potrebbero costituire una forma di digitalizzazione "spontanea", per quanto parziale e randomica.←
5. Il testo di Gregotti del 1972, sicuramente frutto una corposa indagine storiografica, ci è pervenuto privo di bibliografia. A p. 340 del catalogo di *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, una nota dei curatori avverte che: "Unfortunately space did not permit inclusion of the extensive bibliography prepared by Mr. Gregotti, with the assistance of the architect Marica Redini [...]". La bibliografia era consultabile in un dattiloscritto disponibile presso la biblioteca del MoMA. Il problema della non tracciabilità diretta delle fonti usate dall'autore non è stato risolto nemmeno nella successiva pubblicazione a puntate dello stesso testo sulla rivista *Casabella*, nei numeri 370, 371 e 372 di ottobre, novembre e dicembre 1972; anche qui infatti il testo (italiano e inglese) compare privo delle preziose note, penalizzando enormemente, oggi, il lavoro storiografico. La preoccupazione di Gregotti, dichiarata nell'introduzione al saggio, è che la principale complessità dei documenti relativi al design italiano non era di tipo materiale (la mole) ma culturale: il loro significato. A proposito della necessità di ricerche d'archivio sulla produzione industriale italiana, egli dichiarava: "Anche se largamente imitativa di modelli stranieri precostituiti, l'organizzazione industriale italiana ha pur prodotto una serie di progetti originali di cui in gran parte ignoriamo cronaca e motivazione. Una storia del design quindi, la nostra, in cui uno degli attori principali è presente solo come fantasma" (Gregotti, 1972, ottobre, p. 43).

Per quanto riguarda il lavoro del 1991 su Magistretti, Vanni Pasca (che

ringrazio per le utilissime informazioni), conferma che, all'epoca, un vero e proprio archivio delle opere di design non esisteva, se non nella forma di materiali raccolti per cura del geometra Montella, che aveva conservato schizzi e moltissimo materiale fotografico. ←

6. Collocata tra gli storici del design, la figura di Ugo La Pietra si trova certamente a disagio. A La Pietra va tuttavia riconosciuta l'audacia del primo tentativo di storicizzazione dell'opera di Ponti, in anni in cui nessuno se ne voleva occupare, attraverso un lavoro di ricerca non indifferente. In fase di revisione di questo contributo Ugo La Pietra (che ringrazio per le informazioni) ricorda che, nell'indisponibilità dei materiali d'archivio, oltre all'archivio Casati-Domus, molti materiali fotografici e di progetto di Ponti furono recuperati presso gli antiquari i quali, già dai primi anni ottanta, dimostravano più interesse (sollecitato, ovviamente, anche da ragioni economiche) per la sua opera, di quanta ne dimostrassero gli storici del progetto. L'affermazione di La Pietra secondo cui "gli antiquari arrivano prima degli storici" per quanto provocatoria, meriterebbe un approfondimento. Conversazione telefonica dell'autore con Ugo La Pietra, 19 luglio 2017. ←
7. Gli archivi consultati per il volume sulla Storia del disegno del prodotto industriale italiano del 1982, sono elencati nella sezione Referenze fotografiche (Gregotti, 1982, p. 371). ←
8. "Il problema di un'edizione totale dei materiali del CSAC si deve risolvere nella prospettiva dell'utilizzo di altri strumenti tecnici diversi dall'editoria, si deve pensare, insomma a una 'edizione' elettronica" (Quintavalle, 1989, p. 4). In questo modo Arturo Carlo Quintavalle anticipava nel 1989, nell'introduzione al saggio su Nizzoli, temi, ancor oggi, in gran parte irrisolti in quell'archivio. ←
9. La schedatura utilizzava il programma Filemaker, uno di primi programmi adattabili alla schedatura di fonti archivistiche. Ringrazio Fiorella Bulegato per le preziose informazioni sulla metodologia di ricerca adottata nel lavoro nell'archivio Castiglioni di Piazza Castello. ←
10. Lo testimonia, ad esempio, la vicenda dello storico Vitale Zanchettin, e della sua scoperta del disegno sconosciuto di Michelangelo avvenuta nel 2007 in un faldone mai consultato all'Archivio storico della Fabbrica di San Pietro. Il preparato ex direttore dell'archivio storico del Comune di Venezia, Sergio Barizza, raccomandava agli studiosi di lasciare i fogli incoerenti dove si trovavano, senza spostarli: capire perché un foglio è "fuori luogo" può aprire, a volte, riflessioni significative. ←
11. La pratica di retrodatazione degli schizzi è da attribuire alla necessità di evitare rivendicazioni di diritti di primogenitura sulle opere di design, molte volte concepite in tempi molto diversi dalla loro messa in produzione e quindi esposte alla possibilità di copiatura. ←
12. Esempio, in tal senso, il lavoro fatto sulla sedia di Rietveld da due studiosi olandesi. Kuper & Reitsma (2012). ←
13. "Università Musei Archivi. Il design fa rete" organizzato a presso l'Università luav a Venezia nel 2012. Le affermazioni di Luciana Gunetti sono tratte da appunti dell'autore. ←
14. Il glossario della Society of American Archivists specifica che: "The archival bond places a record in context and gives additional meaning to the record. It includes the relationships between records that relate to a specific transaction (such as an application, a resulting report, and the dispositive record that concludes the transaction), as well as the relationship between the records of preceding and subsequent transactions" (Society of

American Archivists, 2017).↵

15. Paolo Rosselli, nipote di Gio Ponti e figlio di Alberto Rosselli, che gestisce il fondo dell'epistolario, e che ringrazio per le pazienti e preziose indicazioni sulla costruzione e gestione dell'archivio, mi conferma la necessità di cautela nella conoscenza della motivazione degli studiosi alla consultazione delle lettere, per la frequente richiesta da parte di persone mosse da tesi mistico-politiche, abbastanza comuni nel caso di Ponti. L'archivio fotografico è gestito da Salvatore Licitra, nipote di Gio Ponti. L'archivio Ponti, disegni e fotografie, è separato anche fisicamente dall'archivio delle lettere.↵
16. Informazioni ricevute dall'autore nel corso di una telefonata con Andrea Barbon, responsabile del progetto Archivi digitali di Fondazione Cini, del 16 maggio 2017. L'autore ringrazia Andrea Barbon per il prezioso contributo nella comprensione del processo di digitalizzazione.↵
17. La data della messa in rete è desumibile da http://web.archive.org/web/*/http://www.vicomagistretti.it/it/le-opere. La digitalizzazione dell'archivio è stata eseguita dopo la dichiarazione "di particolare importanza storica" rilasciata nel 2007 dalla Soprintendenza archivistica della Lombardia e realizzata con il software Sesamo. Il registro cronologico e le schede dei progetti della traduzione digitale sono stati realizzati a partire dalla banca dati inventariale.↵