
Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



AIS/DESIGN JOURNAL

STORIA E RICERCHE

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

STORIE DI DESIGN

ATTRAVERSO E DALLE FONTI

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design

c/o Fondazione ISEC

Villa Mylius

Largo Lamarmora

20099 Sesto San Giovanni

(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design

via Cola di Rienzo, 34

20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

DIRETTORE Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Carlo Vinti, Università di Camerino
editors@aisdesign.org

**COORDINAMENTO
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO Giovanni Anceschi
Jeremy Aynsley, University of Brighton
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Tevfik Balcioglu, Yasar Üniversitesi
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Bernhard E. Bürdek
François Burkhardt
Anna Calvera, Universitat de Barcelona
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Clive Dilnot, Parsons The New School
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Carma Gorman, University of Texas at Austin
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Vanni Pasca, past-president AIS/Design
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School

REDAZIONE Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca
Rossana Carullo, Politecnico di Bari
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Paola Cordera, Politecnico di Milano
Gianluca Grigatti, Università di Genova
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze
Paola Proverbio, Politecnico di Milano
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	STORIE DI DESIGN ATTRAVERSO E DALLE FONTI Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Raimonda Riccini, Carlo Vinti	7
<hr/>		
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	12
<hr/>		
RICERCHE	TRACES OF PETER MULLER-MUNK ASSOCIATES IN THE HISTORY OF INDUSTRIAL DESIGN IN TURKEY Bahar Emgin	34
	EPHEMERAL VOICES AND PRECARIOUS DOCUMENTS: FIXING ORAL HISTORY AND GREY LITERATURE TO THE DESIGN HISTORICAL RECORD Ida Kamilla Lie	54
	PERCORSO DI RICERCA STORICA E CONSIDERAZIONI SULLE FONTI PRIMARIE NEL CASO GINO SARFATTI E ARTELUCE Paola Proverbio	71
	ARCHITETTI E DESIGNER: È ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE Elena Dellapiana, Tanja Marzi, Federica Stella	91
<hr/>		
MICROSTORIE	FRANCO ALBINI E IL PROGETTO DELL'EFFIMERO (1936-1958): LE FONTI D'ARCHIVIO COME TRACCE DELL'EVOLUZIONE DI UN METODO Chiara Lecce	118
	PER UNA STORIA DEL PRODOTTO NEL DISTRETTO DELLO SPORTSYSTEM DI MONTEBELLUNA: MUSEO, ARCHIVI, FONTI Eleonora Charans	142
	LE COPERTINE DELLE PRIME COLLANE MONDADORI ATTRAVERSO I CARTEGGI DELL'EDITORE Marta Sironi	160
	RIUSO "CALDO" E "FREDDO" DI DISPOSITIVI NEGLI ARCHIVI DI ALBE E LICA STEINER E A G FRONZONI ATTRAVERSO PRODUZIONI STORIOGRAFICHE E DIDATTICHE. LA RIVISTA U E IL PERIODICO U Luciana Gunetti	184
<hr/>		
TESTIMONIANZE	E-R DESIGN: ESTETICA DEL QUOTIDIANO NEGLI ISTITUTI CULTURALI DELL'EMILIA-ROMAGNA. UN PROGETTO PER IL PATRIMONIO CULTURALE Claudia Collina	210
<hr/>		
RECENSIONI	LA RINASCENTE, RECENSIONE Carlo Vinti	216
	VICTOR MARGOLIN, "WORLD HISTORY OF DESIGN", RECENSIONE Maddalena Dalla Mura	235

Editoriale

ID: 1001

EDITORIALE

STORIE DI DESIGN ATTRAVERSO E DALLE FONTI

Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia

Orcid ID: 0000-0003-0455-4425

Maddalena Dalla Mura, Università degli Studi di Ferrara

Orcid ID: 0000-0002-3903-3673

Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia

Orcid ID: 0000-0002-2490-9732

Carlo Vinti, Università di Camerino

Orcid ID: 0000-0001-8513-5200

PAROLE CHIAVE

Digitale, Fonti primarie, Narrazione, Storiografia

Dopo oltre quattro anni di attività (il primo numero è del marzo 2013), **“AIS/Design. Storia e Ricerche”** celebra con questa la sua **decima uscita** accogliendo nuovamente – dopo una serie di numeri monografici – ricerche su temi diversi. Anche in questo caso, tuttavia, a tenere insieme argomenti eterogenei c’è un filo conduttore: una riflessione metodologica sullo studio e sull’utilizzo delle fonti primarie, che si può considerare il tema di questo numero.

Come abbiamo scritto nella call lanciata un anno fa, ci è sembrato opportuno riportare l’attenzione sullo strumento di lavoro dello storico, sulle fonti e sugli archivi, anche a rischio di apparire pleonastici. Se non c’è dubbio che il ricorso alle fonti è da sempre il primo e più naturale attributo della ricerca storica, non possiamo ignorare che negli anni recenti si registrano fenomeni apparentemente contraddittori nell’ambito della storia e della sua trattazione.

Da un lato la dimensione narrativa della storia ha un ruolo sempre più centrale nei modi in cui si ricostruiscono e presentano al pubblico gli eventi storici (come in nuovi modelli letterari della narrativa non fiction, che rinuncia al ricorso a dati e informazioni di prima mano, alla loro organizzazione, confronto e interpretazione, in favore di una leggibilità e di un più immediato coinvolgimento anche emotivo del lettore o spettatore).

Dall’altro lato, il rapporto con le fonti si è enormemente modificato e arricchito, quanto meno in potenza, particolarmente grazie alle tecnologie digitali, che rendono disponibili nuovi strumenti e stimoli per la ricerca. Offrendo accesso a una quantità e varietà maggiore di fonti, la ri-mediazione digitale di documenti e materiali di diversa natura e nati su supporti differenti dischiude nuove possibilità per la loro esplorazione e fruizione, ma sollecita anche una riflessione in merito alla loro interpretazione.

È questo un periodo in cui gli storici si trovano a muoversi in un territorio espanso di risorse, un paesaggio di fonti teso fra specificità e uniformità, e rispetto al quale, almeno per la storia del design, resta ancora da esplicitare e affrontare seriamente la sfida della diversificazione degli strumenti e, soprattutto, delle metodologie.

Fra gli interrogativi di metodo spiccano certamente quelli relativi alla natura delle fonti digitali - sia quelle prodotte in un processo di digitalizzazione sia quelle native digitali - ma la riflessione si riverbera anche su altre tipologie di fonti relativamente meno frequentate o, meglio, non ancora sistematizzate dalla storiografia del design, come quelle orali, che presentano caratteristiche distinte dal supporto linguistico-scritto oppure dalla registrazione audio e video.

Naturalmente il numero attuale non ha l'ambizione di affrontare tutte queste problematiche. Sotto il titolo "**Storie di design attraverso e dalle fonti**", tuttavia, fa emergere dai vari contributi, elaborati attraverso l'esame, lo studio e l'interpretazione di fonti primarie, la riflessione critica sui materiali stessi, sulla loro varietà, sulla loro disponibilità o relativa indisponibilità. In altre parole, l'impegno richiesto agli autori è stato quello di mettere in primo piano gli strumenti di lavoro utilizzati e il loro ruolo nella costruzione dell'indagine, in un tentativo di comporre metodo e contenuto, facendo risaltare il ruolo delle fonti nella ricerca storica.

Per questa ragione, gran parte degli articoli pubblicati si caratterizza per il taglio autoriflessivo; diversi autori hanno utilizzato le loro indagini come casi di discussione, aprendo diverse finestre sulle questioni pragmatiche, metodologiche, operative e concettuali dell'attività storiografica.

In questa direzione, **Bahar Emgin** parte dallo studio da lei condotto sui programmi statunitensi a sostegno dello sviluppo dell'artigianato in Turchia negli anni cinquanta, e specialmente sull'operato dello studio Peter Muller-Munk Associates. Seguendo la suggestione di L'Eplattenier (2009), che sottolinea l'importanza che i ricercatori esplicitino e riflettano sulla componente "pragmatica" della loro attività di studio, Emgin analizza i documenti presenti presso archivi istituzionali e governativi e discute i limiti di una ricostruzione inevitabilmente parziale, limitata al versante statunitense, e le sue implicazioni anche in termini politici.

L'articolo di **Ida Kamilla Lie** similmente interseca due livelli: la ricerca che l'autrice sta conducendo sull'emergere del discorso sulla sostenibilità, fra la fine degli anni sessanta e gli anni settanta, nel contesto della educazione del design nei paesi scandinavi è usata come caso studio per esemplificare la necessità di riconoscere il valore, i vantaggi, e i problemi del ricorso a fonti orali, a materiali effimeri e alla "letteratura grigia". Quest'ultima categoria, in particolare, comprendendo tutto quanto si trova fra gli estremi della testimonianza orale e il materiale pubblicato per finalità commerciali, viene discussa da Lie come concetto cardine a sostegno dell'espansione concettuale e operativa delle fonti per la storia del design. Più in generale l'autrice intende contribuire al filone di studi storici interessati ad "attori" ed eventi marginali e alla contestuale ridefinizione del panorama documentale necessario alla loro ricostruzione.

Altri contributi si concentrano su casi italiani. **Paola Proverbio** esplicita le tappe della ricerca svolta attorno a un storia imprenditoriale di successo e tuttavia rimasta relativamente in ombra nella storiografia del design italiano: quella della azienda di apparecchi di illuminazione Arteluce e del suo fondatore, l'imprenditore/designer Gino Sarfatti. L'autrice espone le difficoltà affrontate in un caso che si può considerare prototipico di varie altre analoghe situazioni di piccole-medie imprese italiane - dalla scarsità di materiale testuale alla frammentazione dell'archivio dovuta alla cessione della proprietà. L'articolo pone in rilievo l'incrocio di fonti diverse e non testuali - incluse le riviste e la raccolta di testimonianze orali - cominciando a mettere in luce aspetti che, seppure già noti, raramente sono entrati in maniera consapevole e critica nella ricerca storica di design, come il tema del collezionismo.

Eleonora Charans, coinvolta in prima persona in un progetto di ripensamento del museo dedicato al Distretto dello Sportsystem di Montebelluna, discute una serie di problematiche legate alla individuazione delle fonti rilevanti per la storia del settore sportivo, specificamente della calzatura, nel quadro della storia del design italiano. L'articolo, illustrando la genesi del museo e la situazione degli archivi di varie figure che operano nel territorio (in primis imprese ed ex-dipendenti), solleva interessanti spunti di riflessione sull'intreccio fra memoria e attualità, fra passato e futuro della vita aziendale, nonché sulla possibilità di sinergie fra intervento pubblico e privato.

Chiara Lecce ci conduce dentro gli archivi della Fondazione Franco Albini. Illustrando due ricerche incentrate sui fondi relativi all'opera dell'architetto italiano, una per la costituzione di un "museo virtuale" dedicato ai progetti di esposizione di Albini, l'altra incentrata sulla riscoperta di un insieme di documenti inediti, l'autrice imposta la sua riflessione su una duplice direttrice: una, più metodologica, sulle fonti per la storia di progetti effimeri come gli allestimenti espositivi, l'altra, più di contenuto, sulla storia del progetto d'arredo italiano nel periodo interbellico.

Marta Sironi esplora una vicenda collocata in una zona di confine fra storia dell'editoria e storia della grafica. Giovandosi dell'accesso alla collezione di Bortone Bertagnolli, l'autrice analizza la storia delle copertine delle prime collane Mondadori, e ciò le fornisce l'occasione per discutere l'incerta posizione documentale e il precario destino conservativo dell'oggetto copertina, fra biblioteche e collezioni private. D'altra parte, Sironi traccia un ritratto dei primi sviluppi della grafica editoriale di uno dei maggiori editori italiani, esaminando la corrispondenza conservata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, ponendo così l'accento sull'importanza di questo tipo di documentazione, che consente di prendere in considerazione la relazione fra gli autori delle copertine e l'editore, e il ruolo di figure di mediazione come i direttori editoriali. **Elena Dellapiana, Tanja Marzi e Federica Stella** analizzano la storia e i contenuti dell'archivio dell'Istituto Alvar Aalto (fondato nel 1979 a Torino da Leonardo Mosso e dal padre Nicola Mosso, insieme a Laura Castagno) come caso studio per avanzare la tesi che il metodo della ricerca tipico della storia dell'architettura possa essere utilmente applicato a tipologie di fonti eterogenee, relative ad ambiti progettuali limitrofi - design, architettura, arti visive, arti applicate - e che la storia del design, pur richiedendo uno statuto disciplinare specifico, debba rientrare in una più comprensiva e articolata storia del progetto, capace di rendere conto delle sue relazioni del progetto con il tessuto culturale, sociale, economico, nonché del suo uso e della sua ricezione. Le autrici non solo esaminano i corpi principali dell'archivio dell'Istituto, relativi all'attività di padre e figlio, illustrandone l'origine e le tipologie di materiali, ma chiamano in causa metodologie e approcci diversi come quelli della filologia e della storia pubblica. Anche **Dario Scodeller** compone un'originale cornice teorica di discussione nel suo contributo che affronta la questione della digitalizzazione come risorsa per l'attività di ricerca dello storico del design e la rinnovata, potenziale, centralità delle fonti primarie. In particolare, Scodeller interseca la riflessione storiografica con gli studi archivistici e la filologia, misurandola però soprattutto con la dimensione pragmatica della fruizione delle fonti. L'autore riflette su limiti e potenzialità della mediazione dai processi di digitalizzazione, sottolineando l'importanza di esplicitare legami e relazioni documentali attorno alle intenzioni del progetto. L'analisi di tre archivi di architetti e designer oggi in parte disponibili online - relativi al lavoro di Gio Ponti, Vinicio Vianello e Vico Magistretti - è nutrita da una serie di interrogativi e ipotesi in merito alla possibilità di pervenire, grazie alla intermediazione digitale, a nuove letture storiche e critiche.

Infine il testo di **Luciana Gunetti** porta l'attenzione su un elemento essenziale per la corretta comprensione dei materiali di un archivio: le modalità e i criteri di archiviazione da parte del produttore stesso. L'autrice si concentra su due archivi organizzati da progettisti grafici - Albe Steiner e AG Fronzoni - rilevandone le differenze: nel primo caso un ordine "caldo", che lavora attorno alla produzione di un sistema di immagini già elaborato; nel secondo, un ordine "freddo" proprio della classificazione dei materiali. Gunetti propone di utilizzare due modelli teorici - l'Atlante di Aby Warburg e la Actor Network Theory di Bruno Latour - che possono essere utilizzati per innescare dei processi di relazioni e di connessioni fra i materiali degli archivi stessi, incrementandone la comprensione e i possibili itinerari di lettura. Infine l'articolo si sofferma su due dispositivi-attori, conservati negli archivi dei due progettisti: la rivista U della scuola Umanitaria per Fronzoni e il giornale U della municipalità di Urbino per Steiner.

La sezione delle **recensioni** ospita in questo numero la "storia mondiale" (*World History of Design*) di **Victor Margolin**, pubblicata dall'editore Bloomsbury - del quale viene anche esaminata la prima versione della nuova piattaforma editoriale online <https://www.bloomsburydesignlibrary.com/> - mentre Carlo Vinti coglie l'occasione di due recenti mostre dedicate a **la Rinascente** in occasione del suo centenario (*IR 100 - Rinascente. Stories of Innovation* a Palazzo Reale di Milano e *La Rinascente. 100 anni di creatività d'impresa attraverso la grafica* al m.a.x. Museum di Chiasso) per portare avanti una riflessione su fonti e format espositivi, che prende avvio dalla costituzione dell'archivio digitale de la Rinascente (<https://archives.rinascente.it>).

La **testimonianza** di **Claudia Collina**, funzionario specialista in Beni culturali, illustra le premesse e gli esiti di una ricerca ad ampio raggio su svariate tipologie di musei e raccolte con oggetti di design presenti negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna. Nel complesso i contributi forniscono un campione significativo delle modalità con cui l'analisi delle fonti primarie può offrire sguardi rinnovati sulla storia del design; delle sollecitazioni e opportunità metodologiche e operative poste dall'eterogeneità di fonti e di supporti, e di strumenti per analizzarle; delle tipologie di fonti utilizzabili per occuparsi delle differenti storie del design (anche nei diversi contesti nazionali); del ruolo delle figure coinvolte nei processi di conservazione, selezione, uso e interpretazione delle fonti, dagli storici a chi opera negli archivi, fino agli stessi designer.

Questa decima uscita è **l'occasione per ringraziare tutti** gli autori che hanno contribuito a fare crescere la rivista, e per ringraziare il gruppo di lavoro che, in maniera volontaria, ha reso possibile il raggiungimento di questo risultato. Essa è anche l'occasione per rilanciare l'impegno per il futuro.

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, Università degli Studi di Ferrara
Orcid ID: 0000-0001-8711-389X

PAROLE CHIAVE

Archivi digitali, 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. Riempi 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 agevolmente 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 a 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'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.

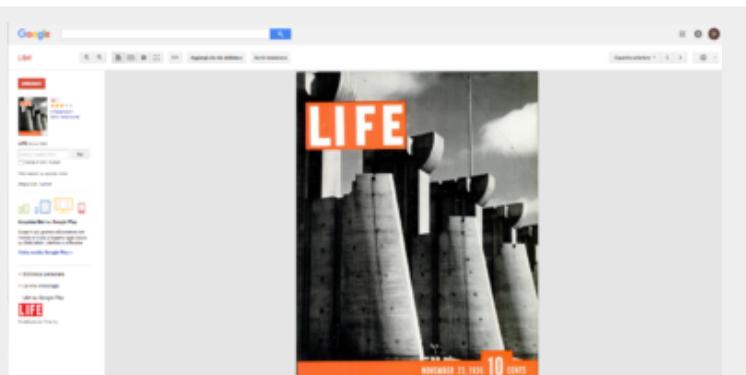


Fig. 2 - La rivista *Life* consultabile online su Google.

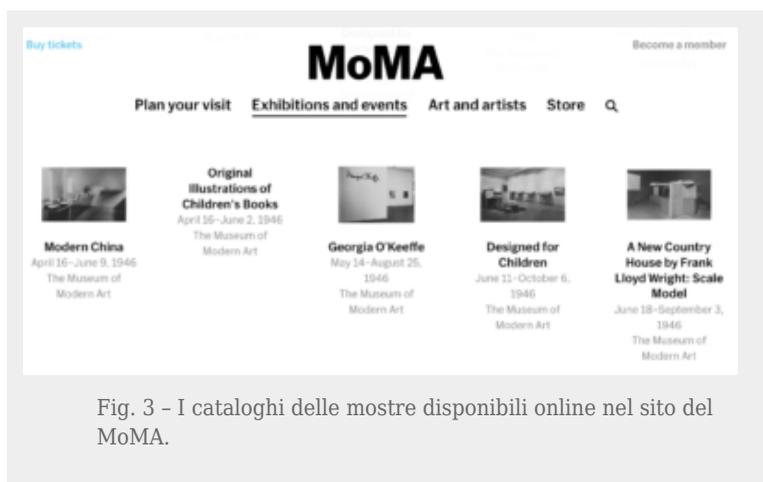


Fig. 3 - I cataloghi delle mostre disponibili online nel sito del MoMA.

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://siusa.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.

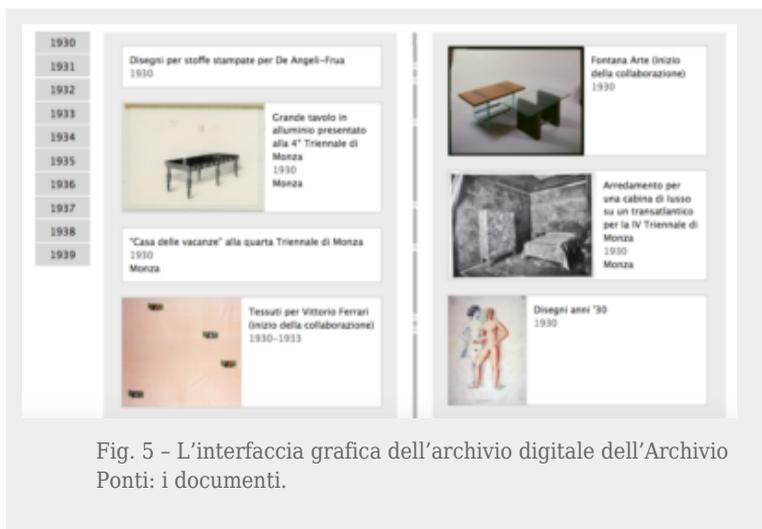


Fig. 5 - L'interfaccia grafica dell'archivio digitale dell'Archivio Ponti: i documenti.

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 diseguate", 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 cassetiera 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...>

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 sviluppata, 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" (Tafari, 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

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 mano 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 regesto cronologico e le schede dei progetti della traduzione digitale sono stati realizzati a partire dalla banca dati inventariale.↵

Ricerche

TRACES OF PETER MULLER-MUNK ASSOCIATES IN THE HISTORY OF INDUSTRIAL DESIGN IN TURKEY

Bahar Emgin, Yaşar University
Orcid ID: 0000-0002-0237-0916

PAROLE CHIAVE

Handicraft Development Program, Industrial Design, Peter Muller-Munk Associates, Turkey, U.S. Technical Aid

This article is based on a wider research study on the handicraft development programme conceived by Peter Muller-Munk Associates in the second half of the 1950s in Turkey. The aim is to document the progress and outcomes of the programme and to reveal the archival research practices involved in the research. To this end, records of major governmental and professional U.S. institutions, located in the National Archives and Records Administration at College Park (Maryland) and Special Collections Research Center at Syracuse University Libraries, are analysed to elucidate the context within which the project took place, as well as its preliminary preparations, project proposals, work plans, problems and termination. The article concludes by discussing the relevance of the findings to the broader study of the advancement of industrial design in developing countries.

1. Introduction

Studies on the historical development of industrial design as a professional field in Turkey mark the design aid program conducted by Peter Muller-Munk Associates in the second half of the 1950s as the moment that introduced the country into the concept of industrial design, while also acknowledging its ultimate failure (Balçioğlu and Emgin, 2014; Düzakın, 2000; Er, Korkut, Er, 2003). According to Er, Korkut & Er (2003), who provide a general overview of the project by describing its context and objectives, Peter Muller-Munk Associates was assigned by the International Cooperation Administration (ICA) of the U.S. government as part of a comprehensive technical aid program to be implemented in various developing countries in Asia, Latin America and the Middle East by several design agencies. In line with the program's broader aim, representatives from Peter Muller-Munk Associates dealt in Turkey with improving traditional craft products, including ceramics, meerschaum and copperware, so as to introduce them to the international market (Er et al., 2003, p. 26). The story in the literature ends abruptly at this point by noting its failure. However, this unexplored failure leaves many unanswered questions regarding the scope, organization, execution, actors and complications of the project.

This article derives from a wider research project I conduct to uncover details of the design aid program, its failure and its possible influence on the development of design in Turkey. In what follows, I share the initial findings of the archival research and shed light on the

research process that led to the particular outcomes presented here. Thus, I aim at both documenting the experience of Peter Muller-Munk Associates in Turkey and “opening the black box” (Stanley, 2017) of the research work beyond it.

The manual and intellectual labor process involved in archival studies has attracted a good deal of attention in the last decade from various social science disciplines (Kirsch & Rohan, 2008; L’Eplattenier, 2009; Moore et al., 2017) in order to end the “silence” of researchers regarding their archival practices (Stanley, 2017). In this growing literature, scholars point out the necessity of reflecting on the practical strategies of archival research and revealing the what, how and why of research practices. The repertoire of contributions is considered as both a guide for novice archival researchers and a place for the experienced to develop a more elaborate theoretical and methodological framework to study and understand archives.

L’Eplattenier (2009) suggests that a

“methods section” added to studies based on archival research processes would help in constructing a body of work on primary research methods. As L’Eplattenier further notes, “methods sections” would bring the research process into the open by describing “the pragmatic goals, issues and actions of [...] archival research.” In this way, “methods sections” would not only endow the work with credibility but also expose the “cracks, fissures and gaps” that create limitations (L’Eplattenier, 2009, p. 74). In light of these discussions, I see my introduction of “the pragmatic components involved in obtaining the materials that are the foundation” (L’Eplattenier, 2009, p. 71) of my study as an essential part of this article. I therefore begin by clarifying how I found the research subject, how and where I located the primary sources, how many collections I examined, what the content of the records was and how I read them.

2. Method

My interest in Peter Muller-Munk Associates’ visit to Turkey was stimulated by the recognition that it had been covered almost exclusively as an anecdote in the literature, as the following brief account suggests:

In 1955, Peter Müller-Munk [sic] Associates was assigned by ICA to help Turkey, along with India and Israel, to raise the quality of their craft products. Peter Müller-Munk and designers from his firm visited Turkey several times in 1956 and 1957. [...] However, this ICA assignment in Turkey—as in the majority of ICA assignments in other developing countries—was not successful. It was, on the other hand, the first known initiative to create an awareness of industrial design in the Turkish context. (Er et al., 2003, p. 26)

The significant gaps in this story raised a succession of questions. Why would such an important incident, identified as Turkey’s first acquaintance with the concept and practice of design, be summarized so briefly? Who were these designers who visited Turkey several times over two years? What were the scope and objectives of their project? What was the plan? How did it proceed? Who were the Turkish counterparts in the project? Why did the project fail? What was it that they failed to accomplish? What traces did they leave behind? The answers to these questions must have been hidden in somewhere. But where? These questions entailed others. From where would I begin the search? In what forms did the primary sources exist? What were the ways to identify them? I felt like I had encountered the “black box” of archival research.

Before finding a way out from this dead-end, I needed to continue investigating secondary sources. In doing so, I was trying to compensate for my lack of practical knowledge of historical research, as an industrial designer by education. I was particularly focusing extensively on the bibliographies of the works that I had been consulting. My journey towards the archives was initiated in this way, with two studies in particular providing the most guidance. One was a biographical study of Peter Muller-Munk by Rachel Delphia and Jewel Stern (2016) and the other was a study by Emre Gönlügür (2015) of how the American way of life was promoted in the American pavilions at the İzmir International Fair during the 1950s. Both sources helped me take the major step of initiating the research by indicating two major archives to delve into. The former pointed at the records of the Industrial Designers Society of America (IDSA) as a useful resource while latter made me aware of the National Archives and Records Administration (NARA), which contained records of the U.S. Foreign Assistance Agencies that had conducted non-military foreign aid programs. The present article is built on the research conducted in these two major archives, which document the American side of the story. The traces of the Turkish side also began to come in sight during this time in the American archives. I collected a good amount of information regarding the Turkish institutions and people involved in the project. However, except from a few major reports this article excludes the records of Turkish institutions since the research on them is still in progress.

I began by working on the NARA's records, which "is the U.S. Government's collection of documents that records important events in American History" (see "What's an Archives?" August 15, 2016, <https://www.archives.gov/about/info/whats-an-archives.html>). It is a vast collection of documents from several centuries prepared by various government agencies. The documents are organized into "numbered record groups, with each record group comprising the records of a major government entity, usually a bureau or an independent agency" (see "Record Group Concept," August 23, 2016, <https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/index-numeric/concept.html>). NARA offers practical online search and research tools to survey the collections. I used the online catalog to make a keyword search and the list of possible research topics containing links to information about particular research groups (see <https://www.archives.gov/research/topics>).^[1] This survey of holdings directed me to the collection of the ICA's documents, gathered under the "Records of the U.S. Foreign Assistance Agencies (RG 469)". I surveyed around twenty boxes that contained contracts, project status reports, memoranda, briefing papers and correspondence like circulars, aérograms and telegrams.

The second major resource, the IDSA records, is located at Syracuse University Libraries Special Collections Research Center. The records include "office files from predecessor industrial design organizations (ASID, IDI) as well as files from IDSA itself" in the form of bound materials, printed matter and audio-visual material (see <http://library.syr.edu/digital/guides/i/idsa.htm#d2e105>). The collection's content can be searched through an online inventory, which offers a list of materials arranged by topic. I worked on files from a total of 8 boxes, arranged under topics or titles including "foreign affairs", "government relations", "correspondences", "newsletters", "United States Department of State", "foreign design groups" and "trade fairs".

The materials from these two institutional archives were later complemented by the documents from the unofficial "archives" of Peter Muller-Munk Associates.

This was a personal archive kept by a former employee of the company with a vast range of files from company projects. Since it has not yet been classified, indexed and made accessible to researchers, Rachel Delphia personally helped me access relevant files regarding the company's mission to Turkey. The materials derived from the unofficial PMMA archives include images of the products, samples and models designed and/or collected in the course of the project, and a number of press clippings, including news about the project from both the U.S. and Turkey. Compared to the other two archives, this source was richer in information about outcomes than the organization itself. In this respect, it helped substantially in filling a major gap.

Apart from these archival documents, I referred to newspapers, institutional and professional publications of the period as other types of primary sources. I found *Newspapers.com* served as an efficient engine for identifying the news regarding the ICA design aid project in the U.S. The site contains "200+ million pages of historical newspapers from 5,000+ newspapers from around the United States and beyond" (see <https://www.newspapers.com/about>). In addition to newspaper articles, I scanned the Industrial Activities Bulletin of the ICA and the journals *Industrial Design and Craft Horizons*.

In brief, I began my survey and analysis of these resources by compiling a list of primary and secondary sources after an extensive literature review. The preliminary preparation was not limited to appropriating bibliographies of secondary sources but also included surveying and mapping the collections anew to identify additional materials, which created extensive lists of resources to investigate. I then began to copy relevant documents, which I reviewed repeatedly each time for a different purpose. I took various notes to identify the people involved and their roles, create an organizational scheme of the project (Figure 1), produce a timetable (Figure 2), designate key themes and specify lists of new keywords for further searches. In this respect, my archival research was substantially a work of "archigraphics" or "writing the archive," as Stanley (2017) would define it.

Drawing on de Certeau, Stanley (2017, p. 35) argues that the crucial activity that underlies archival research is "writing, with the researcher actively engaged with secondary sources and primary (archival) documents by rewriting aspects of these in their notes, summaries, transcribed quotations and so on". Thus, writing is the essential activity for a researcher to make sense of, interpret and frame the primary materials at hand. It refers to both "the different kinds of *rewriting* that are carried out, in scribbling notes, making quotes from secondary sources, transcribing documents; and also different kinds of *writing 'proper'*" (Stanley, 2017, p. 35); namely, the outcomes of research in the form of various scholarly texts. The rest of the article consists of what I wrote out of my inquiry into the primary resources mentioned above.

It was also considered essential “to utilize existing productive equipment, domestic resources and materials, and the local manufacture of hand tools and larger equipment.”[5]

Armed with this agenda, the Foreign Operations Administration contacted the Society of Industrial Designers to ask for the services of its member design consultant agencies. The government scheduled the program to start in the summer of 1955 in a number of countries in the Near East, Far East, Africa and Latin America, with Israel identified as the first country to collaborate.[6] Participant firms were asked to appoint a team of at least two “to survey local requirements, determine effective methods of rendering assistance, and carry out demonstrations and training activities.”[7] The survey would review production conditions, available resources and marketing possibilities in cooperation with local institutions like trade associations, cooperatives and marketing firms.[8] The survey would be followed by design, production and marketing consultancy whereby participant designers would develop designs to be produced by local craftsmen, suggest possible materials and supplies, help standardize product quality, facilitate advancement of tools and materials, guide their acquisition and establish connections with potential markets. The program was estimated to last around a year.[9]

Following negotiations, five renowned industrial design companies were assigned by the ICA to nineteen countries. The contracts included Russel Wright Associates’ mission to Hong Kong, Taiwan, Thailand, Cambodia and Vietnam; Walter Dorwin Teague Associates’ mission to Greece, Jordan and Lebanon; Design Research Incorporated’s mission to Pakistan, Afghanistan, Mexico, Surinam, El Salvador, Jamaica and Costa Rica; Peter Muller-Munk Associates’ mission to Israel, Turkey and India; and Smith, Scherr and McDermott’s mission to South Korea (Pulos, 1988, pp. 236-237). The design teams did not implement their projects simultaneously or follow similar routes; rather, the programs in each country were shaped by its particular economic conditions, production capacities, established craft traditions and political agendas.[10] As for Turkey, the project was brought onto the agenda at the end of 1956. U.S. officials saw Turkey as a democratic Middle Eastern country in which the proposed development could achieve significant outcomes.[11] Before proceeding to discuss the details of the program, it is crucial to outline the economic, social and cultural background that foregrounded Turkey as a promising geography regarding the aims of the program.

4. The background

The political, social, cultural and economic atmosphere of Turkey in the 1950s was marked by the transition to multi-party democracy and the resulting Democrat Party (DP) government. As a right-wing political party, DP positioned the country as “a capitalist and anti-communist stronghold,” particularly through its policies encouraging urbanization and agricultural modernization (Örnek & Üngör, 2013, p. 6). DP’s policies also brought Turkey closer to the U.S. in the ideological divisions of the Cold War, which found its greatest expression in the party’s desire “to transform Turkey into a ‘little America’” (Örnek & Üngör, 2013, p. 6). Actually, Turkey’s alignment with the U.S. had commenced earlier, in 1948, during the Republican People’s Party (RPP) government, when the country began to receive Marshall Aid, or even earlier in 1946 with the arrival of the U.S. warship *SS Missouri* in İstanbul. The alliance strengthened further after Turkey joined NATO in 1952, which definitively located Turkey within the Western bloc in the Cold War (Örnek & Üngör, 2013, pp. 5-6).

Meanwhile, Turkey's economic policies were also being shaped in accordance with its alliance with the capitalist West, with World War II being decisive in introducing a liberal economic transformation. This began in 1947 in response to rising opposition to existing statist policies from Turkey's commercial bourgeoisie and industrialists, who had grown stronger as an economic and social actor during the war (Zürcher, 2007, p. 312). Besides, the growing capitalist world economy's tendency towards free trade and criticisms by foreign experts made Turkey more open to American investment, assistance and credit (Boratav, 2008, pp. 96-100). Hence, between 1946 and 1953, inward-looking protectionist economic policies were replaced by more liberal, foreign market and import oriented policies. However, due to an increasing foreign trade deficit, this ended in 1954 with the introduction of import substitution industrialization (ISI) policies (Boratav, 2008, pp. 107-108).

Alpay Er (1997) argues that governments in developing countries like Turkey have indirectly influenced the emergence and development of design practice through such economic and development policies, with ISI policies proving particularly effective in opening the way for the introduction of the concept of design. Yet, at this point, the actors were far from realizing the potential of design for implementing ISI policies and conceptualized design more as a cultural practice than a commercial one (Er, 1997, p. 302).

The technical aid proposal for Turkey was quite promising in terms of introducing the commercial capabilities of design practice to create a domestic mass market for consumer goods. The priority of the proposed program was raising people's living standards, particularly the rural population that constituted the main workforce of the handicraft industry. In addition, "development of small cottage industries and handicraft activities, to provide much needed consumer essentials, reduce the needs for imports, and hopefully, create some productive capacity for export" was foregrounded as one of the projects that would comply with the objectives.[12]

The Turkish government also approached the handicraft industry in a similar manner. Its approval of the craft development program was a concrete step in its long-term efforts to advance Turkey's craft industry. Indeed, the issue had been on the agenda almost since the establishment of the republic, with the search for solutions traceable back to *The First Handicraft Exhibition and Manufactural Arts Congress*, held in 1936 at the initiative of the Ministry of Economy and Commerce. In his comprehensive account of the event, Serkan Tuna (2004, p. 184) describes the exhibition as an attempt at examining the condition of local handicraft industries and determining possible measures to be taken for their enhancement. The exhibition attracted a good deal of attention from individual artisans and institutions, such as the Chamber of Commerce and Industry, the Turkish Red Crescent, the Girls Art Institute, the Society of Weavers, the Society of Shoe Makers and the Academy of Fine Arts (Tuna, 2004, p. 194). The exhibition was followed by a congress at which new laws for regulating handicraft industries were negotiated. Deputies and representatives of craftsmen worked in different committees to discuss common issues like credit problems, legal issues and education, in addition to commissions to investigate the problems of particular branches like clay and stone goods, textiles, leather working and printing (Tuna, 2004, pp. 204-205). The resulting report of the Ministry of Commerce was influential in creating a framework for the suggestions and approaches.

The report considered that crafts and small-scale industry were indispensable components of industrial development, and highlighted their role in representing national culture and providing socio-economic balance (Tuna, 2004, p. 206). The measures proposed to defend the craft industry included legislation regarding institutionalization, formation of cooperatives, taxation, education and professional practice. In addition, the state was commissioned to support the marketing and sales of craft products (Tuna, 2004, pp. 208-209).

However, the law proposed at the end of the congress was never fully implemented; instead, the issues remained unresolved for two decades. In 1957, the Turkish Employment Service of the Ministry of Labor prepared *A Report on the Requirement and Establishment of a Handicraft and Small-Scale Industry Technology Center*. This report was the outcome of a number of meetings since 1956 between numerous relevant ministries and institutions, such as the Ministries of Economy and Commerce, Education and Foreign Relations, the Chamber of Commerce, Halkbank and Sümerbank, the Turkish Standards Institution, the Faculty of Agriculture and the Turkish Employment Service.[13] Like the earlier congress, this report considered the handicraft industry from a developmentalist perspective, emphasizing its potential for stimulating rural reconstruction. As well as emphasizing the economic and political benefits, it was also crucial for the proposed plan to evaluate the stylistic qualities and market appeal of existing craft products. In particular, since it was seen as essential for villagers to acquire the ability to produce products that addressed urban tastes and needs, [14] the report recommended the “procurement of necessary tools and materials, creation of sales opportunities, identification of the most favorable samples, supply of education and training tools.”[15]

In short, both political parties viewed the efficient reconstruction of the handicraft industry as a catalyzer of Turkey’s industrialization and development. This included both stylistic improvements to existing products in line with modernist aesthetics and the advancement of production techniques and capacity. Both the American and Turkish participants viewed these improvements as a means to ensure Turkey’s social and economic well-being since increased productivity would enable the efficient use of labor, create a profitable occupation for rural workers and stimulate a flourishing domestic mass market for consumer goods.

5. The proposed program

Negotiations with the design agency regarding Turkey’s craft development program began in the context of these efforts by both foreign and domestic actors. Peter Muller-Munk Associates was contracted by the ICA for the Small Industry - Product Development, Improvement, and Marketing project in Turkey in 1955.[16] The contract expected the firm to “spend about one-fourth of assigned time to design work proper; the major amount of project time is devoted to market evaluation, product development, technical assistance in placing recommended designs into production, and marketing and distribution arrangements.”[17] The ICA expected Peter Muller-Munk Associates with a staff member to begin by surveying Turkey’s manual and handicraft industries.

Before coming to Turkey to conduct the survey, Peter Muller-Munk and his team received a briefing document from the Turkish Employment Service in December 1955. This outlined the state of crafts in different regions in Turkey and made some suggestions for the design team’s consideration.

The report defined craft production largely as a rural trade while noting the predominance of archaic production methods and the need for mechanization in many branches.[18] The report also mentioned that most craft production targeted a very limited local market and was hence considered as an unprofitable business. The proposed solutions focused on turning certain craft activities into profitable businesses for Turkey's rural population, with hand embroidery, İstanbul spoon making, pottery, ceramic work, copper working, gilding, carpet making, weaving and mother-of-pearl work indicated as having commercial potential.[19] Paul Karlen and Robert Renaud of Peter Muller-Munk Associates arrived in Turkey on December 16, 1955 for the survey.[20] As they reported, the designers' visit was organized by the Turkish Ministry of Economy and Commerce and the U.S. Operations Mission to Turkey (Karlen & Renault, 1956, pp. 7-8). They traveled around Turkey for twenty two days, visiting Ankara, Hacibektaş, Kayseri, Nevşehir, Adana, Antakya, Gaziantep, Konya, Isparta, Burdur, Denizli, İzmir, Demirci, Kütahya, Eskişehir, Bursa, Umurbey, İstanbul, Kartal, Bolu and Amasra, to observe and analyze the problems faced by Turkish craftsmen regarding product design and development, production techniques and marketing. After reviewing the situation of various crafts, including carpet making, weaving, basketry, ceramics and tile making, furniture, leather working and meerschaum carving, the designers prepared a preliminary proposal for a craft development program. The project's two main objectives were increasing production volume and earning foreign currency (Karlen & Renault, 1956, p. 9). To achieve this, the proposal recommended establishing cooperatives of craftsmen to plan and increase production, creating high-quality products to address the needs and tastes of foreign markets, and organizing marketing and distribution channels through advertising campaigns. The designers based their program on two key points. First, the program should lead to the production of both functional objects for daily use and decorative accessories with high aesthetic appeal. Second, the competitive power of Turkish products should rely on the quality of craftsmanship than price because Turkey's production capacity was so limited at this point (Karlen & Renault, 1956, pp. 43-44).

Having determined the goals of the project and provided a comprehensive analysis of the situation of various craft activities, the two designers identified five major crafts for the program to concentrate on: coppersmithing, basketry, woodwork, ceramics and meerschaum carving. Copper was highlighted as the backbone of the program because of its potential to bring in foreign currency, given that Turkey was rich in copper and had talented coppersmiths, yet still relied on exporting raw copper. The designers therefore recommended increasing export revenues from copper by encouraging the export of copperware. However, the proposal also suggested designing products that combined different materials, such as copper and basketwork lampshades or furniture combining copper, woodwork and basketwork (Karlen & Renault, 1956, pp. 45-47).

6. The work plan

Following their survey report, Peter Muller-Munk Associates staff delivered a work plan in April 1956, aiming to complete the project in two phases.[21] The first phase was dedicated to developing the above mentioned five fields of handicrafts (Karlen & Renault, 1956, p. 48). Peter Muller-Munk Associates staff was in charge of the entire first phase, which was also divided into three stages: design of new products, establishment of the Handicraft Development Board and the study of marketing strategies.

The design phase was preceded by a comprehensive market analysis in which American designers would analyze competing products and determine a possible market for Turkish handicrafts (Karlen & Renault, 1956, pp. 68-69). The design team would first travel to Rome, Milan, Zurich, Stockholm, Oslo, Copenhagen and Paris to examine the successful handicraft products they offered to the market and then to Montreal, Toronto, Quebec, Boston, New York, Atlanta, Chicago, Dallas, Denver, San Francisco and Los Angeles to discover promising markets. The survey's focus would be on the range of available products in the market, their prices, marketing and quotation strategies, retailing alternatives and ways of distribution. An essential part of this phase was to collect a variety of products to be used as samples when developing original design concepts for Turkish products.

In the following step, American designers at the design quarters of Peter Muller-Munk Associates in Pittsburgh would develop 150 original product ideas, including trays, tables, lampshades, folding screens, tables, jugs, candlesticks, picnic baskets, cigarette and jewelry boxes, trash cans, cutlery and crockery. After this, Turkish craftsmen would produce a selection of 100 items under the supervision of Peter Muller-Munk Associates staff (Karlen & Renault, 1956, pp. 69-70).

Once the samples had been produced, the Handicraft Development Board would be established in the second phase. The plan suggested turning the board into a Turkish governmental institution. Therefore, its recommended permanent members should include representatives from the Ministry of Economy and Commerce as the head, the Ministry of Labor and the Confederation of Turkish Tradesmen and Craftsmen (Karlen & Renault, 1956, p. 70). Representatives of the American mission and Peter Muller-Munk Associates would become temporary members of the board who would leave once the handicraft development program was completed. In the short-term, the board was responsible for organizing the craftsmen involved in the first phase of the program into cooperatives and creating the means to pay for their work. In the long-term, a committee would be established, responsible for providing, exploring and developing materials and coordinating production facilities and standards (Karlen & Renault, 1956, p. 71). The latter included assuring production in quantity, developing a system for quality control, systematizing production, organizing distribution, granting credits, and working on marketing and retailing strategies (Karlen & Renault, 1956, pp. 71-72). The board would also be expected to encourage the sales of craft products through exhibitions in the U.S. and consulate buildings, prepare product catalogues and provide sales personnel (Karlen & Renault, 1956, p. 72).

7. The outcome

On June 28, 1957, Peter Muller-Munk Associates signed a contract with the government of Turkey to implement the proposed plan.[22] A total of \$59,000 was allocated from the 1957 budget for the program.[23] Project proceeded as planned in its first year. The Handicraft Development Board established the Turkish Handicraft Development Office in Ankara, co-directed by Robert Renaud of Peter Muller-Munk Associates and Mehmet Ali Oksal (Delphia & Stern, 2016, p. 122). Under these directors was a Turkish staff of around six people as well as Robert Gabriel of Peter Muller-Munk Associates as assistant to Renaud (Delphia & Stern, 2016, p. 122, 124). The Turkish Handicrafts Development Office worked in coordination with fifteen cooperatives dispersed around the country, including cities like Kütahya, Konya, Antep and Eskişehir, to produce the designs prepared in the office (Delphia & Stern, 2016, p. 124).

In his report to the U.S. government almost a year after the contract was signed, Peter Muller-Munk noted that the project was on schedule and that they had already designed and prepared 115 samples.[24] However, the mass production of these samples was left to 1958-1959 when they could also begin to be exported.[25] Among the samples produced were interior accessories like tables, stools, magazine racks, lamps, fireplace accessories, screens, ashtrays, vases, pillow covers and needlework; some hostess and table accessories like trays, shish-kebab skewers, salad sets, pepper mills, mugs, place mats, napkins and towels; some office accessories like letter holders, calendars, mail trays and desk sets; and other various objects like toys, baskets, jewelry, pipes and souvenirs (Figures 3-8).[26] The failure to begin commercial production of the samples seems to have caused some discontent on both sides of the project. The Turkish government complained that the American experts had prioritized collecting samples from Turkey for their own interests and had not tried to initiate production and market research (Türk El Sanatları, 1962, p. 36). The government also believed that various organizational and granting problems had disrupted the process (Türk El Sanatları, 1962, p. 36). On the other hand, the Americans complained about the orientation of the program. In its initial negotiations with the firm, the U.S. government had made it clear that assistance in producing consumer products for Turkey's domestic market was a crucial part of the program.[27] However, the officials observed that the production of export items for the international market had been prioritized instead, which made them openly express their doubts about allocating further budget to the project. [28] These growing complaints from both sides led to the termination of the project when, after three years of activity, the Turkish Handicrafts Development Office was closed at the request of the Turkish government (Türk El Sanatları, 1962, p. 69).



Fig. 3 - Turkish Handicraft Development Office showroom, PMMA Archives.



Fig. 4 - Tabletop accessories, PMMA Archives.



Fig. 5 - Vases and candleholders, PMMA Archives.



Fig. 6 - Whirling dervishes, PMMA Archives.



Fig. 7 - Barbecue, PMMA Archives.



Fig. 8 - Furniture, PMMA Archives.

8. Conclusions

The termination of the project without any tangible outcomes caused some displeasure on the Turkish side. Some of the more moderate criticisms focused on the drawbacks of local conditions and incompetence of local producers. For this group, the project was destined to fail because it was badly timed (Türk El Sanatları, 1962, p. 37). However, more adversarial voices claimed that foreign assistance was incompatible with national interests and blamed foreign agents for exclusively protecting their own interests (Türk El Sanatları, 1962, p. 37). Indeed, interviews with program participants indicate that the American designers had even been accused of spying, leading to requests for their deportation.[29] Whether true or not, such suspicions reflect the ideological conflicts of Cold War Turkey and remind us that any account of design history, whether national or international, should take into consideration the political, ideological and diplomatic context. It also reminds us that this was not a one-way transfer from the center to the periphery; rather, the recipients of design aid reacted to it in certain ways to meet their own interests and agenda.

There are also other more crucial conclusions to draw from the account given here before quickly inferring that the project failed. The story confirms that this introduction of industrial design to the periphery largely took place within the ideological atmosphere of the Cold War as a matter of industrialization. As Gui Bonsiepe noted, “industrial design constitutes an indispensable instrument for endeavours towards development” in the peripheral countries (cited in Er 1997, p. 295). What Bonsiepe (1977) meant was creating a design practice to address local needs with local resources in place of commercially driven design practice as it is in the center. However, as Bonsiepe himself acknowledged, design practice had rather a restricted scope when it is only used to enrich the market for the upper classes through “ephemeral product differentiation”. Similarly, in the case of design aid to Turkey, design’s crucial role for both local and foreign agents lay in its potential to enrich international markets with exotically appealing products, as yet another form of “ephemeral product differentiation” (Bonsiepe, 1977, p. 14).

This brings us to another question to be raised about design practice in the periphery. It is now clear that the development of design in developing countries cannot be comprehensively studied without referring to its role in the development and expansion of capitalist markets (Er, 1997). Through the emphasis they placed on improving local craft products, U.S. design aid programs of the 1950s appear to suggest that peripheral countries were welcome to join the international design scene, particularly through a cultural interpretation of design. This may have further influenced the development of national design discourses in these countries. The way emergent discourses in the early 2000s defined the goal of Turkish design as modernizing the traditional and the aesthetic and conceptual similarities between products marketed under the label Turkish design and those produced in THDO is remarkable in this sense.

Before coming to a conclusion, there are still questions and relations to be explored. It is still too early to claim to understand how the Turkish participants experienced, interpreted and appropriated the whole experience, how they negotiated the design concepts and approaches introduced by the American designers, or how they used this experience to develop the field further because the story as covered in this article represents largely the American point of view and experience while records prepared by Turkish institutions remain unexplored. Analysis of these records would not only fill in existing gaps in knowledge but also open up new perspectives that would alter the analysis of American sources. Finally, to determine how the experience of the Turkish Handicraft Development Office influenced further development of design culture in Turkey and to reveal the dialogue between two parties would require recourse to personal archives and the memories of individual participants. It is through this way that clearer conclusions could be reached.

Acknowledgements

I conducted a large part of this study, including the archival research in NARA and the Special Collections Research Center at Syracuse University Libraries, during my term as a visiting researcher at Parsons School of Design. I would therefore like to thank to Susan Yelavich, Sarah Lichtman, Jilly Traganou and Clive Dilnot for their support in accepting my proposal and hence enabling this research. I am also grateful to Rachel Delphia for generously sharing her files of Peter Muller-Munk Associates with me. Without her time and support it would have been more than difficult for me to gain any visual evidence about the work done in THDO. Finally I would like to thank Özlem Er, who provided my contact with Rachel Delphia.

References

- A new state gets a new profession. (1960). *Industrial Design*, 7(4), 66-69.
- Balcioğlu, T., & Emgin, B. (2014). Recent Turkish design innovations: A quest for identity. *Design Issues*, 30(2), 97-111. doi: 10.1162/DESI_a_00265
- Bonsiepe, G. (1977). Precariousness and ambiguity: industrial design in dependent countries. In J. Bicknell & L. McQuiston (Eds.), *Design for need: The social contribution of design* (13-19). Oxford: Pergamon Press.
- Boratav, K. (2008). *Tdrkiye iktisat tarihi 1908-2007* [Turkish economic history 1908-2007]. (12th ed.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Brown, C. (1958). ICA's technical assistance teams of U.S. industrial designers and U.S.

craftsmen promise some exciting results in their efforts to aid the Asiatic craftsman. *Craft Horizons*, 18(4), 28-36.

Clabby, W. R. (1957, July 5). Expansive uncle. *Wall Street Journal*, 12.

Cumhuriyetin ellinci yılında esnaf ve sanatkar [Tradesmen and craftsmen in the fiftieth year of the Republic]. (1973). Ankara: Güneş Matbaacılık.

Delphia, R., & Stern, J. (2016). *Silver to Steel: The modern designs of Peter Muller-Munk*. Munich, London and New York, NY: Del Monico Books-Prestel.

Düzakın, E. (2000). *Son yirmi yılda Türk endüstrisinde Türk Tasarımcılar* [Turkish designers in Turkish industry during the last twenty years]. PhD thesis. Marmara University, İstanbul.

Er, H. A. (1997). Development patterns of industrial design in the Third World: A conceptual model for newly industrialized countries. *Journal of Design History*, 10(3), 293-307.

Er, H. A., Korkut, F., & Er, Ö. (2003). U.S. involvement in the development of design in the periphery: The case history of industrial design education in Turkey, 1950s-1970s. *Design Issues*, 19(2), 17-34. doi:10.1162/074793603765201389

Fiske Mitarachi, J. (1957). Design as a political force. *Industrial Design*, 4(2), 37-55.

Fleishman, A. (1957). Design as a political force: Part 2. *Industrial Design*, 4(4), 44-60.

Gönlügür, E. (2015). Soğuk savaşın ideolojik fay hattında bir modernlik sahnesi: 1950'lerde İzmir Fuarı. [A stage of modernity in the ideological fault line of the Cold War: İzmir International Fair in the 1950s]. In A. Yılmaz, B. Pasin, & K. Kılınç (eds.), *İzmir Kültürpark'ın anımsa(ma)dıkları: Temsiller/mekanlar/aktörler* [The (un)recallings of İzmir culturepare: Representations, spaces and actors] (99-135), İstanbul: İletişim Yayınları.

Karlen, P., & Renault, R. (1956). *Türkiye el san'atları ve küçük sanayiinin konstrüksyon ve desen durumu hakkında rapor* [A report on the condition of design in Turkish Handicrafts and Small Industry]. Ankara: Sonhavadis Matbaası.

Kikuchi, Y. (2008). Russel Wright and Japan: Bridging Japonisme and Good Design through craft. *The Journal of Modern Craft*, 1(3), 357-382.

Kirsch, G. E., & Rohan, L. (Eds.). (2008). *Beyond the archives: Research as a lived process*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

L'Eplattenier, B. E. (2009). An argument for archival research methods: Thinking beyond methodology. *College English*, 72(1), 67-79.

Moore, N. et al. (Eds.). (2017). *The archive project: Archival research in the social sciences* (33-68). London and New York, NY: Routledge.

Örnek, C., & Üngör, Ç. (2013). Turkey's Cold War: Global influences, local manifestations. In C. Örnek & Ç. Üngör (eds.), *Turkey in the Cold War: Ideology and culture* (1-20). London: Palgrave Macmillan.

Pulos, A. J. (1988). *The American design adventure: 1940-1975*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.

Rossi, C. (2015). *Crafting design in Italy: From post-war to postmodernism*. Manchester: Manchester University Press.

Stanley, L. (2017). Archival methodology inside the black box: Noise in the archive!. In N. Moore et al. (eds.), *The archive project: Archival research in the social sciences* (33-68). London and New York, NY: Routledge.

The designer as economic diplomat. (1956). *Industrial Design*, 3(4), 69-73.

Tuna, S. (2004). Birinci El İşleri Sergisi ve Küçük Sanatlar Kongresi [The First Handicraft

Exhibition and Manufactural Arts Congress]. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 3(5), 177-227.

Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği. (1962). *Türk el sanatları ile hediyelik-turistik eşya mevzuu ve bu kollarda gelişme imkanları* [The issue of Turkish handicrafts and souvenirs and the possibilities of development]. Ankara: Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği Yayınları.

Yagou, A. (2005). Unwanted innovation: The Athens Design Centre (1961-1963). *Journal of Design History*, 18(3), 269-283.

Zgrcher, E. J. (2007). *Modernleşen Tdrkiye'nin tarihi* [Turkey: A Modern History]. (21st ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

NOTE

1. All online sources were last retrieved on July 2017.↵
2. The American attempts at encouraging design development in allied countries during particularly postwar period has been subject to a number of design historical studies. Kikuchi (2008) uncovers the ICA led design aid to Japan, conducted by Russel Wright Associates. The U.S. interventions into the European context is covered by Rossi (2015) for the case of Italy and Yagou (2005) for the case of Greece.↵
3. Proposed NEA Regional Small Industry Development Projects, Washington, Feb. 18, 1955; Industry-Handicraft; Subject Files, 1952-1960, p. 1; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
4. Proposed NEA Regional Small Industry Development Projects, Washington, Feb. 18, 1955, p. 2.↵
5. Proposed NEA Regional Small Industry Development Projects, Washington, Feb. 18, 1955, p. 2.↵
6. Foreign Operations Administration to Society of Industrial Designers, May 4, 1955; Industrial Designers Society of America (IDSA) Records, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, Box 72, Folder: FOA Program on Underdeveloped Countries, 1955.↵
7. Foreign Operations Administration to Society of Industrial Designers, May 4, 1955, p. 1.↵
8. Foreign Operations Administration to Society of Industrial Designers, May 4, 1955, p. 1.↵
9. Foreign Operations Administration to Society of Industrial Designers, May 4, 1955, p. 2.↵
10. Brown (1958), Clabby (1957) and Fleishman (1957) provide an overview of the activities of design consultancy agencies in their assigned countries. Peter Muller Munk Associates' program in Israel is recounted in the article "A New State Gets a New Profession" published in 1960 in *Industrial Design*. Delphia and Stern (2016) also document the design aid to Israel through a reading of the archival traces of the project. Russel Wright Associates' mission is neatly summarized in "The Designer as Economic Diplomat" (1956).↵
11. Cedric H. Seager to Dr. D. A. Fitzgerald, Nov. 14, 1956; 7.0 Technical Cooperation, 1957 Turkey; Decimal Files, 1955-1960, p. 1; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
12. Cedric H. Seager to Dr. D. A. Fitzgerald, Nov. 14, 1956, p. 1.↵
13. Ev-Köy Sanatları ve Küçük Sanayi Teknoloji Merkezi Lüzum ve Kurulması Hakkında Rapor [A Report on the Requirement and Establishment of Handicraft and Small Industry Technology Center], Turkish Employment Service of Ministry of Labor, Ankara, 1957; Industry-Handicraft; Subject Files, 1952-1960, p. 4; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵

-
14. Ev-Köy Sanatları ve Küçük Sanayi Teknoloji Merkezi Lüzum ve Kurulması Hakkında Rapor [A Report on the Requirement and Establishment of Handicraft and Small Industry Technology Center], Turkish Employment Service of Ministry of Labor, Ankara, 1957, p. 32.↵
 15. Ev-Köy Sanatları ve Küçük Sanayi Teknoloji Merkezi Lüzum ve Kurulması Hakkında Rapor [A Report on the Requirement and Establishment of Handicraft and Small Industry Technology Center], Turkish Employment Service of Ministry of Labor, Ankara, 1957, p. 15.↵
 16. Proposed NEA Demonstration Project for Small Industry and Handicraft Development, Washington, Jul. 13, 1955; Industry-Handicraft; Subject Files, 1952-1960, p. 1; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 17. Proposed NEA Demonstration Project for Small Industry and Handicraft Development, Washington, Jul. 13, 1955, p. 2.↵
 18. Handicrafts & Homecrafts in Turkey, Dec. 1, 1955; Industry-Handicraft; Subject Files, 1952-1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 19. Handicrafts & Homecrafts in Turkey, Dec. 1, 1955.↵
 20. USOM/Baghdad to USOM/Ankara, Dec. 6, 1955; Industry-Handicraft; Subject Files, 1952-1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 21. USOM/Ankara to ICA/Washington, ICATO 870, June 2, 1958; Proj. 77-29-281 – Handicraft Development 11/56 – 6/58 Central Files; Classified Central Files, 1948-1960, p. 1; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 22. USOM/Ankara to ICA/Washington, ICATO 870, June 2, 1958, p. 1.↵
 23. International Cooperation Administration Program Approval Summary Sheet, FY 1957; 7.0 Technical Cooperation, 1957 Turkey; Decimal Files, 1955-1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 24. USOM/Ankara to ICA/Washington, ICATO 870, June 2, 1958, p. 1.↵
 25. USOM/Ankara to ICA/Washington, ICATO 870, June 2, 1958, p. 3.↵
 26. USOM/Ankara to ICA/Washington, ICATO 870, June 2, 1958, p. 2.↵
 27. Washington, DC to Ankara, ICATO 870, May 26, 1958; Proj. 77-29-281 – Handicraft Development 11/56 – 6/58 Central Files; Classified Central Files, 1948-1960, p. 1; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 28. Secretary of State to American Embassy, ICATO 939, June 13, 1958; Proj. 77-29-281 – Handicraft Development 11/56 – 6/58 Central Files; Classified Central Files, 1948-1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942-1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.↵
 29. A. Buldam, personal communication, March 21, 2017.↵

EPHEMERAL VOICES AND PRECARIOUS DOCUMENTS: FIXING ORAL HISTORY AND GREY LITERATURE TO THE DESIGN HISTORICAL RECORD

Ida Kamilla Lie, University of Oslo
Orcid ID: 0000-0001-8534-0431

PAROLE CHIAVE

Archives, Education, Ephemera, Grey Literature, Oral History, Subjectivity, Sustainability

Taking as a starting point the recent interest of design history in the history of actors, groups or events that fall outside an institutional context, this article discusses methodological challenges related to research on histories that are less documented in conventional archives. As these histories may often be found in private archives and/or the memories of historical actors rather than in conventional archives, they require a different type of methodological reflection and practice. Drawing on examples from the author's ongoing PhD research on design education in the Scandinavian countries and the emergence of a discourse on sustainability in the late 1960s and 1970s, this article discusses problems and benefits regarding the use of oral sources, ephemera and grey literature. The latter is presented as a concept to expand the borders of the archival category in order to include more unconventional source material which might otherwise be lost. The article further argues that a more conscious approach to this type of methodology may add nuances to existing interpretations and complement the more conventional use of sources in design historical research.

1. Introduction: Why Oral History and Grey Literature?

Recent developments within design historical research include a broadening of the field to include not only the histories of main actors or institutions, but also to encompass the history of actors, groups or events which fall outside an institutional context (See e.g., Atkinson, 2006; Beegan, Atkinson, & Ryan, 2008; Fallan, 2012; Stern, 2014; Guins, 2015; Stein, 2016). Methodologically speaking, this trend actualizes a range of challenges regarding sources, as these histories are normally not well documented in what could be described as conventional archives, such as archives of educational institutions or professional organizations. Rather, they can be found in a variety of locations such as private archives and, if the time perspective allows it, in the memories of historical actors. The use of such unconventional archive material is far from new in design history, and material such as brochures, company catalogues or oral histories have been used to a large extent within the field. This does not, however, diminish the fact that this material requires special attentiveness and a different type of methodological reflection and practice.

This article draws on examples from my ongoing PhD project conducted at the University of Oslo as part of the research project Back to the Sustainable Future: Visions of Sustainability

in the History of Design. The aim of the research project is to explore the historical conditions for, and development of, sustainable design, and my study focuses on design education in particular. It investigates how thoughts on ecology and environmental protection were developed at design schools in the Scandinavian countries, Norway, Sweden and Denmark,[1] in the 1960s and 1970s, and intends to show how design students and educators were important actors in promoting new attitudes regarding the environment. The study thus focuses more on the conceptions of design held by these actors than the actual objects they designed. It thus attempts to respond to Buchanan's call for an approach that "would reposition design history from material objects or 'things' to thought and action. In other words, what designers say and do, the history of their art as philosophy and practice" (1992, p. 14). In the case of design education and the emergence of a discourse on ecology and environmental protection in the Scandinavian countries, the design historical importance could be said to reside in "thought and action" just as much as - if not more than - in designed objects.

Despite its prominent role in today's design discourse, the history of sustainability and design is a scarcely explored field. The generation of design students and educators working with sustainable design in the 1960s and 1970s can hardly be characterised as a marginalized group in the traditional sense. The absence of research on the topic nevertheless shows that these voices are represented in design history to a lesser degree. This may seem a peculiar claim, considering that several of my interviewees must be considered highly acknowledged designers and widely described figures.[2] It does not, however, change the fact that there are histories that have received less attention and which remain to be told.

The design schools examined in the study are The National College of Applied Art and Craft (Statens håndverks- og kunstindustriskole) in Oslo, Bergen College of Arts and Crafts (Bergen Kunsthåndverkerskole), The School of Arts, Crafts, and Design (Konstfack) in Stockholm, The School of Design and Crafts in Gothenburg (Högskolan för design och konsthantverk), The School of Arts and Crafts (Kunsthåndværkerskolen) and The Royal Danish Academy of Architecture (Kunstakademiets Arkitektskole) in Copenhagen. These schools' archives play a key role in my research as they have provided crucial information on the content of the education through curriculum and syllabus, accounts of the teaching staff and students, minutes of meetings, annual reports, etc. Although these sources have provided valuable information, the archival material available is, however, often sparse, both in volume and in wealth of detail. This has made it necessary to search for information outside the institutional archives, and use interviews with central actors to supplement the written source material and fill in gaps in missing information.

In addition to considering issues regarding the use of oral sources, the article discusses the concept of grey literature, which may be described as source material that falls between oral sources and commercially published material. I consider this a fruitful concept to expand the borders of the archival category in order to include source material which otherwise could be lost. By offering complementary documentation, grey literature may also act as corrective to, or corroboration of, understandings gleaned from sources such as institutional records, oral history and published material. The article further illuminates how a combination of oral history interviews and grey literature may be particularly valuable, as these kinds of sources may supplement each other to bring to light histories that have been either forgotten, under-communicated or omitted from official histories.

A more conscious attitude towards this type of source and methodology may further add nuances to existing interpretations and complement more conventional use of sources in design historical research.

2. Oral History and Design History

The use of oral history methodology has a long tradition in scientific disciplines such as anthropology, sociology and cultural history (See e.g., Vansina, 1965; Thompson, 1975; Fraser, 1979; Hareven, 1982). Although a not unfamiliar methodology in design historical research (Walker, 1989, p. 6), the past decades have shown increased interest in oral history within the field of design history. This has led to several initiatives, such as Design History Society's Oral History Project. The project records a series of interviews with people who have played a significant role in the development of design history as a scholarly field, such as designers, researchers and writers (Design History Society, n.d.). These stories are a valuable resource in the understanding of how individuals and institutions have shaped the notion of design history as an independent discipline. Another initiative is Journal of Design History's special issue on oral history in 2006, guest edited by Linda Sandino. The issue was motivated by "the increasing tendency amongst design historians to use interviews, both as a means and a resource" (Sandino, 2006, p. 275). Sandino and Partington's edited volume *Oral History in the Visual Arts* from 2013 comprises yet another valuable resource. Featuring contributions by historians, archivists and curators, the book provides an insight into the meaning of alternative and often both forgotten and hidden stories about visual practices. Through interviews and the work they produce, the book also demonstrates methods capable of exploring how values and ideologies are constructed, challenged or sustained (Sandino & Partington, 2013, p. 11). With its valuable examples, this work demonstrates how a more extensive use of similar sources would be important in generating new research within the design historical field.

3. The Oral History Interview: A Two-Way Thing

As suggested by Yow, oral history may be defined as "the recording of personal testimony delivered in oral form" (2005, p. 3). The fact that the term easily could be replaced by terms such as in-depth interview, recorded memoir, life history, life narrative, taped memories or life review, according to Yow "impl[ies] that there is someone else involved who frames the topics and inspires the narrator to begin the act of remembering, jogs memory, and records and presents the narrator's words" (2005, p. 4). An oral history interview is thus made up of at least two people: the person who tells the story, and this "someone else," that is the interviewer, who records the story. The interviewer consequently holds great power when it comes to the way he or she frames the topics, decides which questions to ask, and last but not least determines the emphasis in the subsequent presentation of the story in a written form. It is therefore essential to be attentive to historicizing the interviewees as well as the interviewees (Armitage & Gluck, 2006, p. 77). In the case of my own research on design education in Scandinavia, this has led to questions such as: how does my foreknowledge of the topic affect my questions to the interviewee? Is my selection of interviewees a result of coincidence or a deliberate sampling? In addition, to what degree is the information I get in the interviews coloured by my need and hypothesis? As stressed by Lees-Maffei and Fallan, researchers are "people with subjective responses" (2015, p. 12).

Even though we are ever so much “trained to put aside subjective responses in our analyses, [...] personal interests, values and experiences continue to inform the work of design historians, from choice of subject matter and theoretical frameworks to our methodological approaches and conclusions” (Lees-Maffei & Fallan, 2015, p. 6). It is therefore essential that scholars reflect on these issues in view of the ethical responsibility that comes with historical research. In the case of oral history where the sources are recorded, and to some degree formed, in a social interaction between the interviewee and the historian, the historians’ power of influence is particularly evident.

Equally important as being aware of the responsibility of the interviewer is crucial being attentive to the informant’s role. As noted by Oak, the oral history interview paves the way for both a recording and a shaping of the past (Oak, 2006, p. 346). This means that in his or her conveyance of the history, interviewees have the opportunity to exaggerate, understate and even rewrite their role. Being attentive to this aspect is particularly crucial in cases characterized by conflict and differing accounts of events and when the opponents have something to gain from asserting their version of the story. In my own research, I experienced this when I talked to two of the actors who were central in the establishment of an industrial design education in Norway. According to my sources, the process had been far from straightforward, involving considerably more disagreement than one could gather only by reading the minutes. This background information has been important to my further understanding and account of the case. The example further underlines how interviews enable the disclosure of disagreement and conflict in a manner that minutes of meetings never will.

As interviews simultaneously engage with both the period being discussed and the period in which the interview takes place, they must consequently be regarded as “locally managed occasions of interaction in which participants collaboratively construct meaning” (Oak, 2006, p. 346). This aspect of collaboration and social interaction could be said to be one of the key features of oral history. Through the narrator’s descriptions, he or she creates meaning and constructs stories about previous events in order to represent the past. In this way, the interviewee too becomes an historian, and the traditional distinction between professional and amateur collapses (Sandino & Partington, 2013, p. 11).

As appears from the above, oral sources are not objective. As pointed out by Portelli, however, this is of course the case with every source, but the “holiness of writing” often makes us forget it (1991, p. 53). While we usually view written documents such as minutes of meetings and conventions, parliamentary records, interviews reported in newspapers etc. as legitimate historical sources, we tend to forget that these written documents very often are merely the presentation of unidentified oral sources (Portelli, 1991, p. 51). Consequently, a written reproduction is not necessarily truer than an oral one. In oral history, however, one has to take into account the possible deficiency of memory. Memories may be floating and malleable and subject to modification over time. Oral testimonials should therefore be handled with the utmost care when used for research purposes.[3]

4. Whose Stories and How They Are Told

Many of my interviewees have been identified through archival research where their names have appeared in the archive material. While some here have had an evident position, others have been identified more by coincidence.

The latter was the case when a negligible voucher revealed the name of a physicist at the University of Oslo who gave a guest lecture on solar energy at The National College of Applied Art and Craft in Oslo in 1976 (Figure 1). Despite the non-existing record of this in any other archival documents, the interview gave me important information, both on the content of the education at the design school in Oslo and the contact between this school and the University, which will be of great importance further on in my project.[4]

In many cases, the interviewee's enthusiasm and knowledge has led me to other interesting actors as well as new leads to explore, a process described by Stein as "snowball sampling" (2016, p. 31). It is, however, important to be aware that this may affect the selection of interviewees and consequently aim at a balanced selection. An enthusiastic interviewee's "spinning off" may furthermore be both beneficial and challenging for the interviewer (Hazell & Fallan, 2015, p. 117). At best, it may lead to new discoveries and perspectives, which was the case when I interviewed former teacher and rector of the National College of Applied Art and Craft in Oslo, Roar Høyland. In a digression, he came to mention a solar energy installation he designed for the school building's roof in the 1970s.[5] Highly relevant for my research, but with no record of it in the school's archive, a possible further exploration of this project will rely on the existence of oral sources and grey literature, such as drawings or notes.

STATENS HÅNDVERKS- OG KUNSTINDUSTRISKOLE
ULLEVÅLSVN. 5, OSLO 1

Navn: *forfatter* Torfinn Lindem
Adresse: Rådet for Natur og Miljøfag, rom: U - 165
Biologibygget, Universitetet, Blindern.
Løpenr.: 230443-33554 Skattekommune: Oslo
Prosenttrekk: 30
Bank: Konto nr.: 6094.30.58124

Regning
for

Industriedesign, solenergi.

1 dobbeltforelesning 8.3.76 kr. 601,20 -
- Skatt 180 -
kr. 421,20

TORFINN LINDEM

601,20

02

Fig. 1 - Invoice for double lecture on solar energy held by physicist Torfinn Lindem at The National College of Applied Art and Craft in Oslo, March 1976. The Regional State Archive, Oslo.

An informant's derailment may, however, become a problem if the interviewer allows his or her digressions to unduly form the project. What the informant may wish to tell about may be something other than the interviewer is interested in. The reason for this discrepancy may be caused by the interviewee's interest, but also by his or her memory. In one of my interviews, I talked to a person who constantly seemed to avoid answering my questions, leading the conversation into other topics outside the scope of my project.

Frustrating there and then, this apparent insistence on telling, even if it was ever so irrelevant to my questions, could, however, be because the person felt bad about not remembering the things I asked about, and felt the need to obscure or compensate for this fact by talking about something else. It could also be that they had never known anything about the particular topic at all, but feared that they had forgotten. Whatever the reason, the example points to the possible deficiency or weakening of memory, which seen in relation to ageing might be a source of discomfort to some people. This underlines the distinctive quality of oral testimonials compared to written material, as the sources are people, not documents.

The passing of time and people's acquisition of experience may also affect their attitudes and opinions. This could influence their recollection of past events, because, as pointed out by Portelli, "people's versions of their past change when the individual changes" (1991, p. 61).

In the case of Scandinavian design education in the late 1960s and 1970s, a time marked by political radicalism and young people manning the barricades for change in society as well as prevalent education, this is an important acknowledgement (Figure 2). Some of my interviewees have expressed that their political views have changed since the late 1960s, and explain their thoughts and actions at that time as "young idealism". Others have described how their firm belief in the ability to improve the life of the world's less privileged through design were undermined when they left school and started working for an industry run for profit.

The experience these people have acquired over time has thus formed the attitudes they now hold. Their outlook has changed because they have changed, which again may influence the way they recall their past. This illustrates Portelli's acknowledgement (1991, p. 61) that a life story is a work in progress, and that the point of time when the researcher's path crosses the narrator's consequently is a crucial factor for the shape of the presented story.



Fig. 2 - Unknown artist, illustration in notification distributed by the students' council at The National College of Applied Art and Craft in Oslo, 1968. Despite the charming depiction, the students demanded school democracy, co-determination, interdisciplinary cooperation, and an education more in line with society's true needs. The Regional State Archive, Oslo.

A personal testimonial from someone who experienced an event has the potential of adding layers of empathy to the story (Kjeldstadli, 1992, p. 186). The value of empathy is further emphasized by Lowenthal, who claims that: "Unless history displays conviction, interest, and involvement, it will not be understood or attended to. That is why subjective interpretation, while limiting knowledge, is also essential to communication. Indeed, the better a narrative exemplifies an historian's point of view the more credible his account" (Lowenthal, 1985, p. 218). Consequently, according to Lowenthal, the actor's subjective experience of an event is of great significance for the credibility of the story. In order to investigate how the late 1960s student rebellion developed at Scandinavian design institutions, it becomes significant not only what actually happened or "what people did," to quote Portelli, "but what they wanted to do, what they believed they were doing, and what they now think they did" (Portelli, 1991, p. 50). In such a context, meanings and feelings about a particular event may be as important as the event itself, and oral history offers a fertile approach to this purpose. Interviewing Roar Høyland, I was initially interested in details on the Austro-American design theoretician Victor Papanek's visit to the school in 1969. In a digression, quite irrelevant to my enquiry about Papanek, Høyland did, however, come to mention that he had been in Paris in May 1968, taking part in the student protests.[6] His vivid recounting of the event, including his dramatic escape from the Parisian police, revealed an immensely engaged person, extremely updated on student politics and current societal issues. Due to this background, Høyland has turned out to be a highly important actor in my further research and his work as a teacher at the school from 1968 and onwards has become of particular interest.

The positions and voices of key actors like Høyland are crucial in forging a credible account of the events and developments I am interested in. In acknowledging this type of multi-vocal subjectivity in the construction of our narratives, we can turn what is often cast as a weakness of oral history into a strength. Thompson has stated that "Oral evidence, by transforming the 'objects' of study into 'subjects', makes for a history which is not just richer, more vivid and heartrending, but truer" (Thompson, 1978, p. 90). Without the backdrop of Høyland's history, his role at the school might have been judged differently. This could again have led to a different interpretation of the history.

People experience things differently and this might sometimes seem challenging for the historian. On some occasions, the interviews have revealed substantially different accounts of the same events. This is particularly the case with the mentioned visit of Victor Papanek to Oslo in 1969. While some of my interviewees describe how Papanek, with his radical views of design, caused furore among the students and irritation among the teachers, others describe the event in more moderate terms. This does not mean that one of the accounts is false. It rather demonstrates how people experience an event or a situation differently, which underlines the impossibility of finding an objective historical truth. In the case of the mentioned example, the differing experiences may also reveal different positions in late 1960s student politics. Even if the late 1960s generally is considered to be a period of student opposition and political revolt, a study on the on the period should not overlook the fact that there also were students with more moderate political views. This is an important acknowledgement when it comes to my project, as it sometimes may be tempting to emphasize and possibly overstate the more spectacular portrayals.

5. Source Material in the Grey Zone

Through my interviews, I have come across a more indefinable category of source material, given to me by interviewees. This material, such as letters, conference programmes and proceedings, reports etc., from the interviewees' private archives, has often been highly original and of great value to my project, and it has many of the same qualities as the material preserved in the institutional and official archives. This applies, for example, to material complementary to the student publications found in the school's archives, which has much of the same spontaneous visual expression. The fact that it is not protected by the preservation policies of the former, gives it a precarious nature, which leaves it at risk of being lost. Grey literature is a concept that moves across the sanctioned borderline of institutional archives. By acknowledging and applying this category, one may hopefully equate the status of more unconventional material with that of source material found in traditional archives. Such a rise in status of material of more vulnerable and/or ephemeral character, often found in private archives, may hopefully contribute to more of this material being preserved.

Grey literature may be defined as "non-conventional literature, not issued through the normal commercial publication channels" (Alberani & Castro, 2001, p. 237).[7] It could also be added that grey literature is material that is not always easy to find, not always available, and that the documents usually are intended for a limited number of readers (Alberani & Castro, 2001, pp. 237-238). Based on this definition, material that falls into the category of grey literature includes theses and dissertations, faculty research works, reports of meetings, conferences, seminars and workshops, students' projects and in-house publications of associations and organizations, to mention a few (Okoroma, 2011, p. 790).

Much of the material found in the archives of the design schools has been of this nature. The label "grey" should therefore not be limited only to material outside conventional archives. Drawing a line from published material to oral testimonials, imagining these as bookends, one may rather say that grey literature is everything in between. This consequently includes material from conventional archives as well as more atypical information such as letters and personal notes.

The diverse nature of grey literature may raise questions regarding classification of the source material. One of these is whether or not the definition includes "ephemera", which according to Makepeace is "the collective name given to material which carries a verbal message and is produced either by printing or illustrative processes, but not in the standard book, periodical or pamphlet format" (Makepeace, 1985, p. 10). Ephemera are usually produced for short-term use, and include material such as tickets, timetables, posters, invitations, postcards etc. (Makepeace, 1985, p. 220). Consequently, this category shares obvious characteristics with grey literature, such as the intention of production, circulation patterns and intended durability. A possible conflation of the two is, however, rejected by Alberani and De Castro (2001) who emphasize the fact that ephemera is not literature (p. 237). I would nonetheless argue that in the context of design history, this is a detrimental and superfluous distinction. Dealing with both visual and text based sources, design historians may easily come across written material on the borderline to ephemera.

This may for example be the case with fanzines, which as (fan) magazines easily could pass as literature and consequently be labelled grey literature, according to Alberani and De Castro's definition of the term. In a design historical study, however, the fanzine's visual expression could be considered just as relevant and interesting as its textual expression. This is confirmed by Triggs, who in her study on British punk fanzines from the 1970s argues that it is "as much the graphic language that differentiated fanzines from the mainstream as the content of these publications" (2006, p. 81). A too rigid emphasis on the textual or literary aspect of the material thus seems less productive in a design historical context. Rather, one has more to gain from accepting these blurred lines between ephemera and grey literature, or even be prepared to see the former as a visual form, or an under category of the latter. Fanzines can also serve as an example of how grey literature may enable a broadening of the design historical field to include the histories of actors, groups or events that are not well documented in conventional archives. One of the aims in Triggs study is precisely to "recover from history an area of graphic design activity that has largely been ignored" (Triggs, 2006, p. 69). Showing how "fanzines became vehicles of subcultural communication and played a fundamental role in the construction of punk identity and a political community" (p. 70), Triggs' study sheds new light on a subculture which would influence cultural expressions in years to come.

In the case of my own project, I came across a comprehensive range of grey literature material in an interview with a former student at the design school in Oslo. The material consisted of extensive documentation on the activities of the Scandinavian Design Students Organization (SDO), a scarcely described pan Nordic cooperation that was active in the late 1960s. By studying the minutes of the organization board's meetings, the programme for and lectures being held, at three summer seminars, as well as the two published issues of the organization's members magazine &, I have gained insight into an organization which proved to be influential, not only in the late 1960s design student politics, but also in the further development of Nordic design education (Figure 3 and 4). Thanks to this source material, I have also been able to specify and verify much of the information I have been given in the interviews.



Fig. 3 - Timo Aarniala, front cover of the second issue of the Scandinavian Design Students Organization's magazine & (1968).



Fig. 4 - Proceedings of the seminar "Industry - Environment - Product Design", Suomenlinna, 1968. Photo: Helsinki Design Lab, courtesy of Yrjö Sotamaa.

As Makepeace points out, grey literature can "help to give an increased awareness of the age when it was produced" (Makepeace, 1985, p. 219). An interesting example in this context is the project "Affischerna 1967-1979" (The Posters 1967-1979), which presents an impressive collection of posters from the Swedish alternative movement.

Originally an online presentation (<http://www.affischerna.se/>) of the enthusiast Håkan Agnsäter's private collection, the project later developed into several exhibitions as well as a book (Agnäter, 2013). The project is particularly relevant to my project, as the collection contains a series of posters made by student of the School of Arts, Crafts and Design (Konstfack) in protest against the United Nations' Conference on the Human Environment, held in Stockholm in 1972 (Figure 5). According to Agnsäter, the students went out during the night and "put up posters on the walls of buildings in the central parts of Stockholm, where the UN delegates would pass the next day. Every morning, however, the posters were painted over with grey colour" (Agnäter, 2013, p. 102).

This damaging of the posters that were put up makes the ones that still exist both scarce and valuable. It also brings to our attention an amazing story about which I have found no record of anywhere else but hopefully will be able to research further.



Fig. 5 - Unknown artist, *Hur länge ska utvecklingen ligga i förrädarnas händer?* [How long will the development be in the hands of traitors?]. One of several protest posters made by Konstfack students for the United Nations' Conference on the Human Environment, held in Stockholm in 1972. Courtesy of Håkan Agnsäter.

In the introduction to his book, Agnsäter describes how he accidentally, while looking for something else in his basement, came across his old collection of posters:

We roll up poster after poster and are met by a many-coloured splendour, fists eager to fight, solidarity with the Vietnamese people, rock music against nuclear power, ideas for a better world. Memories come flowing; the motives become keys to long-closed rooms. This has to be shown to more people, I keep thinking. (Agnsäter, 2013, p. 7).

In light of the discussion on ephemera, the quote is interesting in several ways. Firstly, it describes Agnsäter's reaction when he acknowledged the value of the material: that it deserved a better fate than lying hidden and forgotten in a basement (which is exactly the case with much grey literature and ephemera). Agnsäter initially clearly saw the value of saving the collection, as he, at some point, placed it in his basement instead of throwing it away. The rediscovery of the posters many years later was, however, accidental. This points to the fact that the rediscovery and preservation of ephemera often is a result of coincidence. It could also be added that many posters are torn down when they are replaced or pasted over with new ones, especially those which have been put up illegally on walls or fences (Makepeace, 1985, p. 70).

Secondly, Agnsäter's quote demonstrates the power of ephemera material to serve as memory triggers or, as he describes them; "keys to long-closed rooms". The posters are thus not only important due to their visual qualities or sentimental value; they are keys to uncovering histories from the past, which makes them valuable tools also in oral history interviews. Stein has shown how this kind of material (in her case photographs) had "the effect of sparking the conversation, reminding the participants of something they had forgotten and that I would not have known to ask about" (Stein, 2014). This has also been the case in several of my interviews. Showing a former student at the design school in Oslo the minutes from a meeting he attended in the late 1960s called forth memories, which again led both him and me onto new themes, valuable for my project.

6. Conclusion

In line with Buchanan's call for more focus on the various conceptions of design held by designers in the past, presented in the introduction (1992, p. 14), Fallan (2010) has pointed out that design history is best expressed as a history of both objects and ideas, consequently not just manifested in concrete objects, but also as discourse and ideology (p. 48). In this article, I have argued that oral history and grey literature are invaluable assets in this ongoing expansion of the field of design history, as it can facilitate access to historical actors' ideas and actions not documented by conventional written sources. By listening to the histories of actors in a particular design historical discourse, we may learn about the mode of thought and ideals that have formed the basis of their work, whether as designers or educators. In her study on domestic advice literature, Lees-Maffei (2014) introduces the concept of "real ideals", which she describes as "the normative ideals shared by members of a society [that] prescribe desirable behaviours and consumption practices" (p. 2). While Lees-Maffei employs advice literature to uncover the real ideals of household advisors past and present, oral history, and also grey literature, may be instrumental in revealing the real ideals of designers and design educators in the 1970s. Time is, however, of essence when it comes to oral sources, and utilization of these requires prompt action.

Although its methodological discourse is more mature in disciplines such as archaeology, medical science and library and information studies (See e.g., Luzi, 2000; Farace & Schöpfel, 2010; Roth, 2010), I would claim that grey literature is also a fertile concept for design history. As a comprehensive category, grey literature includes material from both conventional archives and private archives. The distinction between these two may be changing, as private archives may eventually become sanctioned and institutionalized. This has been the case with the archives of, for example, Richard Buckminster Fuller and

Victor J. Papanek, which have been transferred to Stanford University Libraries and the University of Applied Arts in Vienna, respectively (Chu & Trujillo, 2009, p. 1; Sacchetti, 2012). The private archives I use in my research will, however, never go through the same transaction as the affiliated actors do not have the same status. They nevertheless hold important historical documentation on lesser known groups and events, invaluable to both me and researchers to come. A possible application of these archives does, however, require a more general acknowledgement of the value of the material they hold. An expansion of the borders of the archival category, to include conventional as well as unconventional archive material may equalize the relation between the two. Such a rise in status of unsanctioned archive material may, furthermore, contribute to its preservation.

By presenting examples from my research on design education in Norway, Sweden and Denmark in the late 1960s and 1970s, this article has discussed the practice and methodological challenges that accompany the use of oral history and grey literature. It has argued that the value of oral testimonies to design historical research lies in the ability to both reveal information that does not appear in written sources and to supplement and expand existing information. As shown, oral sources may also disclose information on groups that have been left out of public record. Interviews may reveal different perceptions of past events, but this does not necessarily make one perception truer than the other. It does nevertheless indicate that oral histories – as well as conventional archive material, should be treated with an academic distance and presented as one point of view rather than an absolute truth. This is, however, the case with all records of the past, also conventional archive material.

Oral history may be particularly fruitful in combination with grey literature, and the article has suggested the concept of grey literature as a suitable framework to expand the borders of conventional archival categories. By considering written, unpublished sources, whether they are conventional or unconventional archive material, under the umbrella of grey literature, one avoids the risk of underrating the latter and consequently losing important parts of our history. Such an expansion, of course, will not be at the expense of traditional archive material. I would rather claim that a rethinking of the archival category would strengthen the field of design historical research and allow new and interesting histories to be told. Moreover, I believe that through rigorous attention to the use of less conventional sources of grey literature and oral testimony, design history can open up new trajectories of inquiry for a broader constituency of scholars interested in the history of visual and material culture.

References

- Agnsåter, H. (2013). *Affischerna från den svenska alternativrörelsen 1967-1979* [Posters from the Swedish Alternative Movement 1967-1979]. Stockholm: Ordalaget Bokförlag.
- Alberani, V., & Castro, P. d. (2001). Grey Literature from the York Seminar (UK) of 1978 to the Year 2000. *Inspel: International Journal of Special Libraries: Official Organ of the IFLA Division of Special Libraries*, 35(4), 236-247.
- Armitage, S. H., & Gluck, S. B. (2006). Reflections on Women's Oral History. In R. Perks & A. Thomson (Eds.), *The Oral History Reader* (2nd ed. ed., pp. 73-82). London: Routledge.
- Atkinson, P. (Ed.). (2006). Do It Yourself: Democracy and Design [Special Issue]. *Journal of Design History*, 19(1). DOI: 10.1093/jdh/epk001.

-
- Beegan, G., Atkinson, P., & Ryan, D. S. (Eds.). (2008). Ghosts of the Profession: Amateur, Vernacular and Dilettante Practices and Modern Design [Special Issue]. *Journal of Design History*, 21(4).
- Buchanan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, 8(2), 5-21. DOI: 10.2307/1511637
- Chu, H.-Y., & Trujillo, R. G. (2009). *New Views on R. Buckminster Fuller*. Stanford: Stanford University Press.
- Design History Society. (n.d.). Overview. Retrieved from <https://www.designhistorysociety.org/about/overview>, 21.11.2017.
- Fallan, K. (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*. Oxford: Berg.
- Fallan, K. (2012). *Scandinavian Design: Alternative Histories*. London: Berg.
- Farace, D. J., & Schöpfel, J. (2010). *Grey Literature in Library and Information Studies*. Berlin: De Gruyter.
- Fraser, R. (1979). *Blood of Spain: An Oral History of the Spanish Civil War*. New York: Pantheon Books.
- Guins, R. (2015). Beyond the Bezel: Coin-Op Arcade Video Game Cabinets as Design History. *Journal of Design History*, 28(4), 405-426. DOI: 10.1093/jdh/epv036
- Hareven, T. K. (1982). *Family Time and Industrial Time: The Relationship Between the Family and Work in a New England Industrial Community*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hazell, P., & Fallan, K. (2015). The Enthusiast's Eye: The Value of Unsanctioned Knowledge in Design Historical Scholarship. *Design and Culture*, 7(1), 107-123. DOI: 10.2752/175470715x14153615623763
- Kjeldstadli, K. (1992). *Fortida er ikke hva den en gang var: en innføring i historiefaget* [The Past is Not What It Used to Be: An Introduction to the Field of History]. Oslo: Universitetsforlaget.
- Knowles, C., M. (1981). *The Bibliographic Presentation of Grey Literature*. Bruxelles: Commission of the European Communities.
- Lees-Maffei, G. (2014). *Design at Home: Domestic Advice Books in Britain and the USA Since 1945*. London: Routledge.
- Lees-Maffei, G., & Fallan, K. (2015). It's Personal: Subjectivity in Design History. *Design and Culture*, 7(1), 5-28. DOI: 10.2752/175470715X14153615623565
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luzi, D. (2000). Trends and Evolution in the Development of Grey Literature: A Review. *International Journal on Grey Literature*, 1(3), 106-117. DOI: 10.1108/14666180010345537
- Makepeace, C. E. (1985). *Ephemera: A Book on its Collection, Conservation, and Use*. Brookfield: Gower Publishing.
- Oak, A. (2006). Particularizing the past: Persuasion and Value in Oral History Interviews and Design Critiques. *Journal of Design History*, 19(4), 345-356. DOI: 10.1093/jdh/epl028
- Okoroma, F., N. (2011). Towards Effective Management of Grey Literature for Higher Education, Research and National Development. *Library Review*, 60(9), 789-802. DOI: 10.1108/00242531111176808
- Portelli, A. (1991). *The Death of Luigi Trastulli, and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. Albany: State University of New York Press.

-
- Roth, B. (2010). An Academic Perspective on Grey Literature. *Journal of the World Archaeological Congress*, 6(2), 337-345. DOI: 10.1007/s11759-010-9141-9
- Sacchetti, V. (2012). Beyond the Tin Can Radio. *Disegno* (3), 58-67.
- Sandino, L. (2006). Introduction Oral Histories and Design: Objects and Subjects. *Journal of Design History*, 19(4), 275-282. DOI: 10.1093/jdh/epl022
- Sandino, L., & Partington, M. (2013). *Oral History in the Visual Arts*. London: Bloomsbury.
- Stein, J. A. (2014). *Precarious Printers: Labour, Technology & Material Culture at the NSW Government Printing Office 1959-1989*. Ph.D. thesis, University of Technology, Sydney.
- Stein, J. A. (2016). *Hot Metal: Material Culture and Tangible Labour*. Manchester: Manchester University Press.
- Stern, A. (2014). Domesticating the Global. *Design and Culture*, 6(3), 391-411. DOI: 10.2752/175470814X14105156869584
- Thompson, P. (1975). *The Edwardians: The Remaking of British Society*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Thompson, P. (1978). *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford: Oxford University Press.
- Triggs, T. (2006). Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, 19(1), 69-83. DOI: 10.1093/jdh/epk006
- Vansina, J. (1965). *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology* (H. M. Wright, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Walker, J. A. (1989). *Design History and the History of Design*. London: Pluto Press.
- Yow, V. R. (2005). *Recording Oral History: A Guide for the Humanities and Social Sciences* (2nd ed.). Walnut Creek, Calif: AltaMira Press.
-

NOTE

1. Even if Finland often is included in design historical discussions on Scandinavia, I here employ a stricter definition, based on established geographical and language cultural demarcations.↵
2. Among my interviewees are industrial designer Peter Opsvik, of international renown for his ergonomic chairs.↵
3. For a thorough discussion of oral history and memory, see Yow (2005, pp. 35-67).↵
4. Interview with Torfinn Lindem, December 14, 2016.↵
5. Interview with Roar Høyland, January 13, 2017.↵
6. Interview with Roar Høyland, February 27, 2013.↵
7. This definition was formulated at the 1978 York seminar, which was organized by the Commission of the European Communities - EC (now European Union) in co-operation with the British Library Lending Division - BLLD (now: British Library Bibliographic Services & Document Supply Centre), as a response to the growing awareness of the problems associated with access to documents not issued through normal communication channels. A major aim of the seminar was to agree on a definition of the concept (Knowles, 1981). According to Alberani and De Castro, the seminar "represents a fundamental stage in the discussion about non-conventional or grey literature (GL) in Europe" (Alberani & De Castro, 236).↵

PERCORSO DI RICERCA STORICA E CONSIDERAZIONI SULLE FONTI PRIMARIE NEL CASO GINO SARFATTI E ARTELUCE

Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Orcid ID: 0000-0001-6742-4412

PAROLE CHIAVE

Apparecchi di illuminazione, Arteluce, Collezionismo, Digitalizzazione, Fonti orali, Sarfatti, Storia, Storiografia

L'articolo ripercorre le fasi e le modalità di ricerca relative al caso dell'imprenditore e designer Gino Sarfatti e della sua azienda produttrice di apparecchi di illuminazione Arteluce. La vicenda - svoltasi a Milano tra la fine degli anni trenta e la prima metà degli anni settanta - è fatalmente rimasta in ombra per vent'anni, tra il 1974, quando volge al termine, e il 1994, anno in cui l'autrice ha avviato una prima indagine approfondita; questa ricerca, inizialmente oggetto di una tesi di laurea, ha portato in seguito alla pubblicazione di un ampio articolo e, nel 2012, della prima esaustiva monografia dedicata a Sarfatti. A distanza di molti anni, il caso Sarfatti-Arteluce offre all'autrice l'occasione per riflettere da un lato sulle fonti di indagine che sono state al centro della ricerca, in particolare quella del *racconto orale* e del *collezionismo*, dall'altro sull'uso del processo di digitalizzazione e sulla loro valenza nell'operatività della ricerca storica.

1. Introduzione

La vicenda di Gino Sarfatti e della sua azienda di apparecchi di illuminazione Arteluce - svoltasi tra il 1938 e il 1974[1] - è rimasta in ombra per lungo tempo nella storiografia italiana. La sua esaustiva ricostruzione ha comportato una lunga e meticolosa ricerca per riportare all'attenzione questo caso specifico dell'ambito del lighting design. Per vent'anni, fra il 1974 fino al 1994 - anno in cui prende avvio il primo approfondito studio di questo episodio attraverso la tesi di laurea "Gino Sarfatti: una riconsiderazione", di cui sono stata autrice (Proverbio, 1994) -, era una storia ricostruita e narrata il più delle volte in estrema sintesi. Sebbene fossero già stati messi in luce molti dei suoi aspetti salienti, vale a dire l'apporto determinante di Sarfatti e l'azienda Arteluce alla cultura del progetto della luce in Italia tra gli anni quaranta e i primi anni settanta, tuttavia non esisteva una vera e propria ricostruzione storica che desse conto oltre che del contesto e del dettagliato svolgimento dei fatti, dell'intero corpus dei prodotti realizzati. Era necessario infatti accertare anzitutto la quantità reale degli apparecchi - risultati nel regesto finale nell'ordine dei 700, con ben 26 brevetti di modello depositati (9 ornamentali e 17 di utilità) fra l'8 febbraio 1955 e il 26 aprile 1962[2] -, in secondo luogo la genesi (per capire a quali episodi progettuali specifici erano legati, ma anche da quali ispirazioni erano nati), le correlazioni fra i numerosi modelli, fino ad arrivare

alle contaminazioni dei progetti rispetto alla coeva produzione italiana e, in certa misura, quella internazionale.

Fin dall'inizio della ricerca nel 1994, le maggiori difficoltà di questa vicenda si erano presentate soprattutto in relazione alla prima fase di attività dell'azienda, negli anni a cavallo tra la fine del decennio trenta e l'inizio della guerra, tanto da rendere incerte non solo la datazione degli apparecchi ma persino il preciso anno di avvio dell'azienda, identificato alla fine con il 1938 e non il 1939 come si era sempre creduto fin lì.[3] Il sostanziale oblio in cui era caduto il caso Sarfatti-Arteluce[4] e la relativa assenza dalla letteratura esistente, potevano essere ricondotti a una serie di aspetti impliciti all'esperienza stessa, tra i quali il fatto di aver disegnato e prodotto in modo esclusivo apparecchi di illuminazione, un ambito molto specifico del design dell'arredo, sebbene per i designer italiani sia storicamente un territorio di progetto molto frequentato e di successo; il fatto di essere stato "fuori mura", ovvero di aver avuto una formazione non legata al mondo dell'architettura (negli anni in cui, come è noto, nel nostro paese i designer dell'arredo provenivano, tranne poche eccezioni, da quell'ambito di studi): Sarfatti è stato in effetti un *outsider* della cultura del progetto italiano; si aggiunga inoltre il suo atteggiamento riservato, cosiddetto *understatement*, pur avendo acquisito un ruolo e un'immagine ampiamente riconosciuti nel contesto progettuale e produttivo milanese.

L'evidenza indiscutibile tuttavia di quella vicenda - che era stata sancita dal premio Compasso d'Oro nelle prime due edizioni del riconoscimento[5] (figg. 1 e 2), da diverse Segnalazioni d'Onore per lo stesso premio nonché dai Diplomi d'onore durante varie edizioni della Triennale - si scontrava, ancora a distanza di vent'anni dal suo termine, con una effettiva sfortuna critica.[6]



Fig. 1 - Modello multi-funzionale n 1055 (1953), Compasso d'Oro 1955.



Fig. 2 - Modello da tavolo n 559 (1953) Compasso d'Oro 1954.

Non era risultato sufficiente neppure che Sarfatti fosse stato tra i promotori e fondatori dell'ADI nel 1956, perché il suo caso venisse adeguatamente rappresentato all'interno della letteratura storiografica del design italiano. Del resto, come sappiamo, l'Italia fino ai primi anni ottanta era ancora agli albori della storiografia del design. Lo evidenziava Vanni Pasca nel 1995, affermando che "agli inizi degli anni ottanta manca una reale storia del design italiano: la carenza è spiegabile con la relativa giovinezza dell'esperienza del design in Italia" (Pasca, 1995, p. 17). La condizione della storiografia sottolineata da Pasca, può in parte dare ragione dell'assenza del caso Sarfatti-Arteluce.

In effetti, considerando anche i testi sull'evoluzione del design italiano pubblicati prima degli anni ottanta, risultava che Gillo Dorfles (1963) e Paolo Fossati (1972) avevano ricordato Arteluce solo tramite l'uso di un paio immagini relative ai due apparecchi premiati con il Compasso d'Oro (modd. 559 e 1055). Successivamente, nel 1982, facevano la comparsa quattro testi fondativi curati da Vittorio Gregotti (1982), Enzo Frateili (1983, testo ampliato nel 1989) e, con taglio internazionale, Renato De Fusco (1985) ed Enrico Castelnuovo (con i tre volumi pubblicati tra il 1989 e 1991). Fra questi solo Gregotti, che aveva avuto occasione di realizzare almeno tre apparecchi con Arteluce,[7] era l'autore che prestava maggiore attenzione a Sarfatti-Arteluce, riconoscendone il lavoro esemplare nel suo genere: "Arteluce [...] fu certamente, per merito di Gino Sarfatti designer e imprenditore, la più importante [azienda] produttrice di lampade moderne fino a tutti gli anni cinquanta anche a livello internazionale" (1982, p. 241). Come già per Dorfles e Fossati, anche Frateili, nell'edizione del 1989, aveva fatto ricorso a un'unica immagine, nello specifico quella del modello da terra 1050/2 del 1951; De Fusco e Castelnuovo, infine, nei loro testi dal taglio internazionale, non ne facevano menzione. Pochi anni dopo, nel 1993, anche Anty Pansera, che aveva già fatto riferimento stringatamente all'operato di Sarfatti e Arteluce nelle sue pubblicazioni del 1980 e del 1986, darà ancora spazio a questa vicenda nel suo manuale dedicato alla storia del design italiano (1993, p. 135), mettendone in rilievo il contributo alla storia della luce d'autore nel nostro paese.

A rendere ancora più marcata la sporadica citazione di Sarfatti-Arteluce nei testi seminali della storiografia italiana era la presenza, seppure accidentale, delle lampade di Arteluce in diverse pubblicazioni dell'epoca in cui si era svolta la vicenda, che proponevano immagini di interni: dai celebri repertori di Roberto Aloi (1955, 1956, 1964) e Giulio Peluzzi (1962, 1964) alle monografie di architetti, come quella su Giotto Stoppino (1983). Tuttavia già nel 1977, in occasione della mostra sul design italiano degli anni cinquanta allestita al Centrokappa (Centrokappa, 1980), era stato pubblicato un primo testo che aveva iniziato a delineare compiutamente la vicenda. L'autore era Riccardo Sarfatti, figlio di Gino, che avendo lavorato con il padre dall'inizio degli anni settanta,[8] la conosceva molto bene. Va detto però che, tolto il caso dei manuali di storia del design, Sarfatti e Arteluce erano presenti in quelli che all'epoca rappresentavano in sostanza gli unici riferimenti storico storiografici[9] sulla tipologia degli apparecchi di illuminazione. Mi riferisco al sempre utile e interessante testo, con taglio internazionale, di Daniele Baroni (1981) e quello successivo, focalizzato al contrario sulla specifica situazione italiana, di Piero Castiglioni, Chiara Baldacci e Giuseppe Biondo (1991). Non si può non dire, tuttavia, che nei dieci anni che separavano i due testi italiani di Baroni e Castiglioni, la mostra francese "Lumieres je pense à vous", allestita al Centre Pompidou di Parigi nell'estate del 1985, celebrava a sua volta il design internazionale degli apparecchi di illuminazione del Novecento, e in tale occasione il curatore dell'esposizione Jean François Grunfeld aveva prontamente raccolto quella che è stata l'ultima intervista a Gino Sarfatti, un anno prima della sua scomparsa (Grunfeld, 1985).[10] Stante la situazione, la ricerca che stavo conducendo non poteva che partire dai materiali conservati nell'archivio Sarfatti-Arteluce e, con tutte le informazioni disponibili fino a quel momento, cominciare a redigere il primo regesto.[11] Alla data del 1994, i materiali d'archivio rimasti dopo la cessione di Arteluce nel 1974 ad un'altra azienda di apparecchi per illuminazione, la Flos, erano rappresentati da un quantitativo ingente di immagini fotografiche degli apparecchi di illuminazione, nell'ordine delle 3-4 mila, per lo più

stampe in b/n, già siglate con i codici numerici assegnati agli apparecchi, ma ancora da sistemizzare; affiancate, al contrario, da un esiguo numero di disegni tecnici (e soprattutto schizzi di Sarfatti), alcuni album risalenti agli anni tra la fine dei trenta e l'inizio dei cinquanta - con foto e in un caso con piccoli curati disegni delle lampade in produzione (figg. 3 e 4) - con funzione di catalogo e infine, una ristretta serie di apparecchi originali. Con l'acquisto di Arteluce, la Flos era entrata in possesso della produzione e dell'archivio: non solo degli apparecchi ma anche della gran parte del materiale della comunicazione (dei vari cataloghi realizzati negli anni, la parte amministrativa, ecc.) e dei disegni tecnici. La parte restante dell'archivio, rappresentata appunto per lo più dalle migliaia di immagini, era attentamente custodita da Riccardo Sarfatti dopo la vendita dell'azienda.

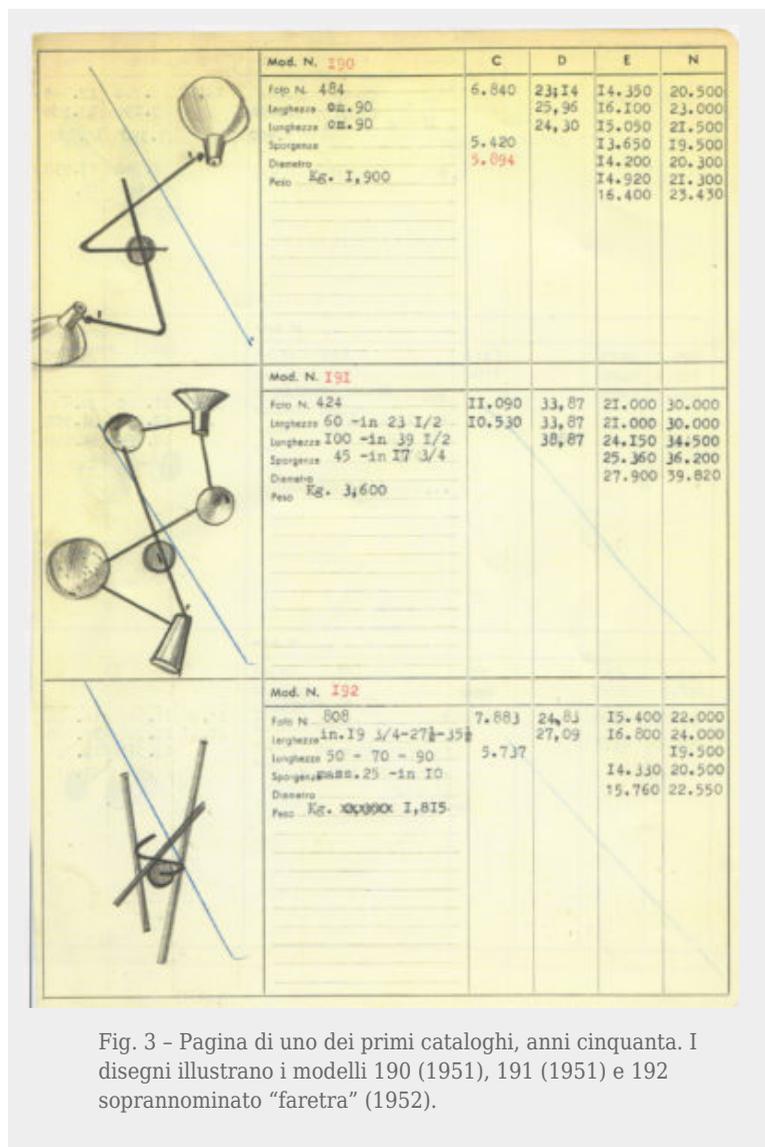


Fig. 3 - Pagina di uno dei primi cataloghi, anni cinquanta. I disegni illustrano i modelli 190 (1951), 191 (1951) e 192 soprannominato "faretra" (1952).

2. Accesso alle fonti dirette e spoglio delle riviste

L'accesso diretto ai materiali dell'archivio rappresentava senza dubbio una condizione privilegiata, perché mi consentiva di poter lavorare sulle fonti primarie. Rispetto però a situazioni di ricerca in cui la varietà e/o la molteplicità delle fonti può portare a una complessa gestione delle informazioni (e magari all'apertura di diverse possibilità interpretative dei fatti), per Sarfatti-Arteluca al contrario, era la scarsità di materiale testuale che rendeva difficoltosa la ricostruzione di un appropriato profilo storico alla vicenda. La frammentazione dell'archivio, dovuta alla cessione dell'azienda alla Flos, era stato comunque solo un ostacolo parziale. Mentre infatti era relativamente semplice ricostruire il percorso storico e della produzione degli anni sessanta (grazie anche ai diversi cataloghi e pieghevoli realizzati da Sarfatti a partire dal 1960,[12] quando Arteluca era passata dalla condizione di laboratorio artigianale alla dimensione della piccola industria), più complessa sicuramente era la questione per il periodo che andava dall'immediato dopoguerra, quando Sarfatti aveva ripreso l'attività, a tutto il decennio Cinquanta, gli anni che a tutt'oggi rappresentano il momento d'oro dell'operato progettuale di Sarfatti (figg. 5 e 6). Fino al 1994, inoltre, non era mai stato fatto lo spoglio sistematico delle riviste dell'epoca in cui si erano svolti i fatti: era necessario confrontarsi in primis con la *Domus*, sulla quale erano presenti un buon numero di inserzioni pubblicitarie di Arteluca, ma soprattutto perché Ponti - anche attraverso *Stile*, l'altra sua rivista - era stato tra i più attenti osservatori del lavoro di Sarfatti fin da principio, cioè fin dalla fine degli anni trenta, quando la piccola società produttrice di apparecchi si chiamava ancora Arte Luce. E nel corso della ricerca, proprio dalle pagine del numero di febbraio del 1940 era emerso un prezioso (in quanto rivelatosi caso unico) articolo scritto da Sarfatti in merito ai problemi della corretta illuminazione degli spazi abitati (nello specifico, declinato sul caso di un albergo) (Sarfatti, 1940).



Fig. 5 - Modello da tavolo n. 548 (1951).



Fig. 6 - Modello da tavolo n. 524 (1950).

Il confronto imprescindibile con le riviste mi aveva permesso inoltre di retrodatare alcuni apparecchi, come nel caso del già citato modello 1055 (1955), che si credeva essere stato messo in produzione nel 1955, l'anno stesso in cui era stato insignito del Compasso d'oro, mentre invece appariva già sulle pagine della *Domus* nel 1953. Il confronto era stato ancora utile per stabilire in via definitiva la corretta datazione anche di altri modelli, dal momento che la loro non sempre ordinata codificazione assegnata da Sarfatti, aveva portato ad errori di interpretazione rispetto al momento della loro messa in produzione.[13]

Rispetto a quanto detto fin qui, i materiali d'archivio disponibili e la consultazione delle riviste non costituivano ancora delle fonti sufficienti.[14] Un ruolo decisivo nel corso della ricerca lo avevano avuto una serie di testimonianze che avevo raccolto da coloro che, a diverso titolo, erano stati i protagonisti della storia di Arteluce, lavorando a stretto contatto con Sarfatti. Avendo vissuto in prima persona la vicenda, tutti loro avevano potuto fornire informazioni indispensabili sui prodotti e insieme riguardo lo svolgimento complessivo dei fatti relativi al percorso storico dell'azienda. A distanza di molti anni dal termine della vicenda, era stato possibile raccogliere[15] memorie e impressioni dell'architetto, collega e amico di Sarfatti, Vittoriano Viganò; delle due storiche collaboratrici di Sarfatti, Luisa Vignelli e Annamaria Costanza Fattori (anch'esse architette); dell'operaio, poi divenuto capofficina, Romano Miani; [16] dell'operaia Maria Spertini. I loro racconti potevano così essere confrontati e integrati con l'intervista di Sarfatti del 1985. Ad esse si univano inoltre i ricordi e la personale visione di Riccardo Sarfatti e di un altro architetto, Paolo Rizzato, che all'inizio della carriera aveva realizzato la sua prima lampada - il modello da parete 265 (1973) - proprio con Arteluce. Nei primi anni Duemila è stata raccolta un'ulteriore testimonianza, quella di Sergio Asti, anch'egli tra gli architetti che si erano di sovente affidati alla magistrale competenza illuminotecnica di Sarfatti. Nella fase finale della ricerca, tra il 2008 e il 2012, altre persone che avevano conosciuto Sarfatti o che in qualche modo erano entrati in relazione con Arteluce, hanno dato il proprio contributo attraverso sintetiche testimonianze; altre "tessere" del mosaico che sono andate crescendo di numero nel tempo fino al termine delle ricerche.[17] E proprio la "narrazione dialogica" rappresentata dalle testimonianze raccolte e l'ingente patrimonio fotografico in ottimo stato di conservazione (che copriva in sostanza tutto l'arco cronologico della produzione di Arteluce) hanno assunto il ruolo di strumenti cardine dell'indagine. La prima delle due, la fonte orale, mi consente inoltre di avviare alcune osservazioni sul suo valore di fonte primaria, sebbene vada premesso che le sue caratteristiche richiederebbero un'ampia trattazione che qui è solo possibile mettere in luce per alcuni suoi aspetti.

3. Le fonti orali: valenza nella ricerca storica e le interviste ai protagonisti di Arteluce

Ritengo infatti quella *orale* una tra le più interessanti fonti nel lavoro dello storico, poiché lascia spazio a un percorso di ricerca stimolante, dovuto al ricco potenziale implicito in questo genere di fonte e che in quanto tale offre maggiori possibilità di esercitare visioni diversificate sulla storia. Un suo primo carattere distintivo è dato dalla forte intenzionalità che la distanzia notevolmente da quelle archivistiche tradizionali. Lo storico Giovanni Contini (2007) fornisce una possibile definizione in merito, affermando che "se volessimo caratterizzare la 'fonte orale' con una breve e semplice descrizione, potremmo dire che essa è un racconto, una narrazione, una testimonianza orale". Ma l'aspetto interessante è dato dalla seconda parte della definizione di Contini, quando evidenzia che "il processo che conduce alla formazione di tale fonte, è complesso e implica l'intervento di due soggetti: l'intervistato e l'intervistatore. Dalla relazione reciproca di queste due parti nasce l'*intervista*, il documento orale". Si tratta perciò di una "fonte relazionale", vale a dire che in essa "la comunicazione avviene sotto forma di scambio di sguardi (inter\vista), di domande e di risposte, non necessariamente in una sola direzione", tanto è vero che "l'ordine del giorno dello storico si intreccia con l'ordine del giorno dei narratori" (Portelli, s.d.) e lo storico deve essere pronto a cogliere le sfide poste da questo tipo di metodo di ricerca, mettendo in campo la capacità di adattare, se necessario, il percorso/scaletta stabiliti in partenza alla disponibilità o possibilità dell'interlocutore.

Da tale punto di vista “il lavoro con le fonti orali è in primo luogo un’*arte dell’ascolto*, che va ben oltre la tecnica dell’intervista aperta” (Portelli, s.d.). Va tenuto conto inoltre che “l’uso critico delle fonti orali implica procedimenti e atteggiamenti diversi che derivano dal diverso processo di formazione della fonte orale. A differenza della maggior parte dei documenti di cui si avvale la ricerca storica, infatti, le fonti orali non sono *reperite* dallo storico, ma costruite in sua presenza, con la sua diretta e determinante partecipazione” (Portelli, s.d.). Ciò comporta, una volta *prodotto* il documento che non esisteva “in natura”, un accorto lavoro, possiamo definirlo di post-produzione, che implica anche il feed-back da parte dell’intervistato.

Dopo anni di dibattito fra gli esperti dell’argomento, risulta ormai chiaro che le fonti orali non costituiscono materiale *ancillare*, supplementare, rispetto alle fonti ritenute tradizionalmente ortodosse. Un caso come quello Sarfatti-Arteluce si presta ad esserne conferma. È altresì ovvio che le fonti orali, non diversamente dalle altre e dai documenti d’archivio, necessitano di verifiche di attendibilità (e quindi di utilizzabilità) secondo il consueto iter della critica storiografica. Benché le considerazioni degli studiosi espone fin qui siano focalizzate soprattutto sulla “storia” in generale – come disciplina riferita ai più diversi ambiti riguardanti la vita dell’uomo – con le sue specifiche problematiche, è comunque possibile riportare queste stesse osservazioni alla storia del design (Sandino, 2006). In concreto, l’attendibilità dei contenuti di un’intervista raccolta a distanza di tempo dall’accaduto, può essere messa sullo stesso piano di uno scritto risalente all’epoca dello svolgimento dei fatti. Diventa difficile pertanto sostenere che una fonte d’epoca sia sempre comunque attendibile, mentre non lo sarebbe quella orale raccolta a distanza di tempo. Anche perché qualsiasi tipo di fonte primaria dovrebbe essere sottoposta a verifica, dal momento che “l’analisi critica e l’interpretazione della fonte sono intrinseche al mestiere dello storico *tout court*” (Cartosio, 2013). E, come afferma ancora lo storico Bruno Cartosio (2013), “Una cosa scritta (o detta) non diventa verità semplicemente perché è vecchia. Anzi, sappiamo che ci sono ‘verità’ che diventano tali solamente attraverso la ripetizione. E quando le ‘verità’ diventano senso comune, cioè verità senza virgolette, il rischio è che non vengano più messe in discussione, mentre invece, ovviamente, il ricercatore deve metterle in discussione e magari esaminare i meccanismi grazie ai quali in certi casi si è affermata una indebita attendibilità”.

“Attendibilità”, “soggettività” e “memoria”, rappresentano i parametri controversi che qui entrano in gioco. Sono i tre punti nevralgici che distinguono le fonti orali perché, rispetto alla documentazione scritta che si pone come scopo la fattualità, la “dimensione soggettiva della dimensione narrativa è molto più marcata e autorizzata nella narrazione orale” inoltre perché “l’oralità contiene anche il fine dell’espressività” (Portelli, s.d.). Tratti che ho riscontrato in modo più o meno evidente nelle interviste che ho raccolto per Arteluce. Infine la questione della “memoria”. Ad essa, in particolare, gli studiosi imputavano “parzialità e labilità”, ma anche in questo caso, gli stessi hanno sottolineato l’importanza della componente della memoria, anzi la sua imprescindibilità nel percorso di lavoro storico e storiografico, malgrado essa sia passibile di “imperfezione”. Se le fonti orali sono fonti strettamente legate alla memoria, dobbiamo allora guardare alla funzione mnemonica come a “un serbatoio in continuo divenire, un archivio in trasformazione dove accanto agli scarti si determinano correzioni, rivisitazioni e riscritture” (Contini 1993, p. 52), anche perché, come è risultato nel caso Sarfatti-Arteluce “a volte, una delle prime possibilità di verifica viene proprio dal ricorso alle fonti orali. Magari non riguardo a date o nomi [...] ma sugli

elementi portanti, lo svolgimento e il contesto delle proprie vicende individuali” (Cartosio, 2013). Anche quest’ultima osservazione è perfettamente calzante la vicenda Sarfati-Arteluca e legittima la valenza delle relative testimonianze orali raccolte. Oltre a ciò, la varietà dei ruoli che gli intervistati avevano avuto, si era rivelata un punto di forza per la storia da ricostruire, poiché ognuno aveva raccontato da una diversa angolazione la vicenda, restituendo comunque nell’insieme una narrazione piuttosto coerente, nella quale si era del tutto attuato l’incrocio di prospettive e dati fattuali. Attraverso le testimonianze si era così cercato di fare chiarezza su diversi fronti ancora ambigui, a partire dalle motivazioni, secondo il punto di vista degli intervistati, del successo di Sarfati e Arteluca; sulla sua competenza in ambito illuminotecnico e sensibilità nel relazionare la luce agli interni; sulla sua determinazione nel raggiungere specifici standard qualitativi; sui rapporti di Sarfati con i molti architetti che si affidavano a lui; sul perché, secondo loro, Arteluca era stata diversa dalle altre aziende di illuminazione milanesi dell’epoca.

Rispetto agli apparecchi, invece, un aspetto importante da accertare era stato quello del criterio di assegnazione dei codici numerici: nella ricca produzione di modelli dell’azienda lungo tutta la sua storia, non erano pochi i casi in cui due apparecchi, anche molto diversi tra loro e realizzati in tempi diversi, presentassero uno stesso codice - sebbene talvolta venissero in aiuto sigle come “VT” e “NT”, cioè “vecchio tipo” o “nuovo tipo”, quali unici indizi cui fare riferimento per avere chiara l’organizzazione. A tutte queste domande gli intervistati avevano dato una risposta chiarificatrice, fino ad arrivare a spiegare, nel caso di Vittoriano Viganò, la questione di fondo di questo episodio storico, vale a dire il motivo della dimenticanza di Sarfati da parte della storiografia. Secondo Viganò (Proverbio, 1994), che fin dai primi anni cinquanta aveva stabilito una relazione professionale con Arteluca e allo stesso tempo di amicizia con Sarfati, la ragione era dovuta alla singolarità di questa esperienza:

Il suo iter è stato un processo lungo e lento. Sarfati, poi, è stato “fuori mura”: ossia, il tutto è stato troppo benedetto dal successo e forse poco sofferto, come invece tutti quelli che, dal di dentro delle mura, hanno dovuto operare, dall’università alla professione, dove per recuperare qualche sottigliezza in più la vita è dura. Per cui, probabilmente, non è stata riconosciuta in Sarfati una capacità rivoluzionaria genuina e spontanea. Ma piuttosto lenta, comunque molto seria, molto attenta, perfezionista anche. Soprattutto il percorso che aveva effettuato per arrivare al progetto era stato così particolare, così legato al fatto produttivo, così legato al supporto economico, così legato alla sua possibilità di interrelazione col contesto, per cui forse non tutti sono stati disponibili a vedere in lui l’epicentro della ricerca. Si è individuata, piuttosto, nella sua figura la concentrazione di tanti potenziali, che Sarfati seppe opportunamente valorizzare. Forse è questa la ragione di fondo per cui non sono suonate le campane in nome di questo progettista. A cui però è stata ampiamente riconosciuta dignità, impegno, serietà - sempre molta. Anche capacità di trarre dal tutto benefici, che altri non hanno né particolarmente coltivato, né certamente ottenuto.

4. Un ulteriore contributo alla ricerca: l'ambito del collezionismo

Nell'ultimo periodo della ricerca è intervenuta, contribuendo a darle nuovo impulso, un'ulteriore fonte di informazioni, quella del mondo del collezionismo internazionale.[18] Il confronto con quest'ultimo è stata anzitutto la conferma dell'ampio e consolidato apprezzamento delle lampade di Sarfatti, caratterizzato dall'alto valore assegnato agli apparecchi originali. È risultato chiaro allora come Sarfatti con la sua produzione abbia ben rappresentato lo spirito e il gusto dell'epoca; di come sia stato parte attiva del clima di ispirazione e contaminazione che ha visto al centro della scena anche altre celebri produzioni, come quella del francese Serge Mouille. Da tale punto di vista, l'altra faccia di questa fortunata condizione era rappresentata dagli innumerevoli apparecchi simili in circolazione, se non addirittura dalle improbabili "varianti" degli originali, che a tratti hanno reso più complicato il lavoro di identificazione di possibili nuovi apparecchi. Di fronte alla necessità di riconoscimento degli originali, l'aiuto arrivato ancora una volta da uno dei protagonisti della storia di Arteluce, il capofficina Miani,[19] è risultato fondamentale per individuare le soluzioni progettuali e realizzative tipiche degli apparecchi di Arteluce.

Il confronto con l'ambito del collezionismo ha confermato quindi la necessità di non considerare il regesto come definitivo, ma passibile di future integrazioni. Ciò che è stato possibile osservare dal feedback con il mondo del collezionismo, rende forse ancora più paradossale quanto si è detto all'inizio a proposito della posizione assunta della storiografia del design nei confronti di Sarfatti e Arteluce. Pur consapevoli che quello qui analizzato non è certo l'unico caso di "disattenzione",[20] l'occasione di confronto con il mondo del collezionismo assume in certa misura il valore di richiamo per la storiografia del design, poiché ha reso chiaro che è probabilmente necessaria una riflessione critica rispetto ai criteri e alle scelte metodologiche che essa ancora adotta nel suo percorso operativo.

Più in generale, l'ambito del collezionismo è sempre stato un buon indicatore del gradimento, del successo e quindi della diffusione di un prodotto di design. E la progressiva importanza che questa fonte può avere per lo storico del design è ben rappresentata dalle attuali dinamiche del collezionismo dell'arte (con riflessi significativi anche per l'area del modernariato), segnato dall'incremento del numero di fiere, gallerie e musei nel mondo, di collezionisti e numero di operatori coinvolti in tale sistema a livello internazionale e conseguentemente dai crescenti "volumi trattati in asta" (Negri-Clementi, 2013).

Una fenomenologia che si ritrova in dimensione più contenuta anche nel settore del design.

E ciò che di tale ramificato sistema costituisce ormai un punto nevralgico - così come per molti altri tipi di fonti - è certamente l'azione della rete, nella quale il mercato globale è cresciuto in modo esponenziale. Del resto, com'è ormai ampiamente assodato, la rete è "il luogo" in cui si sta riversando da almeno vent'anni una massa imponente di documenti che, grazie al processo di digitalizzazione, sono a disposizione del vasto pubblico e dei ricercatori che, lavorando in diversi settori disciplinari, fanno uso dell'immenso patrimonio culturale digitalizzato. È indubbio inoltre che l'introduzione delle tecnologie digitali abbia dato nuovo impulso alle fonti, siano esse singole o costituite in complessi documentari, dal momento che attraverso la messa on line dei materiali esse hanno ormai oltrepassato i concreti limiti della loro ubicazione, ponendosi così al centro di una "geografia culturale" internazionale. Le fonti, così come gli archivi, sottoposti alla procedura di digitalizzazione, si offrono a "una nuova rete di relazioni e di consultazioni nell'immenso spazio del web [diventando] essi stessi generatori di ulteriori materiali", dalla versione digitale ad alta definizione dei disegni di progetto, alla rielaborazione di oggetti, consentiti dalla modellazione tridimensionale (Feraboli, 2012).

Ci troviamo dunque di fronte a uno scenario certamente ricco di possibilità per la ricerca, anche se le "isole" che rappresentano i contenuti storici digitalizzati in costante crescita in rete, non sempre consentono di avere una visione d'insieme esaustiva, come evidenziano recenti studi: in relazione ai prodotti della cultura visiva, Lev Manovich (2017) ha infatti osservato come "the 'shapes' of existing digital collections may enable some research directions and make others more difficult", poiché "the 'islands' of digitized historical contents are constantly growing. But will they ever be big enough to let us understand the "ocean" - i.e., construct a sufficiently detailed map of the human visual history of the last few centuries? Richness and variety do not mean comprehensiveness". Allo stesso tempo, in relazione alle modalità operative della 'costruzione' in rete di tali isole, Manovich (2017) osserva che "today, as over two billion people create global 'digital culture' by sharing their photos, video, links, writing posts, comments, ratings, etc., we can also use the same methods to study this universe of contemporary digital culture". È ancora forse troppo presto per capire come evolveranno in via definitiva i modi della ricerca nel web.

5. La digitalizzazione dei materiali fotografici e degli altri documenti dell'archivio

La questione della digitalizzazione mi consente di tornare ancora al caso Sarfatti-Arteluce. L'arco temporale della ricerca per la ricostruzione dell'intera vicenda è stato piuttosto dilatato, come detto fra il 1994 e il 2012. Nel 2007, per volontà di Riccardo Sarfatti e della moglie Sandra Severi, prende il via l'ultima fase della ricerca, con un gruppo nel quale ho continuato ad essere coinvolta, e che ha portato alla pubblicazione della prima esaustiva monografia. Tempi così lunghi hanno permesso tuttavia che in quest'ultimo periodo del lavoro venisse impiegata la pratica della digitalizzazione dei documenti, in particolare dell'ingente quantitativo di immagini fotografiche presenti in archivio. Dal momento che il regesto iniziale era cresciuto, passando dai 430 apparecchi individuati il primo anno ai circa 700, è comprensibile come solo attraverso un sistema di archiviazione digitalizzato fosse possibile gestire dal punto di vista sia storico-cronologico sia critico i documenti e l'insieme decisamente complesso delle informazioni ad essi legate, visto che il sistema di catalogazione aveva creato difficoltà già all'epoca dei fatti. Era necessario, a questo punto proseguire definendo con accuratezza non solo la datazione degli apparecchi, ma anche le cosiddette "famiglie" e le molteplici correlazioni esistenti fra i modelli. La digitalizzazione aveva reso più agevole e rapida la procedura di comparazione dei modelli e l'osservazione delle loro peculiarità, grazie alla possibilità di richiamare le immagini degli apparecchi, facilitando così la stesura esauriente delle schede descrittive di prodotto, che per ciascun modello hanno messo in evidenza appunto gli "apparecchi correlati" (Romanelli, Severi, 2012, pp. 105-379). Grazie alla creazione della banca dati digitale è stato inoltre introdotto un nuovo sistema di codifica per gli apparecchi dei quali non era stato possibile rintracciare la numerazione iniziale. Un lavoro impegnativo che, insieme a tutti gli altri documenti originali digitalizzati, ha portato alla creazione dell'"Archivio Riccardo e Sandra Sarfatti". Nonostante tale patrimonio documentale[21] non sia stato messo in rete -gli eredi hanno optato per un archivio privato e con accessibilità limitata (Proverbio, 2012) -, già nel 2001 avevo schedato 19 modelli di apparecchi con relative immagini, accompagnate da una scheda biografica su Sarfatti, per il Museum of Italian design", cioè quella che all'inizio degli anni duemila è stata una delle prime enciclopedie on line, nel nostro Paese, sul design italiano dal 1945 in avanti, che presentava un vasto apparato informativo (anche questa era di fatto un'"isola", secondo la definizione di Manovich) in costante crescita.[22]

L'assenza, almeno per ora, se non di tutto l'archivio Sarfatti-Arteluce, almeno del suo cospicuo patrimonio fotografico, contrasta con quanto detto poco sopra, riguardo le potenzialità della ricerca basate sull'accessibilità di intere collezioni di archivi o di singole fonti in rete. Se diventasse disponibile, il corpus fotografico di Sarfatti-Arteluce, darebbe certamente un interessante e valido contributo agli studi sulla cultura del design della luce. Allo stesso tempo, il potenziale narrativo di tali immagini, su cui si è basata ampiamente la ricostruzione della vicenda, porta all'attenzione l'importanza che hanno sempre avuto le scelte iconografiche fotografiche nell'organizzazione dei racconti delle storie del design. Si pensi ad esempio al caso italiano delle pubblicazioni di Enzo Frateili (Bosoni, 2016) e ancor prima a quelle di Sigfried Giedion e Lewis Mumford, per i quali il linguaggio iconografico della fotografia rivestiva lo stesso valore di quello verbale, era di fatto un racconto parallelo (Von Moos, 1995).

6. Conclusione

Nel caso Sarfatti-Arteluce, hanno avuto rilevanza fonti diverse da quelle tradizionali testuali: le fonti orali, il collezionismo del design, le immagini fotografiche. Si è visto infatti come le interviste siano state fondamentali per la ricostruzione complessiva e per definire una serie di aspetti non chiari. La vicenda analizzata conferma che le fonti orali non hanno, rispetto alle altre, un valore secondario, *ancillare*, come a torto si riteneva in passato. Al contrario, dimostrano di avere un potenziale nella ricostruzione dei fatti o nella raccolta delle informazioni, certamente stimolante per lo storico. Il collezionismo - che è andato assumendo un peso sempre maggiore grazie anche alla globalizzazione del suo mercato -, si è rivelato una fonte altrettanto importante nel dare una reale dimensione rispetto al valore progettuale e commerciale del lavoro compiuto da Sarfatti con la sua azienda. Infine le immagini fotografiche, che hanno avuto il ruolo di "racconto visivo" della vicenda di Arteluce. Anche questo tipo di fonte è stata l'occasione per tornare a sottolineare l'importanza che esse rivestono nelle "storie" del design come strumenti di narrazione "parallela" a quella verbale.

Riferimenti bibliografici

- Aloi, R. (1952). *L'arredamento moderno*. Milano: Hoepli.
- Aloi, R. (1956). *Esempi di decorazione moderna in tutto il mondo. Illuminazione d'oggi*. Milano: Hoepli.
- Aloi, R. (1964). *L'arredamento moderno*. Milano: Hoepli.
- Baroni, D. (1981). *L'oggetto lampada. Forma e funzione. Storia degli apparecchi d'illuminazione a luce elettrica*. Milano: Electa.
- Baroni, D. (1983). *Giotto Stoppino dall'architettura al design*. Milano: Electa.
- Bassi, A. (2003). *La luce italiana. Design delle lampade 1945-2000*. Milano: Electa.
- Bosoni, G. (2016). Appunti sulla ricerca iconografica nella storia del design. In A. Norsa & R. Riccini (a cura di), *Enzo Frateili, un protagonista della cultura del design e dell'architettura*. Torino: Accademia University Press.
- Castelnuovo, E. (1991), *Storia del disegno industriale. 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa.
- Castiglioni, P., Baldacci, C. & Biondo, G. (1991). *Lux Italia 1930-1990. L'architettura della luce*. Milano: Berenice.

-
- Centrokappa (a cura di). (1980). *Il design italiano degli anni 50*. Milano: Editoriale Domus.
- Cartosio, B. (2013). Storia orale e storia. Disponibile in <https://smsdemartino.files.wordpress.com/2013/11/storia-orale-e-storia.pdf> (ultimo accesso 28 giugno 2017).
- Contini, G. & Martini, A. (1993). *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*. Roma: Carocci.
- Contini, G. (2007). Storia orale. Disponibile in http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-orale_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso 2 luglio 2017).
- De Fusco, R. (1985). *Storia del Design*. Roma-Bari: Laterza.
- Dorfles, G. (1963). *Il disegno industriale e la sua estetica*. Bologna: Cappelli.
- Feraboli, M. T. (2012). *L'archivio dello studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi presso il CASVA*. Milano: CASVA - Centro di Alti Studi sulle Arti Visive.
- Fossati, P. (1972). *Il Design in Italia 1945-1972*. Torino: Einaudi.
- Frateili, E. (1983). *Il disegno industriale italiano 1928-1981. Quasi una storia ideologica*. Torino: CELID.
- Frateili, E. (1989). *Continuità e trasformazione: una storia del design italiano, 1928-1988*. Milano: A. Greco.
- Grassi, A. & Pansera, A. (1980). *Atlante del design italiano 1940-1980*. Milano: Fabbri.
- Grassi, A., & Pansera, A. (1986). *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*. Casale Monferrato: Marietti.
- Gregotti, V. (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*. Milano: Electa.
- Grunfeld, J. F. & Jousset, M-L. (1985). *Lumieres je pense a vous*. Paris: Centre Pompidou e Éditions Hermé.
- Manovich, L. (2017). Cultural data. Possibilities and limitations of the digital data universe. Disponibile in <http://manovich.net/index.php/projects/cultural-data> (ultimo accesso 30 settembre 2017).
- Pansera, A. (1993). *Storia del disegno industriale italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- Pasca, V. (1995). Design: storia e storiografia. In V. Pasca & F. Trabucco (a cura di), *Design: storia e storiografia* (pp. 17-50). Atti del 1. convegno internazionale di studi storici sul design, Dipartimento di programmazione, progettazione e produzione edilizia del Politecnico di Milano. Bologna: Progetto Leonardo.
- Peluzzi, G. (1964). *Camere da letto*. Milano: Görlich.
- Portelli, A. (s.d.). Un lavoro di relazione. Osservazioni sulla storia orale. Disponibile in <http://libur.tripod.com/Portelli2.htm> (ultimo accesso 20 aprile 2017).
- Proverbio, P. (1994). *Gino Sarfatti: una riconsiderazione*. Tesi di laurea. Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, Laurea in Architettura, Indirizzo Disegno Industriale e Arredamento, a. a. 1993-94, sessione di marzo, rel. Mauro Bacchini, co-rel. Massimo Deutch.
- Proverbio, P. (1999, gennaio). Gino Sarfatti, una riconsiderazione critica. *Abitare*, 380, 124-131.
- Proverbio, P. (2012). Antonia Astori, Giovanni Anceschi, Melchiorre Bega, Mario Bellini, Gabriele Devecchi, Piero Fornasetti, Bruno Gecchelin, Vito e Gustavo Latis, Alberto Meda, Giovanni Sacchi, Denis Santachiara, Gino Sarfatti. In G. L. Ciagà (a cura di), *Gli archivi di architettura, design e grafica in Lombardia. Censimento delle fonti*. Milano: Quaderni del C.A.S.V.A., n.11.

Riccese, D. (1985). *Gustavo Pulitzer Finali il disegno della nave. Allestimenti interni 1925-1967*. Venezia: Marsilio Editori.

Romanelli, M., & Severi, S. (2012). *Gino Sarfatti. Opere scelte 1938-1973*. Milano: Silvana Editoriale.

Sandino, L. (2006). Oral Histories and Design: Objects and Subjects1. *Journal of Design History*, 4, pp. 275-282. Disponibile in <https://doi.org/10.1093/jdh/epl022> (ultimo accesso 25 settembre 2017).

Sarfatti, G. (1940, febbraio). Illuminare. I problemi tecnici dell'abitazione. *Domus*, 146, pp. 73-74.

NOTE

1. Gino Sarfatti (Venezia, 1912 - Griante, 1985), nipote del critico d'arte Margherita Sarfatti, intraprende gli studi in ingegneria aeronavale all'università di Genova, senza poterli, tuttavia, completare. Dopo una breve esperienza come rappresentante di apparecchi d'illuminazione per l'azienda muranese Lumen. Decide quindi, nel 1938, di avviare a Milano, con due soci architetti, un'azienda produttrice di lampade. Rientrato dall'esilio in Svizzera al termine della guerra, già nel 1945 ricostruisce l'officina laboratorio gravemente danneggiata e da quel momento, fino ai primi anni Settanta, ne sarà l'unico proprietario. Totalmente identificato con la sua attività, Sarfatti ha rivestito insieme il ruolo di imprenditore e progettista di lighting design, così come nessun'altro ha fatto nella storia del design italiano: fra il 1938 e il 1973, infatti, ha prodotto circa 700 modelli di apparecchi, disegnandone la maggior parte. Il periodo tra la fine degli anni Quaranta e i primi Sessanta rappresenta il più intenso della sua carriera: realizza molti apparecchi che stabiliscono modelli di riferimento (modd. 2097, 2072, 238); diviene interlocutore privilegiato della maggior parte degli architetti milanesi del periodo, molti dei quali faranno produrre dalla sua Arteluce le loro lampade; viene insignito del Compasso d'Oro nel 1954 e 1955 (modd.559 e 1055) e partecipa attivamente alla fondazione dell'ADI; è impegnato con commesse speciali in Italia e all'estero (alberghi, navi, uffici, edifici pubblici, teatri, musei); nel 1953 ristruttura il negozio in via Matteotti, cui seguirà nel 1962 quello progettato insieme all'amico e collega Vittoriano Viganò, in via della Spiga; è presente a innumerevoli mostre, italiane e straniere e soprattutto a quelle della Triennale di Milano. Durante gli anni Sessanta l'azienda si consolida, ma poi, nel 1973, decide di cederla, ritirandosi per sempre dal mondo del progetto.↵
2. Cfr. Dall'elenco "Brevetti Modelli" dell'Archivio Centrale dello Stato. Dati reperiti in data 7/11/2008 presso il sito dell'Archivio Centrale dello Stato: <http://www.fmacs.it>.↵
3. Per un primo sostanziale inquadramento della vicenda di Gino Sarfatti e Arteluce, si veda: Proverbio (1999).↵
4. L'identificazione di Gino Sarfatti con la sua azienda è stata tale che risulta difficile affrontare i due casi individualmente. Lo stretto legame instaurato tra imprenditore e azienda, porta perciò in modo spontaneo ad adottare il binomio.↵
5. Per la lampada da tavolo modello 559 (1953) premiata nel 1954 e l'apparecchio multifunzionale modello 1055 (1953) nel 1955, con le rispettive motivazioni: "Il Compasso d'oro 1954 è stato attribuito al pezzo di Arteluce che per la sua dimensione minore, per le sue soluzioni funzionali e per la sua semplicità, poteva essere simbolo dei valori delle creazioni formali di questa produzione. Essa merita un rilievo per la continuità creativa, la coerenza di gusto, la coscienza di esecuzione e la ricerca formale sempre esteticamente controllata e condotta all'essenzialità. Nel campo della illuminazione, divenuto oggetto di espressioni troppo fantasiose, la assegnazione del Premio La Rinascente Compasso d'oro

-
- 1954 conferma ad Arteluce anche il valore di esempio”; “Con l’assegnazione del Premio La Rinascente Compasso d’oro ad Arteluce, la Giuria ha voluto riconoscere nuovamente al disegno di Sarfatti l’alto livello creativo in tutta la sua produzione. Fra i vari oggetti presentati, la Giuria ha creduto di poter accentrare il proprio interesse sulla lampada scomponibile che racchiude nelle sue parti ben articolate l’esemplificazione completa di uno studio accurato dei dettagli, quale raramente vien fatto di riscontrare nella produzione, anche elevata d’oggi. Ma, con l’assegnazione del premio, la Giuria vuole altresì segnalare il completo rinnovamento della produzione, anche dal punto di vista concettuale rispetto allo scorso anno, pur riconoscendo nei nuovi disegni lo stesso stile, la stessa sensibilità, la stessa mano”.↵
6. Con il titolo “Fortuna critica ovvero sfortuna critica”, la questione era stata affrontata nel secondo capitolo della tesi.↵
 7. Si trattava dei modelli 537 (1951), 252 e 1008 (1966) progettati insieme agli architetti Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino nel periodo in cui costituivano il gruppo Architetti Associati.↵
 8. Tra i primissimi incarichi il padre affida a Riccardo Sarfatti l’esecuzione dei disegni del grande lampadario ideato dall’architetto Carlo Mollino insieme a Sarfatti, in occasione del restauro del Teatro Regio di Torino nel 1972 (dai racconti di Riccardo Sarfatti durante lo svolgimento delle ricerche nel 1994).↵
 9. Lo era all’epoca e, aspetto ancora più gravoso, lo è anche oggi, a dispetto del fatto, come già detto, che quello degli apparecchi di illuminazione sia uno degli ambiti progettuali più significativo per i designer italiani. Restano ancora oggi testi critici di riferimento quelli di Daniele Baroni (1981) e Piero Castiglioni (1991), ai quali se ne sono aggiunti pochissimi altri, tra questi il volume di Alberto Bassi (2003), che dedica un capitolo a Sarfatti.↵
 10. In base alle ricerche è emerso che la prima intervista rilasciata da Sarfatti era stata pubblicata, a cura di R. Baldini, nel 1961 sul primo numero della rivista *Casa Novità* (testata che di lì a poco sarebbe diventata *Abitare*). La seconda e ultima era stata appunto quella raccolta da Grunfeld nel 1985.↵
 11. Entro la prima fase della ricerca, fra la fine del 1993 e tutto il 1994, risultavano nel regesto già 430 lampade disegnate da Sarfatti e altri 50 modelli progettati da 17 architetti che avevano collaborato con Arteluce, tra i quali Albini-Helg, BBPR, Gianfranco Frattini, Cini Boeri, Gregotti-Meneghetti-Stoppino, Vito Latis, Ico Parisi, Sergio Asti e Vittoriano Viganò.↵
 12. Il primo catalogo, in un piccolo formato quadrotto, era stato curato da Max Huber, così come i successivi in un formato diverso. Le date di produzione dei modelli tuttavia non erano presenti. Solo dall’edizione del 1966-67, ultimo catalogo realizzato da Sarfatti prima della vendita dell’azienda alla Flos, compare la datazione.↵
 13. Sulla questione della codifica degli apparecchi tornerò più avanti.↵
 14. A proposito dello spoglio delle riviste, va ricordato che nella prima metà anni novanta la pratica della digitalizzazione, almeno in Italia, era ancora agli albori, così come quella dei documenti d’archivio. Sulla questione dell’importanza e dei vantaggi della digitalizzazione delle fonti tornerò più oltre in questo articolo, dopo aver aggiunto ulteriori elementi di rilievo per l’indagine che risultano interessanti in questa sede finalizzata alla riflessione sulle fonti dirette.↵
 15. Le interviste erano state registrate su nastri, che conservo ancora oggi.↵
 16. Il contributo di Romano Miani ha rivestito un ruolo fondamentale nel corso delle ricerche. La memoria attenta, i molti dettagli sulla realizzazione delle lampade, la ricostruzione, a distanza di molti anni, di una piccola serie di apparecchi, ne hanno fatto un interlocutore privilegiato.↵
 17. L’elenco completo delle persone che avevo intervistato nel 1994 in occasione della redazione della tesi, sia di quelle che hanno contribuito con sintetiche testimonianze

raccolte invece da Sandra Severi Sarfatti tra il 2008 e il 2012, è riportato nel colophon della monografia pubblicata nel 2012 (Romanelli, Severi).↵

18. Nello specifico, il collezionista ed esperto Didier Krzentowski, fondatore della Galerie Kreo a Parigi, ha dato un contributo notevole alle ricerche, attraverso informazioni e mettendo a disposizione un buon numero di apparecchi di Artluce della sua collezione per l'allestimento della mostra "Gino Sarfatti, il design della luce", tenuta alla Triennale di Milano nel 2012, in cui erano esposti 300 apparecchi.↵
19. Romano Miani, ancora giovanissimo, inizia a lavorare in Arteluca fin dal 1945, quando Sarfatti ricostruisce l'azienda dopo i bombardamenti. Partito come operaio, nel corso degli anni diviene capofficina e rimane a lavorare con Sarfatti fino al termine della vicenda. Avendo conservato una precisa memoria dei processi di realizzazione dei numerosi modelli, a distanza di molti anni Miani si è reso disponibile a ricostruirne fedelmente una piccola serie (apparecchi che lui stesso aveva realizzato all'epoca), entrati a far parte dell'attuale archivio Sarfatti.↵
20. Si pensi ad esempio ai casi di Osvaldo Borsani e la Tecno, o Gastone Rinaldi e la Rima.↵
21. Del quale fanno parte anche altre fonti documentali, rappresentate da fotografie di famiglia, corrispondenza personale di Sarfatti e altri materiali non strettamente legati alla storia dell'azienda.↵
22. Il "Museum of Italian design" (www.designitaliamuseum.it), di cui ero curatrice, è stata la sezione del portale dedicato al design italiano www.design-italia.it, creato all'inizio degli anni duemila e rimasto on line per alcuni anni sotto la direzione scientifica di Alberto Bassi.↵

ARCHITETTI E DESIGNER: È ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE

Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Orcid ID: 0000-0002-2447-0491

Tanja Marzi, Politecnico di Torino
Orcid ID: 0000-0002-2812-3278

Federica Stella, Politecnico di Torino

PAROLE CHIAVE

Analisi delle fonti, Archivi, Design degli architetti, Digitalizzazione, Trasmissione delle informazioni

La circolarità dei saperi e degli approcci progettuali che caratterizza architettura e design emerge chiaramente a patto che la ricerca interroghi e interpreti le fonti a partire dall'assunto che, in molte fasi storiche, non ci sia soluzione di continuità tra le due discipline. Il metodo della ricerca tipico della storia dell'architettura, sedimentato in secoli di pratica, che vede diacronicamente molte scuole storiografiche a scala sia nazionale sia internazionale e che ha tra le sue caratteristiche la contaminazione tra saperi limitrofi e l'analisi di fonti variegata, a partire da archivi di informazioni, può in questo senso essere messo a frutto per articolare e ampliare la ricerca sul design potenziando il metodo filologico per ottenere sintesi più efficaci, anche al fine di valorizzare giacimenti di informazioni/archivi per la presentazione e la fruizione di pubblici variegati: dagli studiosi ai non specialisti. L'archivio dell'Istituto Alvar Aalto a Torino (fondato nel 1979) costituisce un buon terreno di prova per simulare la suddivisione delle famiglie di fonti (design, architettura, arti visive, arti applicate) e per le ricongiunzioni/sovrapposizioni dei diversi momenti a partire da temi trasversali da rendere disponibili attraverso strumenti espositivi, archivi digitali interrogabili secondo *queries* multilivello. L'Istituto presenta infatti, nella molteplicità dei documenti conservati, almeno due consistenti *corpora*, uno relativo all'attività multisfaccettata di Nicola Mosso e uno incentrato sui rapporti tra Leonardo Mosso e Alvar Aalto, permettendo di definire due ampi archi cronologici che abbracciano fasi cruciali per la storia del progetto: il periodo tra le due guerre e quello che va dal secondo dopoguerra agli anni ottanta.

1. Problemi di metodo e sperimentazione

Nella ormai abbondante produzione scientifica e accademica sulla metodologia della ricerca storica nel campo del design, che prende in esame anche tutte le trasformazioni degli strumenti di indagine, il rapporto con le fonti è relativamente poco trattato, rispetto ad altri problemi come l'allargamento e la contaminazione disciplinare o la definizione stessa del significato del termine "design", mutevole a seconda delle scelte cronologiche

o del taglio interpretativo scelto (si veda Margolin, 2013) o, in alcuni casi localizzabili nelle scuole di progetto, condizionato dall'opzione maieutica dell'uso della storia come materia e fondamento per il progetto (Kubler, 1965). Il rapporto con le fonti, quello che nelle discipline della storia pura prende il nome di "esegesi delle fonti storiche", non sembra godere di particolare interesse se non, in tempi molto recenti, relativamente ai modi di interrogare banche dati e informazioni liquide, rivolgendosi al più generale - e liquido appunto - campo della storia digitale (Bird, 2014; Weller, 2013; Blevins, 2016). Il contributo di Castelnuovo, Gubler e Matteoni, come postfazione alla monumentale *Storia del disegno industriale* (Castelnuovo, Gubler & Matteoni, 1991), aveva provato ad avviare una riflessione sulle fonti, sulla loro diversificazione e ricomposizione, ma, evidentemente, in tale testo si davano per scontati sia i metodi di esplorazione dei giacimenti sia il modo di affrontare e di costruire archivi. Questo per un motivo banale quanto poco visibile: i tre autori stavano mettendo a frutto, in un campo allora relativamente poco esplorato, le loro esperienze in discipline storiche ben precise e consolidate nel tempo. Storico dell'arte moderna il primo, con uno spiccato interesse per la storia sociale dell'arte (Donato & Ferretti 2012), dell'architettura contemporanea il secondo, dell'arte e dell'architettura il terzo, con un'intensa frequentazione di temi risalenti al XIX secolo: i tre autori portavano un bagaglio di pluriennali esperienze nello scavo d'archivio su argomenti di studio specialistici, dalle vetrare medievali ai concorsi di architettura, alla città ottocentesca. Quanto si sottolinea nel breve e denso saggio è la complessità del soggetto "disegno industriale" che aggiunge elementi a quelli propri delle modalità di indagine sorelle o ne varia le sfumature (forma, tecnica, significato, committenza, circolazione, ricaduta sociale, fortuna critica, militanza e così via) e, aspetto fondamentale, ne propone l'interrelazione con lo sfuggente concetto di "vita quotidiana", che riconduce evidentemente alla storia sociale dell'arte. Per chi voglia ripercorrere la sequenza che conduce Castelnuovo - in quanto storico dell'arte - e gli altri - storici dell'architettura - ad affrontare anche da un punto di vista metodologico il tema storia/storiografia del design, è utile forse risalire alle seminali disamine di Julius von Schlosser relativamente al trattamento delle fonti e alla ormai canonica divisione tra fonti primarie e secondarie (Schlosser, 1892),[1] divisione ampliata poi nell'ambito della storia dell'architettura dall'approccio proposto prima da Gustavo Giovannoni e, in seguito, dagli studi ospitati nei *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, a partire dal 1953 e in cui, intorno alla figura di Guglielmo De Angelis D'Ossat, si formano competenze di storici-progettisti-didatti-funzionari, che, al di là delle rispettive militanze, consolidano un metodo di indagine storiografica che moltiplica la varietà delle fonti giungendo in qualche modo a sistematizzarne i modi di interrogazione. Le fonti primarie, vale a dire il manufatto o "monumento", si diramano in tutti i processi che ne riguardano la costruzione (materiali, contratti, dinamiche d'impresa, addetti e così via); quelle secondarie (letterarie) fanno discendere una miriade di possibilità relative alla ricezione, teoria, contaminazione con altri linguaggi.[2] Nell'alveo della storia dell'arte, prima, e della storia dell'architettura (soprattutto di scuola romana), poi, si è individuato dunque un protocollo che, per quanto flessibile e perfettibile, può essere utile terreno di riflessione, ricongiunto con le considerazioni di Castelnuovo, per rimanere in ambito italiano, o di altri che hanno richiamato l'approccio delle *Annales* e della storia della cultura materiale sulle specificità del design.[3]

Un ulteriore spunto critico è innescato dal naturale e biunivoco contatto tra storia e progetto rintracciabile nella storia dell'architettura e che si accentua divenendo via via più operativo in seno alle proposte nelle scuole di architettura italiane, appunto (Dellapiana, Prina & Sebregondi, 2010); al di là delle considerazioni in ordine alla didattica, è innegabile che il dialogo tra discipline di indagine scientifica e discipline operative produce oltre che un continuo e reciproco aggiornamento, anche la necessità da parte dei ricercatori-storici di attingere, confrontarsi e interrogare una quantità sempre maggiore e variamente declinata di fonti per seguire, anche a ritroso, gli strumenti della progettazione e proseguire il dialogo mediante un linguaggio condiviso. Si tratta di un progressivo ampliamento facilmente leggibile nelle storie dell'architettura che si stanno articolando sempre più anche contaminando i propri strumenti consolidati con altri propri del progetto, abbandonando la tentazione di preservare una presunta quanto sfuggente purezza disciplinare.[4] In tal modo vengono assunti tra le fonti per la storia del progetto, oltre al progetto stesso e le sue ragioni culturali, sociali e formali - mutuandole anche da altri linguaggi -, anche gli aspetti fisici ed economici, la sua rappresentazione, il suo uso e la ricezione, le tecniche, i materiali e la loro obsolescenza, anche nelle consuetudini di utilizzo.

Il possibile bilancio a valle del breve percorso tracciato è che, da una parte, è necessario per la storia del design uno statuto disciplinare specifico a fronte di una grande frammentazione di approcci - le molte storie (Pasca & Trabucco, 1995; Fallan, 2010; Peruccio & Russo, 2015) -, dall'altra, che rientrare nel più ampio ambito della storia del progetto potrebbe fornire una soluzione a tale frammentazione e continua crescita di specialismi, a patto però che, senza andare incontro a derive di dogmatismi metodologici, la definizione del panorama delle possibili fonti per la costruzione delle diverse storie sia condiviso.

Ancora a valle di ricognizioni che hanno tentato di ricomporre storie del design, dell'architettura e dello spazio urbano (in una riproduzione dell'adagio rogersiano), come quelle operate da chi scrive (Bulegato & Dellapiana, 2014; Dellapiana & Montanari, 2015), si può ipotizzare dunque di assumere gli strumenti della storia dell'architettura - nella sua più ampia accezione di storia delle forme, delle funzioni, dei processi e delle ricadute sociali - come i maggiormente consolidati, sperimentati ed efficaci per l'analisi e l'interpretazione delle fonti per storia del design. Tali fonti sono oggi, per motivi di organizzazione e salvaguardia, quasi sempre frammentate: archivi dei progettisti o di impresa nei quali le proprietà e gli eredi hanno spesso ritenuto di conservare le sole testimonianze del lavoro creativo, mettendo da parte o eliminando documenti finanziari, commerciali, muti dal punto di vista grafico o apparentemente slegati dall'attività progettuale. Negli archivi pubblici - di stato, depositati presso le università, o di fondazioni - il sistema di archiviazione provoca ancora spezzettamento suddividendo il materiale, a seconda della modalità di inventariazione, in categorie separate e poco permeabili tra loro: per esempio, disgiungendo il materiale grafico relativo a prodotti o edifici dai documenti finanziari o burocratici, dall'informe patrimonio dell'"archivio personale" (appunti, corrispondenze a tema non professionale, carte sciolte) o da collezioni costruite *ex post* sulla base di operatori logici sovente imperscrutabili o che obbediscono a meri criteri estetici.[5]

L'approccio con i modi di indagine adottati dagli storici dell'architettura e gli automatismi che spingono a interpellare diverse categorie di documenti rispondono a una proposta non solo e non tanto di circuito disciplinare - la necessità sentita di utilizzare la più generale categoria di storia del progetto -, quanto di considerazioni effettuabili a seguito dell'incontro con realtà archivistiche che per motivi non sempre virtuosi, sono sfuggite alla consueta categorizzazione e dunque allo smembramento di giacimenti altrimenti misti e multisfaccettati.

È il caso dell'Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese, fondato nel 1979 e sede, oltre che del Centro Studi di Architettura Programmata di Cibernetica Ambientale (dal 1969), del Museo di Architettura Arti Applicate e Design (dal 1984) e dell'abitazione dei suoi fondatori/curatori, gli architetti torinesi Laura Castagno e Leonardo Mosso. Il paziente e appassionato lavoro di raccolta, studio e progetto che contraddistingue l'attività di entrambi sin dagli esordi, fortemente condizionato dall'eredità culturale lasciata da Nicola Mosso, padre di Leonardo, architetto vicino al gruppo del MIAR torinese (Pagano, Aloisio, Passanti, Sottsass sr., Cuzzi, Levi-Montalcini) (Viglino, 1974, 2010; Montanari, 1992), si è rivelato negli anni il collante e collettore per documenti di vario genere. Il centro infatti conserva una delle più complesse e articolate raccolte di elaborati progettuali, lettere, libri, riviste, opere pittoriche e scultoree, fotografie, manufatti, oggetti d'uso anonimi e d'autore, arredi, plastici, ritagli di giornale ed eterogenei materiali ascrivibili a molteplici collezioni di architettura, arte, design afferenti al Movimento Moderno e ai suoi esiti più o meno ortodossi degli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso (figg. 1-2).



Fig. 1 - Immagine di parte degli eterogenei elaborati conservati presso l'Istituto di Pino Torinese che documentano la collaborazione tra Aalto e Mosso / fotografia F. Stella.



Fig. 2 - Proto-macchina per scrivere Mignon e disegno di avio-pittura / fotografia E. Dellapiana.

Sebbene il *corpus* documentario più cospicuo sia riconducibile a Nicola Mosso, Leonardo Mosso e Laura Castagno, in un labirinto di ambienti disposti su più livelli - atelier, cortili interni e stanze espositive distribuiti in più sedi - l'Istituto conserva anche quadri di Luigi Colombo Fillia, elaborati documentali e originali di Umberto Cuzzi, Mario Dezzutti, Pippo Oriani, Luigi Chessa, Giuseppe Pagano, Gino Levi Montalcini, Alberto Sartoris, Ottorino Aloisio, Carlo Mollino, Mario Sturani, Nicolay Diulgheroff, Mies Van der Rohe, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer (fig. 3), fotografie di Le Corbusier, oltre a oggetti e modelli afferenti la produzione di arredi, ceramiche, attrezzature tecniche. L'abbondantissima messe di documenti non è a oggi organicamente ordinata, né da un punto di vista archivistico - se non per piccole porzioni -, né da un punto di vista museografico/allestitivo, riflettendo piuttosto la naturale tensione accumulatrice dei Mosso, carattere suggestivo quanto sfumato che richiederebbe ulteriori riflessioni relativamente al tema della fruibilità.

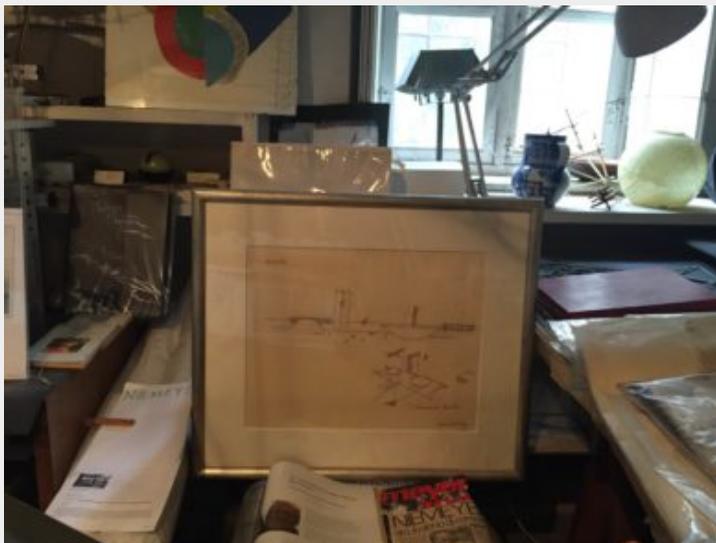


Fig. 3 - Disegni originali, scritti e fotografie di Oscar Niemeyer / fotografia F. Stella.

Tutte le testimonianze sono state raccolte infatti secondo una logica di contaminazione tra progetto, arte e oggetto d'uso tipica tanto dell'indole dei due, quanto della cultura progettuale in cui si formano e operano: entrambi architetti/artisti, Leonardo (1926) esordisce nell'insegnamento alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino nel 1961, con i corsi di Plastica Ornamentale (Annuari, 1961-1969), Laura (1938), laureata negli stessi anni, si dedica da subito all'attività nelle arti di ricerca. Partendo da questo presupposto e dall'assunto che già negli anni tra le due guerre, in particolare in area torinese, la circolazione tra i diversi linguaggi visivi e progettuali costituisce un *fil rouge* tipico e incontestabile (Lamberti, 2000), il giacimento conservato presso l'Istituto Alvar Aalto si dispone a una molteplicità di modi di indagine e offre varie chiavi interpretative amplificate dai suoi contenuti, ognuno da mettere ulteriormente in relazione con altri fondi archivistici e con fonti secondarie.

Un prima suddivisione del complesso - che fornisce una griglia primitiva ma indispensabile per successivi ordinamenti - è quella cronologica/tematica, vale a dire la suddivisione tra i documenti riconducibili all'attività di Leonardo e quelli relativi alle azioni del padre Nicola, suddivisione che, attraverso l'indispensabile sovrapposizione alle poco note informazioni biografiche, permette -circolarmente - di individuare chiavi di lettura consequenziali le une alle altre.

2. Il corpus Alvar Aalto

L'aspetto più sintomatico e rivelatore dell'entità del giacimento da restituire come luogo di osmosi tra arte e architettura è la natura stessa dell'attività professionale, scientifica e culturale di Leonardo Mosso, per la quale è dirimente l'influenza della collaborazione con Alvar Aalto.

“Maestro d’irregolarità e d’indipendenza” (Pastorin & Mandrello, 2014), attore di caratura internazionale del pensiero critico dell’architettura, dell’urbanistica, dell’arte e del design del Novecento e uno dei principali interlocutori e promotori dell’opera del maestro finnico nel nostro paese, la figura di Mosso permette di comprendere appieno l’entità dell’archivio e le ragioni della sua denominazione. La complessità del materiale conservato al suo interno, infatti, è lo specchio fedele delle eterogenee dinamiche e circostanze che hanno contraddistinto la sua lunga esperienza professionale e l’attività didattica (oltre che presso il Politecnico di Torino, in diverse università europee: Berlino, Grenoble e Karlsruhe), così come i contatti e le collaborazioni con alcuni tra i pionieri dell’architettura contemporanea (Aalto, Le Corbusier, Neutra, Mollino, Colonnetti, Ponti, Rogers, Munari, Flusser). Dall’esperienza acquisita nell’ambito dell’assistentato al corso di *Elementi di composizione architettonica* tenuto a Torino da Cesare Bairati e dalla formazione ricevuta tra le mura domestiche a contatto con alcuni dei più importanti esponenti del primo e del secondo movimento futurista torinese (Michele Frapolli, Luigi Colombo Fillia e Pippo Oriani), poco più che ventenne Mosso vanta un vasto bagaglio di esperienze. Noto a livello locale già all’indomani della conclusione del percorso universitario, grazie ai progetti elaborati col padre, primo fra tutti la Chiesa del SS. Redentore nel quartiere di Mirafiori,[6] la svolta professionale avviene nella seconda metà degli anni cinquanta del Novecento, nel momento dell’incontro con l’opera di Aalto attraverso la lettura di *Spazio tempo e architettura* di Sigfried Giedion.[7]

All’epoca, nel biennio 1953-1954, Leonardo Mosso sta sviluppando infatti una serie di ricerche sul rapporto architettura e industria e rimane colpito dall’analisi critica sviluppata da Giedion sulla fabbrica aaltiana di Sunila (1937-1939) sul mar Baltico e, in special modo, sulla capacità del suo autore di “trasformare una fabbrica da strumento puramente tecnico in un pezzo d’architettura, in cui l’ubicazione, l’impiego dei vari materiali e l’articolazione dei volumi nello spazio sono trattati con altrettanta cura della linea di produzione”, nella quale “nessun uomo è abbassato al rango di accessorio della macchina” (Giedion, 1941, pp. 587, 591).

L’umanesimo di Aalto mutuato dalla lettura di Giedion, il personale modo di concepire il progetto - dando medesima importanza all’uomo e all’architettura - e l’assegnazione di una borsa di studio del governo finlandese sono i fattori determinati che spingono Mosso a partire alla volta della Finlandia. Nel 1955 desideroso di conoscere di persona l’opera di Aalto e di provare ad accedere al suo studio, grazie a una lettera di presentazione di Ernesto Nathan Rogers (all’epoca in contatto con Nicola Mosso), raccoglie i progetti elaborati col padre e parte in treno per Helsinki. Dopo mesi di attesa, trascorsi frequentando il Politecnico della città e studiando l’architettura finlandese antica, contemporanea e l’opera del maestro, entra come tirocinante nel suo atelier sino al 1959, anno in cui rientra in Italia per via di nuove commesse che lo vedono impegnato nella realizzazione della biblioteca di Pollone e nel restauro della Loggia dei Mercanti di Alba -tutti progetti documentati in archivio. Ha inizio a partire da questo momento una collaborazione destinata a durare per più di vent’anni, che condiziona indelebilmente la professione dell’architetto piemontese e che si articolerà principalmente secondo tre linee specifiche di attività: “una, storica, di decodifica dell’iter processuale di ogni sua opera; una teorica e pratica, di collaborazione progettuale con lui; e una terza, di rivelazione, di sistemazione e di ricostruzione dall’interno, e quindi dalla realtà stessa dei suoi lavori, dall’impianto complessivo della sua grande ricerca logica e costruttiva” (Mosso, 1964).

Si deve difatti a Mosso la partecipazione di Aalto a una serie di documentate conferenze a Torino, Genova, Milano e Roma promosse nel 1956 dalle sorelle Antonetto dell'Associazione Culturale Italiana (ACI) che consentono al maestro scandinavo di instaurare un primo proficuo contatto professionale con l'Italia (fig. 4).[8]



Fig. 4 - Aalto e Leonardo Mosso a Moncalieri durante un sopralluogo sul terreno di villa Erica (foto G. Cavaglià, Archivio Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese).

E ancora, è proprio Mosso, attraverso i numerosi articoli scritti nella seconda metà degli anni cinquanta, specie sulle pagine di *Zodiac*, *Parametro*, *Edizioni di Comunità*, *Casabella-Continuità*, uno dei principali attori del rinnovato interesse per l'architetto finlandese in Italia, promosso in precedenza da Persico e Zevi (Fiore & Stella, 2015) e che otterrà il definitivo riconoscimento con la mostra fiorentina del 1965. Nell'ambito di questo evento, ampiamente documentato dal materiale conservato presso l'Istituto di Pino Torinese, si concretizza il ruolo di Mosso quale tessitore della trama di relazioni, incontri e incarichi che vedono un sempre maggior coinvolgimento del maestro finnico all'interno del dibattito nazionale (fig. 5).



Fig. 5 - Alcuni modelli di vasi "Aalto", anche noti come "Savoy", disegnati da Alvar Aalto nel 1936 per Karhula-Iittala; sullo sfondo strutture luminose opera di Leonardo Mosso nel giardino della Ca' Bianca a Pino Torinese / fotografia T. Marzi.

In particolare, è proprio il ruolo di congiunzione tra Finlandia e Italia acquisito dall'architetto italiano nel decennio compreso tra gli anni cinquanta e sessanta e le conoscenze instaurate da Mosso nell'ambito della collaborazione delle *Edizioni di Comunità*[9] che nel 1965 inducono Carlo Ludovico Ragghianti a sceglierlo quale curatore della mostra sulla produzione aaltiana (1918-1970) organizzata a Palazzo Strozzi, a Firenze, e del catalogo *L'opera di Alvar Aalto* (Mosso, 1965). Questo episodio, al pari della mostre dedicate a Wright (1950) e a Le Corbusier (1963), dalla metà del XX secolo riscuote un tale successo da condizionare le scelte progettuali e urbanistiche e innescare un rinnovato interesse per la sua opera e il moltiplicarsi di incarichi nazionali.[10] Nonostante l'interesse suscitato, però, degli otto progetti italiani commissionati ad Aalto, ne verranno realizzati solamente due.[11]

Di questi progetti sono conservati materiali documentari di varia natura (schizzi, elaborati grafici, maquette, fotografie, etc.) presso l'Istituto Alvar Aalto, in particolare quelli concernenti il complesso residenziale pavese *Patrizia* e le esperienze incompiute di matrice piemontese, che risalgono al decennio compreso tra il 1964 e il 1972. Quest'ultime sono particolarmente significative, oltre che per la loro scarsa notorietà, per la rilevanza che rivestono per la completa comprensione tanto del rapporto tra Aalto, Mosso e l'*entourage* imprenditoriale locale quanto dell'influenza del maestro finnico sulla cultura progettuale italiana, aprendo così un ulteriore capitolo di indagine su ruolo e qualità della committenza. Si tratta precisamente di tre commesse: un complesso alberghiero a ricucitura di un brano del tessuto storico di Torino, un prototipo di filiale per uffici e amministrazione da collocarsi lungo i percorsi autostradali territoriali e internazionali e una villa in collina, rispettivamente commissionati da Agnelli, Ferrero e dalla nipote di Adriano Olivetti, Erica. Il primo progetto, risalente al 1964-1965 e coincidente quindi con l'organizzazione della mostra a Palazzo Strozzi, scaturisce dall'interesse maturato da parte di Giovanni Agnelli per l'opera del maestro finnico. L'esito dell'incontro organizzato da Vittorino Chiusano, stretto collaboratore della famiglia Agnelli, e da Leonardo Mosso tra l'imprenditore piemontese e Alvar Aalto si rivela sin da subito fruttuoso: ne deriva difatti la commissione di un complesso alberghiero e centro congressi da realizzarsi nel cuore della città che segna perentoriamente l'interesse locale per l'opera del maestro e la sempre più stretta collaborazione tra i due architetti. La proposta progettuale integra funzioni diverse: "di centro alberghiero, di spettacolo, di congressi e di uffici oltre che di relazione pubblica, in un mega-organismo a stratificazioni verticali di grande e complessa originalità; in esso ritornava, riscoperta e quindi in chiave sudeuropea e di tutt'altra dimensione, la stessa matrice generativa e formale della piazza coperta del *Rautatalo* (Mosso, 1964, p. 40)".[12] Del progetto non restano oggi che alcuni schizzi, maquette e disegni preparatori che, sebbene consentano di individuare solamente gli spazi esterni e interni o la diversificazione dei percorsi pedonali e viari, rappresentano comunque una singolare testimonianza dell'attenzione riservata da Aalto alla "contaminazione polifunzionale e pubblico-privata a favore delle problematiche umanistiche, culturali, urbane e sociali della città".[13]

Medesima sorte spetta al secondo dei progetti piemontesi, il prototipo di filiali per uffici, amministrazione e magazzini commissionato nel 1965 dall'industriale Ferrero (figg. 6-7). Gli architetti sono in questo caso chiamati a ideare un fabbricato fortemente sviluppato in orizzontale, da ubicare lungo le autostrade europee (Torino e Bruxelles). La forma, oltre a rispondere a esigenze funzionali e distributive, deve fungere da vero e proprio marchio aziendale, capace di generare un forte impatto di richiamo visivo. Il progetto è il frutto di una complessa ricerca di Aalto e Mosso sulla percezione visiva e sull'architettura in rapporto al movimento:[14] il profilo dell'edificio è concepito in modo tale da essere percepibile anche a una velocità di 120 km/h, così da garantire una sicura efficacia pubblicitaria.



Figg. 6-7 - Particolari di uno dei modelli del prototipo di filiale e magazzini Ferrero Co. In primo piano saggi di sfibratura e piegatura del legno per le produzioni Artek, conservato negli ambienti dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Pino Torinese

In questo caso, sebbene il progetto rimanga sulla carta, i disegni e i modelli elaborati (in quattro varianti) raggiungono una definizione tale da consentire la chiara visualizzazione della concezione pratica e tecnica alla base della composizione architettonica. Il volume principale è dato da una struttura flessibile e componibile (grazie all'utilizzo di elementi costruttivi prefabbricati) il cui scheletro strutturale è originato dall'accostamento di una serie di portali doppi in calcestruzzo armato che sostengono le piastre di solai frangisole. La pianta invece è utilizzata come criterio ordinatore che compone lo spazio così da consentire la massima semplificazione delle operazioni connesse all'arrivo, all'immagazzinamento e al prelievo dei prodotti.[15]

L'ultimo incontro tra Aalto e la committenza piemontese avviene intorno al 1969 quando Erica Olivetti, nipote dell'industriale eporediese, e il marito Marino Bin chiedono al maestro, alla moglie Elissa e a Leonardo Mosso di misurarsi con un progetto di edilizia residenziale sul colle della Maddalena, tra Torino e Moncalieri (fig. 8).



Fig. 8 - In primo piano uno dei modelli di villa Erica, immersa sul colle della Maddalena, conservato presso l'Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese, sullo sfondo lampade in metallo di Diulgheroff e Aalto / fotografia T. Marzi.

Il progetto si inserisce in un preciso filone di ricerca di Aalto, avviato a partire dalla villa Mairea (1938-1939) e perfezionato con la Maison Louis Carré (1958). Come le precedenti realizzazioni, l'incarico è quanto mai ambizioso: la villa, immersa nella natura e contraddistinta da un'articolazione spaziale terrazzata, deve assolvere alla duplice funzione di residenza e galleria d'arte. Al piano sotterraneo si trovano i locali di servizio, una palestra e la cantina, lungo la facciata prospiciente la valle, al piano terra, è collocato il soggiorno (comunicante, per mezzo di ampie finestre, con un giardino d'inverno e una piscina coperta) con il caratteristico camino finlandese, la biblioteca, la cucina e la sala da pranzo; infine, al piano superiore, al livello del giardino a monte, secondo una disposizione a raggiera convergente in corrispondenza della scala di collegamento e dell'accesso al parco, si trovano le stanze e gli uffici. La collaborazione tra Aalto e Mosso si concretizza in quest'occasione in una serie di studi ed elaborati che rappresentano una fonte preziosa tanto del rapporto tra i due professionisti quanto per la reale comprensione dell'ultima fase professionale dell'architetto finlandese e della sua effettiva eredità progettuale in Italia. A differenza dei precedenti fabbricati piemontesi, Villa Erica non solo è definita in tutti i dettagli strutturali ed esecutivi,[16] ma nel 1972 si è già addirittura in fase di allestimento del cantiere quando la dissoluzione del matrimonio dei committenti impedisce il concretizzarsi del progetto.

La mancata esecuzione dei suoi progetti, al pari della superficialità e la limitatezza di vedute degli enti pubblici e privati, non riescono comunque a intaccare il profondo legame tra Aalto e l'Italia: come testimoniano i suoi frequenti viaggi (Mangone, 2002) e i continui rimandi alla sua architettura e cultura, l'Italia lo affascina a tal punto da divenire nel tempo "principio ed esigenza fondamentale di una permanente comunicazione culturale" (Mosso, 1964).

È proprio la "comunicazione" a essere riconosciuta da Mosso tra i paradigmi fondativi della complessa opera aaltiana e a indirizzarlo, pressoché contemporaneamente alla collaborazione professionale con Aalto nei progetti piemontesi, verso l'esperienza della docenza. In particolare, il corso di Plastica Ornamentale tenuto presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino negli anni sessanta[17] è l'occasione di veicolare la lectio del maestro finlandese tra i giovani architetti e aprire al dibattito architettonico internazionale il sistema didattico torinese. Durante le lezioni teoriche, la rilettura critica dell'opera aaltiana "con l'ausilio di mezzi audiovisivi quali films, diapositive, registrazioni di conferenze nonché presentazione di modelli, schizzi e disegni originali del maestro finlandese, sotto forma di piccole esposizioni" (Bettinelli & Castagno, 1974, pp. 14-17) orienta gli allievi a un approccio progettuale libero da pregiudizi. Attraverso il lavoro sui moduli e i meccanismi compositivi[18] si mette in moto il processo progettuale: "un lungo viaggio alla ricerca continua che si costruisce a ogni aggiunta di segno in modo sempre più complesso" (Bettinelli & Castagno, 1974, p. 110). Mosso riconosce uno dei cardini della lezione del Maestro finlandese nel significato di "segni architettonici" come "mediatori di altra natura, comportamentale, sociale e politica" (Mosso, 1964). Nell'ambito dell'esperienza pedagogica svolta nelle aule politecniche e dell'attività svolta nello studio professionale prima e negli atelier dell'Istituto poi si concretizza così la convergenza culturale tra Italia e Finlandia, che determina in questi anni, in ambito torinese ma non solo, alcune significative occasioni di reciproca contaminazione culturale e stilistica e che confluiranno nel 1973 nella *Mostra nazionale dell'Architettura finlandese* organizzata dalla S.p.A. Torino Esposizioni, con la collaborazione delle autorità finlandesi in Italia e del Museo di Architettura Finlandese di Helsinki.

Al di là della necessaria ricostruzione della vicenda personale di Mosso, attraverso la moltitudine di documenti conservati all'Istituto, lo scavo archivistico permette una serie di processi abducenti che possono portare - pare di intuire - a una lettura maggiormente articolata delle vicende della cultura progettuale del secondo dopoguerra: dalla ricollocazione critica delle sedi "periferiche", al reale peso dei "maestri", alla scoperta di committenti presenti sulla scena dell'indagine sul prodotto industriale - Agnelli, Ferrero, Olivetti - che timidamente, tranne l'ultimo, tentano di affacciarsi anche al panorama dell'architettura di caratura internazionale, al rapporto, spesso presentato come conflittuale, con la scuola scandinava, fino agli strumenti di divulgazione e didattica.

3. Il corpus Nicola Mosso

Se la sede principale dell'Istituto Alvar Aalto è Villa Nuytz Antonielli Mosso (Ca' Bianca), immersa nei boschi della collina di Pino Torinese, dove è conservata la maggior parte delle collezioni, la sede decentrata è invece la casa-studio di Nicola Mosso che costituisce stazione museale e rientra nelle attività che l'Istituto dedica, come istituzione privata, da quasi quaranta anni alla tutela, conservazione, studio e promozione culturale del patrimonio di architetture, arredi, archivi, fondi, biblioteche, opere d'arte, di design e d'arte applicata del Novecento.

Anche in questo caso il luogo e il suo contenuto fotografano uno spaccato e una testimonianza unica della cultura artistico architettonica del Novecento, illustrando con i suoi spazi, arredi e opere, la figura del protagonista e tutti gli addentellati della sua attività e offrendo ulteriori appigli per approfondimenti e individuazione di reti.

L'abitazione e studio dell'architetto Nicola Mosso (1899-1986), conservata pressoché intatta dal figlio Leonardo è situata in via Grassi a Torino, all'interno di Casa Campra-Mosso, un edificio progettato dallo stesso Nicola Mosso in due tempi che rappresenta perfettamente l'evoluzione del suo lessico architettonico. La prima parte, del 1928, concepita come un'opera Art Nouveau spogliata però della decorazione, riflette la scuola di Michele Frapolli (architetto torinese degli inizi del Novecento nel cui atelier il giovane Mosso lavorò per alcuni anni dirigendone lo studio), mentre la seconda parte, del 1952, evidenzia l'influenza del lessico internazionale con un esempio originale di facciata con finestre a nastro con modulazione variabile di aperture (Lupo, 1996; Sistri, 2002).

Di origine biellese, Nicola Mosso si forma all'Accademia Albertina di Torino e nel 1927 partecipa, tra i pochi italiani, al concorso per la Società delle Nazioni di Ginevra. L'incontro con l'avanguardia razionalista internazionale e con Le Corbusier costituisce un evento fondamentale per la piena svolta stilistica che, nel 1930-1931, lo vede accostarsi al Secondo Futurismo (Godoli, 1983; Crispolti, 1984), legandosi con rapporti di amicizia e impegno artistico-culturale con Fillia (Luigi Colombo), Marinetti, Oriani, Rosso, Pozzo e Diulgheroff, pubblicando progetti su riviste come *La Città Nuova*, *Stile Futurista* e nel volume di Fillia *Gli ambienti della nuova architettura* edito da Utet nel 1935.

L'arredamento della casa-studio risale perlopiù al periodo razional-futurista dei primi anni trenta, quando Nicola Mosso svolgeva la sua attività accanto a Sartoris, Pagano, Levi Montalcini, Diulgheroff, Fiorini, collaborando in particolare con gli esponenti torinesi del Secondo Futurismo. Qui Mosso progetta alcuni ambienti totali, ideando strutture scomponibili, con elementi sovrapponibili e incastrabili, utilizzando diversi materiali e rivelando un'attenzione particolare per i colori utilizzati per i dettagli dei mobili, pareti, pavimenti (Dragone, 1970; Marzi, 2006). La visione dell'architetto e la poetica dell'epoca si riflettono nell'arredo della casa-studio, concepito come "struttura", come sistema modulare, come elemento destinato ad assumere posizioni e relazioni diverse, anche in ambienti differenti da quelli per cui è stato pensato, che costituisce una vera e propria "unità interna di architettura" *ante litteram* (Castagno, 2008). Tra gli ambienti più interessanti troviamo gli arredi del 1935 per la stanza del figlio Leonardo (fig. 9) con mobili laccati in tonalità pastello nei colori verde, grigio, giallo, marrone e la stoffa del divano-letto tessuta a mano con gli stessi colori dei mobili. Degli stessi anni è l'arredo della camera da pranzo-salotto trasformabile, in radica di rosa con elementi mobili e aggregabili in diverse soluzioni (tavolo allungabile, sedie, mobile polivalente, credenza, cristalliera, radiogrammofono).



Fig. 9 - Nicola Mosso, *Cameretta del figlio*, 1936, bozzetto a matita e gouache su carta. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese.

Vi è poi l'ampio studio con una grande biblioteca, un'intera parete-scacchiera di lastre di marmi diversi, finestre angolari continue, l'insieme di mobili da ufficio realizzati per il *Concorso per una scrivania e relativa sedia o poltrona* della Triennale di Milano del 1936. In questa stanza emerge l'impegno scientifico in campi progettuali poco esplorati: dalla matematica, all'astronomia, al soleggiamento degli edifici (Mosso, 1961). Nello stesso ambiente si trova l'attrezzatura tecnica, gli archivi dei disegni, delle fotografie, delle pratiche e dei materiali, la biblioteca scientifica e personale e un *corpus* di disegni di Michele Frapolli. Qui è conservato l'archivio integrale di Nicola Mosso (60.000 disegni di architettura), in cui lo stesso architetto archivò cronologicamente tutti i progetti, come i più noti per Casa Barberis ad Asti (1925), la stazione ferroviaria di Cossato (1932) - una delle più interessanti architetture italiane prebelliche purtroppo andata distrutta, che venne esposta a Londra alla mostra internazionale di architettura del Royal Institute of British Architects del 1934 -, il Piccolo Albergo di mezza montagna, medaglia d'oro alla V Triennale di Milano del 1933, Casa Cervo a Biella (1934), e la sede dell'Unione Industriale Biellese del 1937.

Nicola Mosso dedicò grande attenzione all'arredamento e alla decorazione dei suoi edifici, utilizzando materiali quali linoleum e buxus e molti prototipi di mobili da lui progettati si trovano conservati nella casa-studio di via Grassi.

Nello studio si trovano anche varie testimonianze dell'attenzione ai particolari tecnologici e costruttivi, fra cui i modelli strutturali delle chiese di San Pietro in Vincoli a Moncalieri (1956-1965) e del SS. Redentore a Torino (1947-1957). Quest'ultima, progettata con il figlio Leonardo e con Livio Norzi, costituisce un'opera di notevole interesse, riconducibile all'ascendenza espressionista per via della struttura a forma di

“cristallo” che consente alla luce di penetrare all’interno delle sfaccettature vetrate della copertura, una struttura reticolare resistente per forma che crea uno spazio mistico, con possibili riferimenti guariniani (Sistri, 2002).

Il complesso della casa-studio (fig. 10) è arricchito da quadri, sculture, disegni, corrispondenza, grafiche e documenti di artisti, architetti e designer del periodo Futurista e successivi (tra cui opere pittoriche e scultoree di Diulgheroff, Fillia, Pozzo, Terracini, Zucconi, Pistarino), fotografie di Ernie, l’archivio fotografico di Giulia Veronesi, numerosi oggetti di design internazionale quali vetri finlandesi (disegnati tra gli altri da Tapio Wirkkala, Timo Sapaneva, Kaj Franck, Alvar Aalto, Nanny Still) e ceramiche danesi degli anni cinquanta, che testimoniano i rapporti di amicizia e di collaborazione di Mosso con gli artisti del suo tempo.



Fig. 10 - Studio della Casa-Studio di Nicola Mosso in via Grassi a Torino, sede decentrata dell’Istituto Alvar Aalto. Tavolo-scrivania progettato da Nicola Mosso per la Triennale di Milano del 1936, prototipi di poltrone, opere e sculture del periodo Futurista. Fotogramma tratto dal film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall’Ordine degli architetti di Biella, 2016.

I rapporti di fraterna amicizia di Nicola Mosso con Fillia hanno creato anche stretti rapporti di lavoro con lui e con altri pittori futuristi torinesi. Un esempio è costituito dai bozzetti futuristi di Fillia, Filippo Oriani e Mino Rosso per le plastiche murali da realizzarsi sui muri laterali delle loggette della Casa Cervo di Biella (1934), architettura cubo-futurista progettata da Nicola Mosso (fig. 11), perfetto esempio di integrazione delle arti. Si conserva il *corpus* integrale dei bozzetti futuristi su temi legati ai simboli del territorio biellese, alla natura, alle fabbriche, e un prototipo - modello al vero di plastica murale - raro esempio di opera polidisciplinare e polimaterica che non venne mai realizzato sull’edificio (fig. 12).[19] Tali disegni, realizzati “a fresco” nelle logge degli appartamenti di Casa Cervo e visibili dalla strada, risultano fruibili sia dai residenti sia dai cittadini, assumendo un certo valore pedagogico, perfetta sintesi di arte domestica e pubblica (Mosso, 2008).



Fig. 11 - Nicola Mosso, *Progetto per Casa Cervo a Biella*, Veduta prospettica con inserimento delle plastiche murali nelle logge, 1934. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese.



Fig. 12 - Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetti di plastiche murali per Casa Cervo*, 1934, gouache su carta. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese (fotogramma tratto dal film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall'Ordine degli architetti di Biella, 2016).

Di Fillia è conservato anche il bozzetto di una grande Maternità da realizzarsi all'interno della cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista di Vaglio Chiavazza (1931) e il bozzetto di una veduta del golfo di Lerici, da realizzarsi a Torino nel Palazzo Nasi Agnelli (1936), ancora edifici progettati da Nicola Mosso.

A completare la mole di materiali una consistente quantità di manufatti raccolti nelle diverse fasi di composizione e intorno ai *corpora* principali, testimonianze di interessi culturali, estetici e occasioni di vita e conservati, come in una serie di Wunderkammer, nella sede di Pino Torinese: ceramiche (molte di provenienza sovietica (fig. 13), oltre ad alcuni pezzi futuristi prodotti da Mazzotti, Albissola), arredi, sia prime edizioni aaltiane, sia prodotti industriali di ambito piemontese e di origine prebellica (tutti ancora da definire in termini di reti), libri e riviste, questi ultimi materiale di riflessione e elaborazione progettuale per Mosso e Castagno. L'Istituto pubblica infatti dal 1988 il semestrale d'artista *Lettera*, rivista europea intorno alle arti. Sono inoltre attive, a intermittenza, le *Edizioni di Lettera* per la pubblicazione di volumi monografici.



Fig. 13 - Collezione di ceramiche d'uso russe e italiane, anni Venti, conservato negli ambienti dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Pino Torinese / fotografia E. Dellapiana.

La biblioteca dell'Istituto, infine, conta più di 20.000 volumi e numerose raccolte. Si distinguono al suo interno la sezione della "biblioteca finnica", una delle più complete esistenti fuori dalla Finlandia, la sezione sull'architettura popolare, sul costruttivismo internazionale e sulle copertine d'autore e d'artista. Proprio legata a questo ultimo settore ha avuto luogo la mostra *L'arte del Novecento e il libro* (Castagno & Cavaglià, 2004)[20] (fig. 14) dedicata al lavoro che pittori, scultori, architetti del Novecento, hanno destinato alle copertine di libri, riviste e pubblicazioni. Sono presenti copertine firmate da molti dei protagonisti dei movimenti artistici che hanno segnato le arti del Novecento, dalle avanguardie storiche fino agli sviluppi più attuali dell'arte contemporanea, tra i quali Fausto Melotti, Fernand Léger, Le Corbusier, Max Ernst, Henri Matisse, Carlo Mollino, Alvar Aalto, Gino Severini, Sonia Delaunay, Andy Warhol, Giulio Paolini, Tapio Wirkkala, Reima Pietilä, Bruno Munari, Felice Casorati, Arrigo Lora Totino, Sandro De Alexandris, Nicola Mosso, Leonardo Mosso, Laura Castagno. L'esplicito obiettivo è proporre la realizzazione di una pinacoteca in piccolo formato che copre tutto l'arco del secolo, in una logica di democraticizzazione dell'arte "alta".

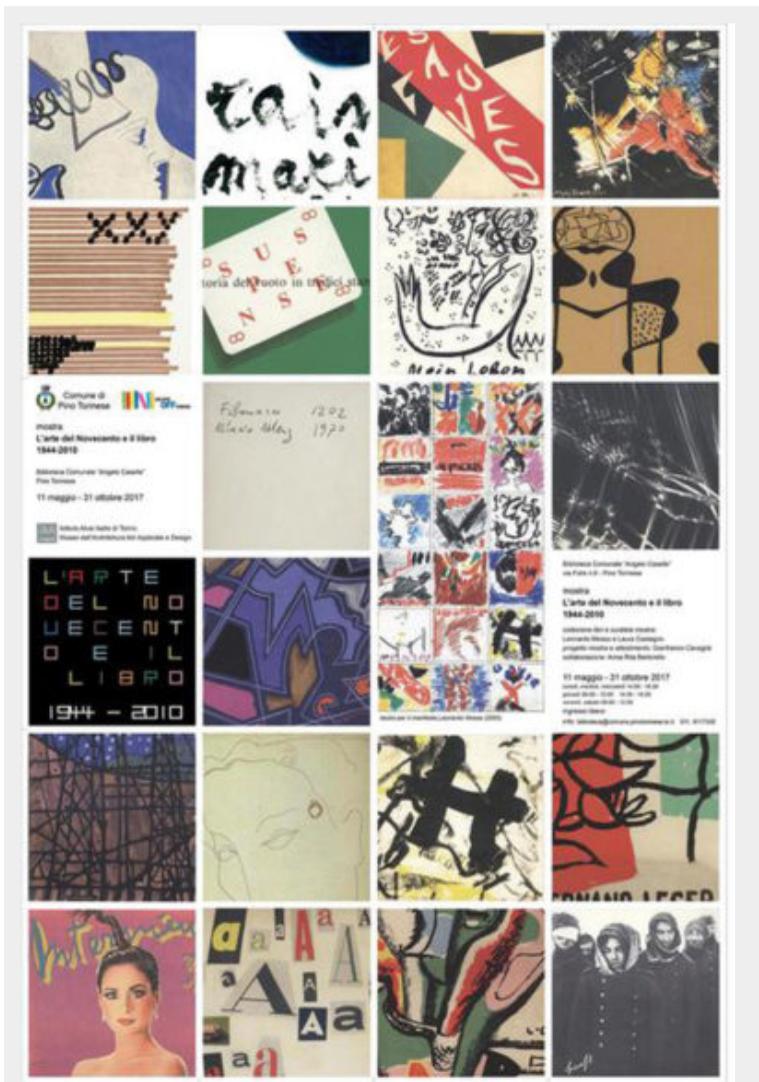


Fig. 14 - Manifesto della mostra *L'arte del Novecento e il libro 1944-2010*, Pino Torinese, 11 maggio - 31 ottobre 2017. Collezione e curatela L. Mosso e L. Castagno; progetto mostra e allestimento G. Cavaglià, A.R. Bertorello.

Tornando al tema delle fonti e rimandando a un auspicabile riordino e valorizzazione dell'archivio dell'Istituto Alvar Aalto, fino a ora trascurato, quest'ultimo spunto proposto, ricorrente nelle occasioni puntuali di presentazioni di parti dell'archivio e del complesso, offre un'ulteriore occasione di riflessione sulle fonti per la storia della cultura di progetto e per la sua condivisione. Non si tratta soltanto di utilizzare correttamente tutta la possibile varietà di fonti offerte dall'Istituto o da altre situazioni analoghe o simili,

catalogandole, ordinandole e interpretandole, per ottenere esiti corretti dal punto di vista della storiografia e per rendere il giacimento di fonti disponibile agli studiosi, quanto di affrontarne l'analisi fin da subito nella logica della Public History, "storia pubblica" (Noiret, 2009), di cui archivi e musei sono il naturale terreno di sperimentazione e applicazione. Interrogare le fonti a partire dai presupposti di una storia "per il pubblico", adatta non solo alla diffusione di informazioni a più livelli, ma anche come strumento metaprogettuale nel senso più ampio del termine – progetto vero e proprio, valorizzazione, creazione e rafforzamento di identità comunitarie, senso di appartenenza e condivisione-, comporta un metodo di ricerca, di confronto e di interpretazione del materiale documentario che necessita di alcuni correttivi.

A Pino Torinese, a un primo e complessivo ordinamento, cronologicamente sistematizzato in sequenze e distinto solo per fondi di provenienza e settore "operativo" (architettura, design, arti applicate, arti visive, materiale bibliografico, manoscritti), può fare seguito, sull'esempio delle mostre sulle copertine dei libri, la proposta di una serie di *queries* implementabile per parole chiave che metta in grado gli studiosi e gli interessati, di "costruire" un proprio archivio tematico, che può essere facilmente messo in relazione con il più ampio contesto culturale e progettuale e a farne discendere una circolazione di informazioni sotto forma tanto di storia accademica quanto di "storia viva".[21]

Gli strumenti e gli indirizzi per attuare tali approcci culturali sono oggetto di dibattito e di prime definizioni anche normative da almeno un decennio (Caldesi Valeri, 2016) e coinvolgono i temi della *computer ethic*, del patrimonio e della storia digitale. La situazione ancora relativamente liquida della disciplina della storia del design si presta bene – e bene si prestano i giacimenti di fonti ad essa connesse – a una sperimentazione più avanzata rispetto ad altri settori maggiormente sedimentati e richiede, da una parte, un estremo rigore nel trattamento dei documenti – seguendo la lezione della storia dell'architettura – dall'altra una grande sensibilità all'apertura a campi di indagine solo apparentemente liminari, nella logica del progetto.

Il saggio è frutto di un continuo confronto tra le autrici; più in particolare si devono a E. Dellapiana il primo paragrafo e le conclusioni, a F. Stella il secondo paragrafo e a T. Marzi il terzo.

Riferimenti bibliografici

- Aalto, A. (1956). Problemi d'architettura. *Quaderni ACI*, 22, 5-14.
- Annuari del Politecnico di Torino, A.A. 1961/62-1968/69* (1961-1985). Torino: Bona.
- Baccaglioni, L., Del Canto, E., & Mosso, L. (a cura di). (1981). *Leonardo Mosso: Architettura e pensiero logico*. Catalogo della mostra, aprile – maggio 1981. Mantova: Provincia di Mantova, Casa del Mantegna.
- Bettinelli, E., & Mosso Castagno, L. (1974). *Ricerca, struttura e scelta. 1991-1967 Storia e critica dell'esperienza didattica del corso di Plastica ornamentale tenuto da Leonardo Mosso alla facoltà di Architettura di Torino*. Torino: Centro studi di cibernetica ambientale.
- Bird, M. (2014). Design History Research in the Digital Age. *Design and Culture*, 6(2), 243-249.
- Blevins, C. (2016). Digital History's Perpetual Future Tense. In M. K. Gold & L. F. Klein (a cura di), *Debates in the Digital Humanities 2016* (pp. 308-324), Minneapolis: Minnesota University Press.

-
- Bruschi, A. (2009). *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*. Milano-Roma: Mondadori-Sapienza .
- Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa.
- Caldesi Valeri, C. (2016). *Beni Culturali e infosfera. Processi, metodi, mediazione*. Tesi di Dottorato in Beni Culturali, Politecnico di Torino, tutor E. Dellapiana.
- Castagno, L. (2008). Masserizie avanguardiste. *AfterVille*, 3, 3.
- Castagno, L. & Mosso, L. (2015). Una vicenda internazionale. *Lettera. Rivista dell'Istituto Alvar Aalto/maaad*, 48.
- Castagno, L., Mosso, L. & Signorelli, B. (a cura di). (1985). *Dispensa quadro e generale introduttiva. Nicola Mosso*. Pino Torinese: Istituto Alvar Aalto.
- Castagno, L. & Cavaglià G. (a cura di). (2004). *L'arte del Novecento e il libro*. Catalogo della mostra 25 marzo - 30 aprile 2004. Milano: Lybra.
- Castelnuovo, E., Gubler, J. & Matteoni, D. (1991). L'oggetto misterioso. Note sulla storiografia del design. In E. Castelnuovo (a cura di), *Storia del disegno industriale* (pp. 404-413). Milano: Electa.
- Colonna, F. & Costantini S. (a cura di). (1992). *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*. Roma: Ateneo.
- Crispolti, E. (1984). *Attraverso l'architettura futurista*. Modena: Galleria Fonte D'Abisso.
- D'Amico, F., & Carbone, B. (a cura di). (2013). *Eureka! L'invenzione e il modello*. Mottola (Ta): Stampa Sud.
- Dellapiana, E. & Montanari, G. (2015). *Una storia dell'architettura contemporanea*. Torino: Utet
- Dellapiana, E., Prina, D. & Sebregondi, G. (2010). Explorations. Architectural History in Italian Schools of Architecture. *EAHN Newsletter*, 2, 26-35.
- Donato, M. M. & Ferretti, M. (a cura di). (2012). «CONOSCO UN OTTIMO STORICO DELL'ARTE...» Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Dragone, A. (1970). A Torino nella casa di un architetto razionalista. *Interni. La rivista dell'arredamento*, 38, 42-44.
- Fallan K. (2010). *Design History. Understanding Theory and Method*. Oxford: Berg. Fillia (Colombo, L.) (1935). *Gli ambienti della nuova architettura*. Torino: Utet.
- Fiore, I., & Stella, F. (2015). Istituto Alvar Aalto. A connection between Italy and Finland through the work of Leonardo Mosso. In S. Micheli & E. Laaksonen (a cura di), *Aalto beyond Finland. Architecture and design* (pp. 81-90). Helsinki: Alvar Aalto Foundation.
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture*. Cambridge Mass.: Harvard University Press. Tr. it. *Spazio, Tempo e Architettura*, Hoepli, Milano 1954.
- Godoli, E. (1983). *Il Futurismo*, Roma-Bari: Laterza.
- Kubler, G. (1965). What can Historians do for Architects. *Perspecta*, 9/10, 299-303.
- Lamberti, M.M. (a cura di). (2000). *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*. Torino: CRT.
- Leonardo Mosso. *Strutture e paesaggi di luce* (2008). Atti del convegno, 13 - 15 novembre 2008. Genova: Dipartimento pianificazione territoriale.
- Lupo, G.M. (a cura di). (1996). *Gli architetti dell'Accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*. Torino: Allemandi.
- Mangone, F. (2002). *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*. Napoli: Electa.

-
- Margolin, V. (2015). Introduction. In Id. (a cura di), *World History of Design* (pp. 5-7). London: Bloomsbury.
- Margolin, V. (2013). Il Design nella storia. *A/I/S/design storia e ricerche 1*. <http://www.aisdesign.org/aisd/il-design-nella-storia>.
- Marzi, T. (2006). Casa-Studio di Nicola Mosso a Torino. *Do.Co.Mo.Mo. Italia Giornale 19*, 13.
- Red. (1977). Moncalieri (Turin). Italie. Villa Erica - 1969/1972. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 191, 82-84.
- Montanari, G. (1992). *Interventi urbani e architetture pubbliche negli anni Trenta. Il caso del Piemonte*. Milano: CLUT
- Mosso, L. (1964). Alvar Aalto e l'Italia. In Id. (a cura di), *Alvar Aalto ja Italia*. Roma: ZRC.
- Mosso, L. (a cura di). (1965). *L'opera di Alvar Aalto*. Catalogo della mostra, 14 novembre 1965 - 9 gennaio 1966. Milano: Edizioni di Comunità.
- Mosso, L. (2008). Una svolta futurista. *AfterVille*, 3, 2.
- Mosso, N. (1961). Teorie e procedimenti per il calcolo rapido del soleggiamento. *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali*, 95, 437-454.
- Noiret, S., (2009). "Public History" e "Storia pubblica" nella rete. *Ricerche storiche*, 2-3, 275-326.
- Pasca V. & Trabucco F. (a cura di). (1995). *Design: storia e storiografia*. Bologna: Progetto Leonardo.
- Pelkonen, E. L. (2013). *In search of Aalto. A review of Alvar Aalto: the mark of the hand*. New Haven: Yale University.
- Peruccio P. P. & Russo D. (a cura di). (2015). *Storia hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero*. Torino: Allemandi.
- Raimondi, L., Apollonio, U., & Pietila, R. (1977). *Leonardo Mosso, parole e strutture 1961-1977*. Catalogo della mostra, 13 - 31 ottobre 1977. Jyväskylä: Alvar Aalto Museo.
- Santini, P. C. (1967). Alvar Aalto in Italia. *Ottagono*, 7, 91-95.
- Schlosser, von J. (1892). Die Betendung der Quellen für die neue Kustgeshishte [Il significato delle fonti per la storia dell'arte dell'epoca moderna]. *Supplemento all'Allgemeine Zeitung*, 261.
- Signorelli, B. (2012), Mosso Nicola. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77. Sistri, A. (2002). Nicola Mosso. In *Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Torino* (a cura di). *Albo d'Onore del Novecento. Architetti a Torino*. Torino: Celid, pp.104-107.
- Tentori, F. (1959). Nicola e Leonardo Mosso e Livio Norzi. Chiesa del quartiere Mirafiori a Torino. *Casabella-Continuità*, 229, 30-37.
- Viglino Davico, M. (1974). *Note per una storia del Miar torinese. Ottorino Aloisio e l'architettura gestuale*. Torino: RapiRapida.
- Viglino Davico, M. (2010). L'altro MIAR torinese. In M. Docci, M.G. Turco (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità* (pp. 149-157). Roma: Gangemi.
- Weller, T. (a cura di). (2013). *History in the digital age*. London - New York : Routledge. Film documentario *Leonardo Mosso, maestro di indipendenza* realizzato dall'Ordine degli architetti di Torino e curato da Liana Pastorin e da Riccardo Mandrello (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=Jakg5QUncsk>
- Film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall'Ordine degli architetti di Biella (2016). <https://vimeo.com/162213302>

NOTE

1. Schlosser 1892; lo spunto è poi ovviamente sviluppato nella *Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, pubblicato a Vienna nel 1924 e tradotto per la prima volta in Italia nel 1935.↵
2. Una sintesi storica e una proposta metodologica è in Bruschi 2009.↵
3. Per esempio l'introduzione di Margolin (2015, pp. 5-7).↵
4. Un ottimo esempio di un simile processo di "evoluzione metodologica" è fornito proprio dalla pur paludata "Scuola romana", dalla quale, non casualmente, traggono la loro formazione autori che si sono fruttuosamente occupati anche di design, come Argan o Casciato (Colonna & Costantini, 1992).↵
5. Un curioso esempio, del tutto puntuale, è la prima scrematura dell'archivio di Alfredo d'Andrade, architetto e artista attivo tra XIX e XX secolo, versato all'Archivio di Stato di Torino negli anni Novanta del secolo scorso, in cui manufatti e documentazione relativi a lavori di ricamo sono stati relegati in una voce a nome della moglie, solo in quanto lavori femminili, mentre costituivano un'importante parte della ricerca e delle esercitazioni svolte dall'architetto lusitano con gli allievi del corso di Arti applicate all'industria presso l'Accademia Linguistica di Genova negli anni 1868-1875.↵
6. Il progetto di Nicola e Leonardo Mosso e Livio Norzi per la Chiesa torinese del SS. Redentore (1953-1957) corrisponde a uno spazio fortemente espressivo e nel contempo mistico. Contraddistinto da una struttura reticolare resistente per forma, frutto della sapienza matematica di Nicola Mosso e Livio Norzi, l'edificio in laterizio e cemento è una citazione all'architettura guariniana, all'architettura futurista e a quella nordica (Tentori, 1959).↵
7. Il capitolo dedicato alla figura di Aalto è significativo in quanto l'autore riserva 39 pagine all'architetto, annoverandolo tra i maestri dell'architettura moderna: Gropius, Le Corbusier, Wright e Mies van der Rohe (cui Giedion dedica rispettivamente 35, 31, 27 e 23 pagine) (Pelkonen, 2013, p. 1).↵
8. Tali incontri avvengono presso il teatro Carignano di Torino, il Circolo Tunnel nel palazzo Doria Spinola di Genova, il teatro di via Manzoni di Milano e il teatro Eliseo di Roma. La prima conferenza tenuta da Aalto a Torino, il 23 novembre 1956, dal titolo *Problemi di architettura*, oltre a consentire di rintracciare l'entità del rapporto tra Mosso e Aalto, fornisce altresì una peculiare testimonianza del carattere e del pensiero progettuale di Aalto.↵
9. I rapporti di Mosso con Ragghianti (autore di diversi articoli di *Edizioni di Comunità*) e Pier Carlo Santini (direttore della medesima) rappresentano un fattore decisivo nella scelta da parte di Ragghianti, nell'autunno del 1963 (anno in cui prende avvio la gestazione della mostra fiorentina), quale curatore della manifestazione e del catalogo critico delle opere di Aalto realizzate tra il 1918 e il 1970.↵
10. Se è in concomitanza e dopo la mostra fiorentina che si assiste a un rinnovato interesse per la sua opera, la mole di articoli, scritti critici e studi risalenti ai mesi precedenti alla mostra e conservati in una serie di volumi conservati presso l'Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese mette in luce la caratura effettiva dell'evento e rivela come il suo successo sia fortemente determinato dalle strategie di promozione mediatica attuate nei mesi precedenti la mostra.↵
11. Degli otto progetti italiani solo due vengono realizzati: il padiglione finlandese della Biennale di Venezia (1956) e la chiesa di Riola di Vergato (1966-1994). I progetti rimasti incompiuti corrispondono invece ai progetti di una casa-studio per Roberto Sambonet sul lago di Como (1954), di un complesso alberghiero, centro congressi e uffici nel centro di Torino (1964-1965), di un prototipo di filiale per uffici e amministrazione per la società

Ferrero (1965-70), di un centro culturale all'interno della fortezza di Siena (1966), del complesso residenziale *Patrizia*, presso Pavia (1966-68) e di una villa per Erica Olivetti a Moncalieri (1969-1972).↵

12. La conformazione del lotto in cui è previsto l'inserimento del complesso induce Aalto a optare per un edificio a cratere, che si sviluppa su tre lati dell'odierna piazza Valdo Fusi. Lungo il perimetro è prevista la collocazione di uffici, verso la corte interna le 150 camere/appartamenti dell'albergo (disposti lungo terrazze digradanti) e sul quarto lato il centro congressi e le sale spettacolo. Il progetto è arricchito di giardini, piazzette, percorsi pedonali su più livelli, i quali fungono da elementi separatori e unificanti tra il complesso e il contesto urbano. Infine, l'area è collegata agli isolati adiacenti attraverso un percorso diagonale al lotto che connette l'edificio al parco adiacente (Santini, 1967, pp. 91-92).↵
13. Notizie tratte dalla testimonianza diretta di Leonardo Mosso (giugno 2013) e dalla documentazione conservata presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura arti applicate e design, s.c.↵
14. "In questa "architettura per la velocità" [...] si evidenzia chiaramente non soltanto la linea aaltiana di tipologia ripetitiva, ma anche un concetto di Landmerkmal [...] che, per la sua stessa forma e configurazione si identifica come logo di una azienda a livello mondiale: architettura-segno visivamente coglibile, per la persistenza dell'immagine, anche durante il transito veloce lungo le autostrade"; L. Mosso, *1965-70 Filiali Ferrero*, 19989 (documentazione conservata presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura arti applicate e design) s.c.].↵
15. Notizie tratte dalla testimonianza diretta di Leonardo Mosso (giugno 2013) e dal materiale personale dell'architetto conservato presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura e delle arti applicate, s.c.↵
16. Il progetto esecutivo della villa è elaborato nei minimi dettagli. La struttura portante è in cemento armato, rivestita da uno zoccolo in pietra in corrispondenza del piano terra e da una pelle in muratura al primo piano; la piscina invece è contraddistinta da una struttura vetrata, al fine di consentire la compenetrazione tra spazio interno ed esterno (*Moncalieri*, 1977).↵
17. Mosso è incaricato del corso di Plastica Ornamentale della Facoltà di Architettura di Torino dall'a.a. 1961-1962 all'a.a. 1967-1968. Dal 1971 insegna Architettura sociale, e dal 1975 Composizione Architettonica A di cui Mosso mantiene la docenza sino al 1984. L'ultimo incarico didattico presso il Politecnico di Torino è per il corso di Progettazione Architettonica nell'a.a. 1984-1985; cfr. *Annuari del Politecnico di Torino* (dall'a.a. 1961-1962 all'a.a. 1984-1985).↵
18. I programmi didattici prevedono un ciclo di esercitazioni pratiche, quali "l'organizzazione nello spazio di elementi identici per crescita direzionata e modulata" attraverso l'uso di legno in listelli o, in altri casi, l'"organizzazione nello spazio di elementi ottenuti con operazioni di taglio, piegatura e foratura, da un foglio di cartoncino bianco cm. 30*30*0,05" (Bettinelli & Castagno, 1974, p. 65).↵
19. I disegni dei bozzetti vennero realizzati "a fresco" nelle logge ma non vennero realizzati con la tecnica della plastica murale, bassorilievo cromatico polimerico che prevedeva l'impiego di diversi strati di intonaco cementizio colorato. Altri inserimenti di plastiche murali verranno in quegli anni proposti da Nicola Mosso per diversi lavori, come per esempio il progetto della stazione delle Ferrovie Elettriche di Orbassano (1936) e il Palazzo Nasi Agnelli (1936) di Piazza Carlina a Torino ma non avranno esecuzione (Mosso, 2008).↵
20. Una variante, concentrata su una selezione di copertine a partire dal secondo dopoguerra, è costituita dalla mostra curata da Laura Castagno e Leonardo Mosso, *L'arte del Novecento e il libro 1944-2010*, Biblioteca Comunale di Pino Torinese, 11 maggio - 31 ottobre 2017.↵

-
21. Un buon esempio di tale tipo di approccio è il Museo Archivio Alessi, (Crusinallo), che sotto la guida di Francesca Appiani offre materiale documentario tanto agli studiosi quanto ai progettisti in termini di modelli formali, processi produttivi e relazioni culturali.↵

Microstorie

FRANCO ALBINI E IL PROGETTO DELL'EFFIMERO (1936-1958): LE FONTI D'ARCHIVIO COME TRACCE DELL'EVOLUZIONE DI UN METODO

Chiara Lecce, Politecnico di Milano
Orcid ID: 0000-0002-3825-4642

PAROLE CHIAVE

Allestimenti, Fonti primarie, Franco Albini, Storia del design

Il contributo fa particolare riferimento a due ricerche basate su fonti dirette svolte studiando i materiali raccolti dalla Fondazione Franco Albini, istituzione che, fra gli obiettivi primari, persegue il recupero e la valorizzazione di un vastissimo patrimonio archivistico dedicato al lavoro di uno dei più importanti architetti italiani del Novecento. La prima riguarda il lavoro svolto dall'autrice per il progetto del *Museo virtuale sulle esposizioni di Franco Albini*. Una ricerca che ha rappresentato un'occasione di approfondimento e scoperta di elementi inediti del progetto albiniano, ottenuti con il recupero di tutti i disegni fino alla scala 1:1, delle relazioni di progetto, delle fotografie e dei documenti disponibili, nel tentativo di restituire la memoria, ormai perduta a causa della natura effimera, dei suoi progetti di allestimenti. La seconda ricerca, tuttora in corso, riscopre dall'archivio un faldone, nominato "Prospettive di mobili", che apre una storia del tutto inesplorata. Realizzato durante il secondo periodo bellico, costituisce una preziosa raccolta di oggetti e mobili disegnati da Albini a conferma di un periodo prolifico e determinante. Due fonti che vorrebbero quindi rafforzare la tesi che vede i decenni Trenta e Quaranta come ricchi di fermento progettuale e base fondante delle sue grandi opere architettoniche e della produzione di mobili di serie del dopoguerra.

1. La Fondazione Franco Albini e il suo Archivio

"È più attraverso le nostre opere che diffondiamo delle idee piuttosto che non attraverso noi stessi."[1]

La Fondazione Franco Albini è stata istituita nel 2007, circa un anno dopo l'inaugurazione della grande mostra *Zero Gravity. Franco Albini Costruire le modernità*, curata da Fulvio Irace e allestita da Renzo Piano in occasione del centenario della nascita di Albini. Il lavoro della Fondazione nasce grazie al coordinamento di Marco e Paola Albini, figlio e nipote dell'architetto, con la costituzione di un comitato scientifico composto da Carlo Bertelli, Giampiero Bosoni, Federico Bucci, Francesco Dal Co, Francesco Moneta e l'oggi defunto Bob Noorda.

L'impegno primario della Fondazione è sin dal principio rivolto al recupero e alla valorizzazione del patrimonio archivistico conservato nella sede di via Telesio 13 a Milano.[2] Un patrimonio dichiarato di notevole interesse storico dal Ministero per i beni culturali nel 2002, che ad oggi conta circa 22.000 disegni, 6.000 fotografie, 2.500 diapositive, oltre a centinaia di documenti firmati da Franco Albini (1929-1955), dallo Studio Albini-Helg (1955-1970), dallo studio Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini (1970-1977). Hanno quindi avuto inizio in maniera pressoché parallela le attività di ricerca e studio dei materiali d'archivio insieme alla catalogazione e sistematizzazione vera e propria dei materiali stessi. Se, infatti, tutto il lavoro svolto dallo studio a partire dal dopoguerra aveva ricevuto un criterio di catalogazione abbastanza preciso, il materiale precedente la guerra ne era privo. Franco Albini è unanimemente riconosciuto come uno dei più importanti maestri dell'architettura italiana del Novecento, simbolo di rigore ed etica progettuali intrapresi come "missione", membro integrante della "scuola milanese" del razionalismo italiano assieme a Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, Figini e Pollini, BBPR, Piero Bottoni e Ignazio Gardella. Proprio il ruolo di "maestro" lo ha reso negli anni il soggetto di numerose pubblicazioni. Una ricca letteratura principalmente dedicata al suo impegno per l'edilizia popolare e l'urbanistica, ma soprattutto alle sue maggiori architetture degli anni Cinquanta e Sessanta: i quattro musei genovesi (le gallerie di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, il museo del tesoro di San Lorenzo, il museo di Sant'Agostino), gli uffici Ina a Parma (1950-1954), gli uffici comunali ancora a Genova (1950-1963), la sede della Rinascente a Roma (1957-1961) e le stazioni della Linea 1 della Metropolitana Milanese (1962-1964), per citarne solo alcune (Albini, Helg & Piva, 1990; Rossi Prodi, 1996; Piva & Prina, 1998; Bucci & Irace, 2006). Si tratta di grandi progetti, dell'affermazione e della messa in opera di una lunga esperienza, frutto di un programmato processo di perfezionamento che in realtà ha origine molti anni prima. Da qui lo studio approfondito dell'archivio e il suo stesso riordino hanno rappresentato una chiave di lettura primaria dell'opera di Albini. Dai primi anni Duemila la scoperta di materiali poco conosciuti, se non del tutto inediti, appartenenti ai primi anni di produzione dell'architetto, ha definito e completato lo studio e la conoscenza dell'intero percorso progettuale albiniano.

Come affermato da Cristina Bianchetti (1988) "l'analisi dei piccoli archivi privati costituisce in questa prospettiva una preziosa via per la comprensione del formarsi delle posizioni teoriche e degli atteggiamenti pratici" (p. 35). Il primo risultato di questi nuovi studi sono stati i volumi editi da Electa dedicati a *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Bucci & Rossari, 2005) e a *Il design e gli interni di Franco Albini* (Bosoni & Bucci, 2009). Le due pubblicazioni hanno di fatto portato alla luce un percorso fondato principalmente sul progetto degli interni, degli allestimenti temporanei e degli oggetti: la raffinata gavetta progettuale nello studio di Gio Ponti tra il 1929 e il 1931, i primi lavori con il socio Giancarlo Palanti dal 1932, l'adesione definitiva al gruppo dei razionalisti e infine il lungo periodo di produttiva "sospensione" durante gli anni della guerra (Bosoni & Bucci, 2009).

La fortunata, e quasi unica nel suo genere (molti importanti archivi d'architettura e design sono stati nel tempo smembrati e dislocati in luoghi diversi, a volte anche lontani geograficamente), natura di bene protetto dalla Soprintendenza dei beni culturali, ha fatto dell'archivio Albini un campo di ricerca perfetto, poiché tutti i materiali sono conservati in un unico luogo: disegni, fotografie, documenti, modelli, prototipi, libri, riviste d'epoca e persino, di recente scoperta, alcuni video 8mm girati da Albini stesso. Questa condizione favorevole ha fatto sì che il lavoro di rivalorizzazione dell'archivio si sia potuto sviluppare attraverso tipologie di ricerca differenti.

2. Il museo virtuale degli allestimenti di Franco Albini e le fonti d'archivio

Una delle prime iniziative della Fondazione è stata la messa a punto del *Museo virtuale degli allestimenti* di Franco Albini, con l'obiettivo di ridare una memoria più vivida di quei preziosi progetti effimeri così ricchi di concetti e valori del metodo albiniano da rappresentarne di fatto una strategica palestra progettuale.

Il valore del progetto degli allestimenti temporanei raggiunge picchi elevatissimi in Italia proprio durante gli anni Trenta. Il regime fascista ebbe in effetti un duplice atteggiamento nei confronti della "rivoluzione" razionalista (Bosoni, 2008, p. 24). Se, infatti, in un primo momento la reazione verso i fermenti artistici dei futuristi e le visioni moderniste degli architetti razionalisti fu di assoluto entusiasmo e condivisione di quella forte spinta avanguardistica (come dimostra la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni a Como, 1932-1936), dalla metà degli anni Trenta, acuendosi poi con l'approssimarsi del conflitto mondiale, il regime fascista si richiude in un cupo e retorico immaginario monumentale ispirato alle grandi architetture dell'Impero Romano, simbolo di potenza e invincibilità. I principi etici del razionalismo italiano, fondati sui valori di democraticità del progetto e di distribuzione equa delle risorse, aspiravano a un'architettura standardizzata costruita industrialmente, molto lontana quindi dagli imponenti edifici di regime come il Palazzo della Civiltà Italiana di Ernesto Lapadula a Roma (1939) o la stazione centrale di Milano di Ulisse Stacchini (1931).[3] Questo portò di fatto alla quasi impossibilità da parte dei razionalisti di realizzare concretamente architetture. Ed è a questo punto che l'opportunità di esprimere le proprie idee rivoluzionarie si può di fatto concretizzare negli allestimenti temporanei, in particolare a partire dal 1933 con l'inaugurazione della Triennale di Milano all'interno del Palazzo dell'Arte progettato da Giovanni Muzio. Qui hanno inizio una serie di ambiziosi e rigorosi progetti di architettura razionalista in forma di prototipi in scala 1:1 (oggi si chiamerebbero *mockup*). A riprova del ruolo cruciale delle esposizioni temporanee come momenti di libera espressione e sperimentazione ritroviamo le seguenti riflessioni di Giuseppe Pagano sulle pagine di "Domus" (1942) che nello specifico fa riferimento al rapporto tra le arti:

L'unico posto in cui è stata permessa talvolta una certa libertà sperimentale e fu concesso ad architetti moderni di tentare la collaborazione tra gli artisti più vivi in una rischiosa prova di coerenza fu il terreno delle esposizioni. Su questo solo campo io ho potuto lavorare e tentare una efficace collaborazione fra varie arti. E da quello che è stato fatto in questo effimero ma glorioso banco di prova si è ricavato qualcosa che dura ancora, almeno come insegnamento di gusto, almeno come indagine verso una moderna interpretazione del monumentale, almeno come ricerca per stabilire i limiti di una decorazione artisticamente funzionalmente e moralmente sopportabile (p. 230).

Anche il giovane Franco Albini inizia il personale percorso nel campo dell'allestimento temporaneo dando prova fin dal principio di saper realizzare con estrema coerenza le sue idee. Idee alle quali rimarrà fermamente saldo in una prospettiva di ossessivo perfezionamento.

Un processo descritto articolatamente da Marcello Fagiolo nel 1979 in *Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albini e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-1945)* che racchiude già nel titolo, una visione ben precisa e anticipatoria dell'opera di Albini riguardo il legame tra i suoi progetti espositivi, gli interni domestici e gli oggetti singoli.

Nel saggio di Fagiolo emergono dei filoni identificativi dell'approccio albiniano agli allestimenti: "Diaframma, trasparenza, traslucidità", "La griglia spaziale e i montanti filiformi", "L'incastellatura-ingabbiatura", "L'idea del volo e del cielo", "La voliera, la gabbia, l'albero", "Il telaio di fili", "Le tensostrutture e lo spazio sospeso" o "Il veliero e l'altalena". A proposito del tema "I metalli bianchi e i materiali poveri", Fagiolo scrive: "Ad Albini, ovviamente, non interessava né la retorica dell'effimero a ogni costo né la retorica dell'autarchia, ma soltanto il principio della massima economia e il valore didattico della progettazione, considerata come una variante in funzione anche dei diversi materiali".

Il progetto del museo virtuale nasce nell'ottica di riportare alla luce i più minuziosi dettagli di questi interni effimeri, la cui cura nella progettazione e realizzazione emerge solamente attraverso l'attento lavoro di recupero di tutte le possibili fonti utili alla loro riproduzione tridimensionale (virtuale).

Dal 2008 la Fondazione ha pertanto iniziato a collaborare con i designer Francesco Fusillo e Chiara Lecce e il gruppo Accenture per la ricostruzione di sette progetti: il Padiglione Ina alla Fiera Campionaria di Milano (1935), la *Mostra dell'antica oreficeria Italiana* per la VI Triennale di Milano (1936), la *Mostra dell'abitazione* (Stanza d'albergo, Alloggio tipo per quattro persone e Alloggio popolare) per la VI Triennale Milano (1936), la Stanza per un uomo, ancora per la VI Triennale di Milano (1936), l'allestimento della Sala Montecatini del piombo e dello zinco per la *Mostra autarchica del minerale italiano* a Roma (1938), la Stanza di soggiorno in una villa per la VII Triennale di Milano (1940) e infine il negozio Olivetti di Parigi (1958-1960).

Il lavoro d'archivio diventa la base fondante per affrontare il lavoro di ridisegno e riproduzione: foto, relazioni di progetto, disegni, elenchi d'archivio, lettere e cataloghi delle esposizioni, riviste e libri come materiale integrativo di completamento.

In pratica, le operazioni di ricalco dei disegni originali (elaborate digitalmente), il confronto fra le quote reali e le proporzioni dei disegni, lo studio dei dettagli dal materiale iconografico (molti retri delle fotografie contengono preziose informazioni sul progetto: dai colori ai materiali, dalle ditte di produzione ai collaboratori coinvolti), il ridisegno dei singoli oggetti presenti negli allestimenti e infine la necessità di far riaffiorare gli aspetti materici e cromatici (difficilmente percepibili dai materiali fotografici dell'epoca), rappresentano efficacissimi strumenti di studio e rielaborazione dei progetti stessi.

In questa occasione sono stati considerati solo quattro dei sette progetti, a titolo esplicativo delle numerose riflessioni emerse durante il lavoro di ricerca.

Prima di approfondirli è possibile introdurre un discorso comune relativo all'analisi dei materiali recuperati. Uno degli elementi più interessanti emersi per i quattro progetti è l'omogeneità dei materiali recuperati in archivio: i disegni sono tutti di natura tecnica, su carta da lucido di vari formati (dall'A4 all'A1) e non sono pressoché mai presenti schizzi se non alcuni rapidi appunti a matita sul disegno tecnico; il materiale fotografico è una fonte riccamente documentata, quasi sempre di esecuzione professionale (ad esempio, da foto Crimella Milano per la Triennale) e completata sul retro di ogni fotografia da riferimenti descrittivi del progetto (materiali, aziende di produzione, colori ecc.); la rassegna stampa è ordinata in appositi raccoglitori e sono presenti riviste dell'epoca. Documenti e lettere sono invece pressoché assenti, fatta eccezione per le relazioni di progetto che sono costituite generalmente da una o due sintetiche pagine di testo.

Quest'ultimo punto trova invece il suo completamento nel caso degli allestimenti delle Triennali, nei cataloghi (conservati in Fondazione) e nei documenti cartacei (principalmente lettere) custoditi invece solo negli archivi della Triennale di Milano. L'assenza degli schizzi è forse l'elemento che colpisce maggiormente rispetto alla comprensione e allo studio di un metodo progettuale, ma lascia però intendere chiaramente l'importanza per Albini del disegno tecnico come strumento di risoluzione formale di spazi, moduli, griglie, relazioni di oggetti ma anche di nodi, profili, incastri e congiunzioni di materiali diversi. Lo schizzo, inteso come pura gestualità di forme, se pure probabilmente sarà esistito, non è quasi mai stato conservato, considerato poco rilevante rispetto alla definizione di un progetto (anche nel caso di opere non realizzate).

Stanza per un uomo

Mostra dell'arredamento

VI Triennale di Milano, 1936

Progetto: Franco Albini

Il progetto di questo piccolo allestimento per la ditta Dassi disegnato da Franco Albini per la VI Triennale è forse tra i più ammirati e conosciuti. Il materiale d'archivio comprende quindici fotografie in bianco e nero e una quarantina di disegni tecnici su carta da lucido di diverse dimensioni, in scale dall'1:50 all'1:1, di pressoché ogni dettaglio dell'ambiente.



Fig. 1 - Franco Albini, pannello esplicativo del progetto per la Stanza per un uomo con l'elenco delle aziende coinvolte e i tre concetti chiave, e vista d'insieme dell'allestimento, VI Triennale di Milano, 1936 / @ Archivio Fondazione Franco Albini.

Nato come modello sperimentale di abitazione per un "singolo uomo", racchiude nei suoi 27 mq una sorprendente concentrazione di soluzioni funzionali "per uno stile di vita moderno" realizzate in ogni singolo dettaglio. Un'ambiente dimostrativo, quasi estremizzato nella ricerca del modello di *machine à habiter* lecorbusieriana, in cui tutta la configurazione dello spazio è determinata da oggetti d'arredamento e quasi completamente dedicata alla cura e all'igiene del corpo (culto tipico del periodo fascista ma estendibile alle idee moderniste dell'epoca). Intenti che vengono esplicitati e dichiarati nell'allestimento stesso da un pannello posizionato all'ingresso (fig. 1):

- a) Accenno a semplificare la pianta, riunendo in un unico grande ambiente, oltre alcuni servizi, le diverse occupazioni che l'uomo svolge in casa, avvicinando tra loro le zone destinate al sonno, allo studio, alla lettura, alla ginnastica;
- b) Accenno a soluzioni di sfruttamento dello spazio in senso verticale, nel letto sospeso, nell'armadio praticabile sul suo piano superiore, nella libreria a due fronti;
- c) Accenno all'importanza dell'esercizio fisico e dell'igiene del corpo come parte integrante della vita spirituale e intellettuale dell'uomo: nella sistemazione degli attrezzi sportivi di normale uso e nello sviluppo della zona destinata in modo particolare alla ginnastica quotidiana.[4]

Il progetto risulta sorprendente per molteplici aspetti: la tipologia, l'idea di concepire un ambiente dedicato a un singolo uomo, rompeva già di per sé il tradizionale modello familiare composto da padre, madre, figli; la configurazione dello spazio, si potrebbe dire un contemporaneo monolocale super attrezzato e razionalmente concepito per soddisfare tutti i bisogni primari dell'uomo (fatta eccezione per il cibo), costruito a partire da tre pareti perimetrali, esclusivamente da arredi; infine la perizia dei dettagli e degli oggetti inventati per l'occasione, maniacalmente progettati, disegnati e realizzati.

La pianta è scandita a pavimento da quadrati di linoleum bianco. Il primo ambiente visibile è lo studio: una scrivania con ripiano in marmo, quattro poltroncine, prototipi disegnati da Albin con l'applicazione della gommapiuma Pirelli (Bosoni, 2014) e la libreria che funge anche da colonna centrale di tutto l'allestimento. Dallo studio sono già visibili: un volume nero (il retro dell'armadio) e il pannello in vetro e specchio con serigrafati alcuni schemi di esercizi ginnici. Dopo lo studio si entra, infatti, in un unico ambiente in cui tutte le restanti funzioni sono concentrate sullo sfondo di una grande parete in beola. Il letto è posto a circa due metri d'altezza, privo di ogni protezione o ulteriori confort, un piano orizzontale per dormire, un oggetto quasi surreale per la sua secchezza nel disegno. Lo spazio ricavato al disotto del letto è occupato da un vogatore (altro attrezzo ginnico tipico dell'epoca). A lato, il grande armadio attrezzato, poco visibile nelle foto ma come dimostrano i disegni d'archivio interamente progettato in ogni dettaglio (spazi per abiti lunghi, i soprabiti, le giacche, le scarpe con tacco su tubi metallici, senza tacco su graticci di legno a maglia quadrata, le camicie in cassetti bassi dell'altezza di 6 cm, la biancheria in cassetti dell'altezza di 12 cm) (fig. 2).



Fig. 2 - Franco Albini, Stanza per un uomo: dettaglio dell'angolo armadio/letto con vogatore per gli esercizi e disegni in scala 1:20 degli elementi interni dell'armadiatura, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento sorprendente e assolutamente contemporaneo è il modulo bagno: la doccia è un parallelepipedo di cristallo che lascia in vista i tubi d'acciaio cromato in un gesto modernista di esaltazione della tecnicità, il lavabo è appoggiato al cristallo e sorretto da sue esili gambe in tubo metallico, la parte dei servizi è invece celata da due tende in gomma coprenti. L'angolo opposto dell'ambiente è invece dedicato esclusivamente allo sport. Albini progetta minuziosamente lo stand, con fondo a griglia metallica, contenente tutti gli attrezzi da montagna (egli stesso era un grande appassionato di alpinismo), disegnando in scala 1:1 tutti i possibili tipi di agganci. A terra, un tappeto di linoleum per fare ginnastica (fig. 3).

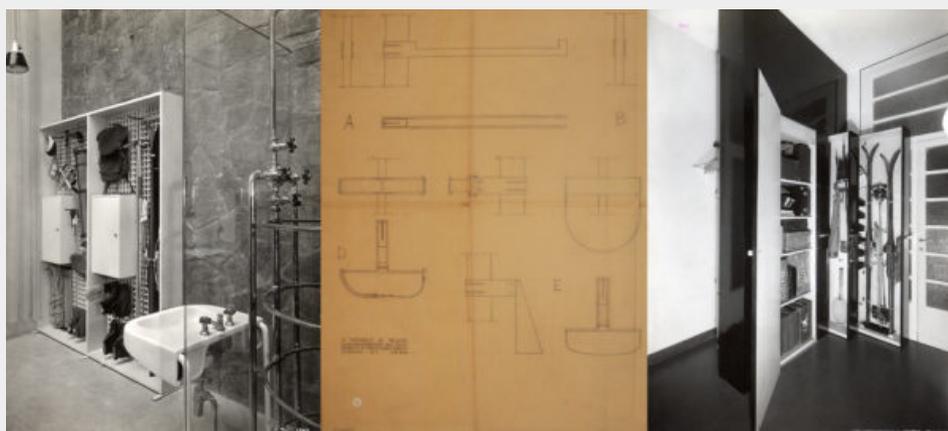


Fig. 3 - Franco Albini, Stanza per un uomo: dettaglio del mobile per gli attrezzi sportivi e disegni tecnici al vero dei diversi tipi di agganci del mobile attrezzato, VI Triennale di Milano, 1936; dettaglio della parete attrezzata all'interno dell'appartamento Falck in Corso Venezia a Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

La Stanza per uomo riletta in ogni dettaglio appare ironicamente e letteralmente proprio come quella "palestra" progettuale che l'esercizio dell'allestimento rappresenterà per il suo percorso progettuale: il dialogo tra gli oggetti, la verticalità, la cura degli spazi di servizio e del dettaglio artigianale, la modularità.

Mostra dell'abitazione

VI Triennale di Milano, 1936

Progetto: Franco Albini, Renato Camus, Paolo Clausetti, Ignazio Gardella, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti, Gabriele Mucchi, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano

Il progetto di allestimento dalla *Mostra dell'abitazione* è sicuramente meno noto ma comunque già indagato e pubblicato (Bosoni & Bucci, 2009). Il ridisegno di questo grande allestimento è stato ancora una volta uno strumento di approfondimento prezioso. Il materiale d'archivio, infatti, è estremamente ricco e comprende 54 fotografie in bianco e nero (completate da ricche descrizioni sul retro di ognuna), e più di un centinaio di disegni tecnici su carta da lucido di grandi formati, di tutti e tre i tipi di alloggi.

La *Mostra dell'abitazione* riuniva in realtà una serie di proposte ideate come soluzioni a differenti tipologie abitative e realizzate, anche in questo caso, in scala reale.

Albini è coinvolto nello specifico nel progetto di tre prove: tipo di alloggio di un locale studiato per un albergo di soggiorno, per una pensione o per un edificio ad alloggi di un locale con servizi centralizzati; tipo di alloggio per quattro persone; tipo di alloggio di due locali per quattro persone nel quartiere Fabio Filzi dell'Istituto per le case popolari di Milano.

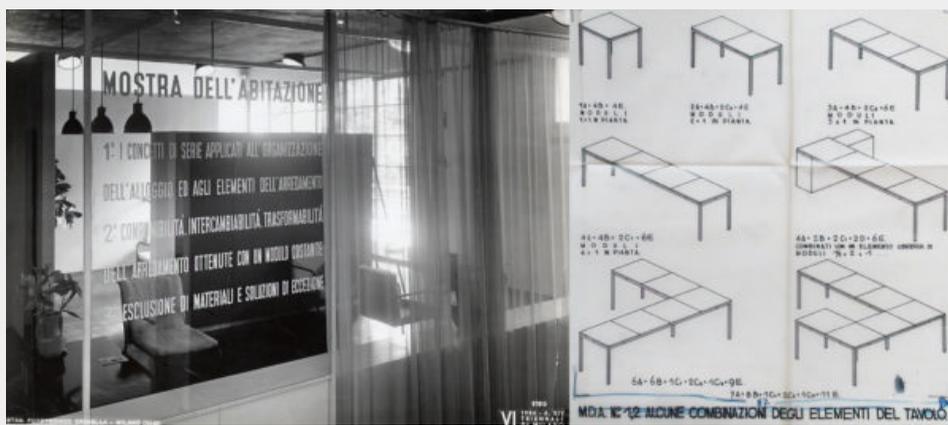


Fig. 4 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: pannello introduttivo elencante i tre principi della mostra e disegno delle possibili combinazioni degli elementi modulari del tavolo, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L'intera *Mostra dell'abitazione* era basata su precisi presupposti metodologici coerenti con i principi dell'architettura razionalista (fig. 4):

- 1) I concetti di serie applicati all'organizzazione dell'alloggio ed agli elementi dell'arredamento;
- 2) Componibilità, intercambiabilità, trasformabilità dell'arredamento ottenute con un modulo costante;
- 3) Esclusione di materiali e soluzioni di eccezione.

Nella impostazione particolare del piano si offrivano diverse possibilità di ordinamento: quella di presentare successivamente diverse soluzioni di uno stesso ambiente, oppure fare una presentazione in base soltanto a criteri estetici ricercando rapporti di masse, di spazi e di colori; infine raggruppare i locali nella successione logica di un appartamento. Si è scelta questa ultima soluzione per il fatto che nell'alloggio un ambiente deve essere considerato non in sé stesso ma nei suoi rapporti con quelli contigui (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 25). Il ridisegno ha riguardato tutti e tre gli ambienti, ma la descrizione dell'intero allestimento non può essere riportata in questa sede per intero.

Considerando solo il tipo di alloggio per quattro persone (uno spazio molto esteso di circa 160 mq il cui affitto veniva indicato di 10.000 lire) è possibile individuare una serie di dettagli che sintetizzano lo spirito dei tre progetti. Partendo dalla pianta, appare estremamente evidente dai disegni la volontà di seguire una rigorosa griglia modulare, che viene esplicitata e proiettata come disegno a soffitto, bianco su nero, per evidenziarne il valore.

Ma al di là di uno sterile esercizio stilistico il concetto di griglia viene preceduto da una serie di riflessioni elaborate a monte dal gruppo di architetti che partono dall'osservazione dello svolgersi della vita domestica moderna, individuando quindi le abitudini dei diversi membri della famiglia e i rapporti esistenti tra queste abitudini, arrivando a stabilire una nuova concezione della vita individuale e familiare. Queste riflessioni hanno portato alla concezione in pianta di un grande sviluppo della zona diurna dell'alloggio: un unico grande soggiorno nel "quale le diverse occupazioni dei vari membri della famiglia si svolgeranno una accanto all'altra, nelle zone destinate ad esse e dotate di arredamento adatto" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 27).

Ecco che il grande spazio continuo è interamente configurato attraverso l'uso di arredi modulari: armadi, scaffali, griglie metalliche, tavoli. Il materiale d'archivio riporta il lungo lavoro dedicato a questi elementi: decine di disegni di ogni singolo oggetto presente e diversi modellini di studio (di cui restano solo le fotografie). L'essenzialità è la chiave di lettura del progetto di tutti gli oggetti, l'obiettivo è la risoluzione delle problematiche di ottimizzazione degli spazi: "a causa delle abitudini di vita più complesse che moltiplicano il numero e i tipi degli oggetti d'uso, dal vestiario ai servizi adatti alle diverse occupazioni degli abitanti" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 27). La zona notte è invece poco definita: le camere da letto, ridotte alle dimensioni minime necessarie, sono poste in continuità con lo spazio giorno, separate solamente da una serie di grandi armadi, partecipando quindi del volume d'aria dell'intero appartamento. Gli armadi sono costituiti da un elemento madre costante e da elementi interni intercambiabili (fig. 5).



Fig. 5 - *Mostra dell'Abitazione*, Alloggio per quattro persone: vista dello spazio aperto dello studio, vista del corridoio di connessione alla zona notte e modello della stanza da letto matrimoniale tipo, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento distintivo è la cura dedicata agli spazi di servizio e agli impianti: sanitario, elettrico, termico, telefonico ecc., progettati con cura per una loro corretta integrazione - anche estetica - all'interno dello spazio. L'impianto di illuminazione è invece affidato a una serie di apparecchi di produzione industriale della ditta tedesca Kandem:[5] a soffitto il modello n. 831 e a parete il n. 830, disegnati da Siegfried Heinrich Bormann nel 1930, e per i comodini il modello 702e di Marianne Brandt e Hin Bredendieck del 1928 (fig. 6).

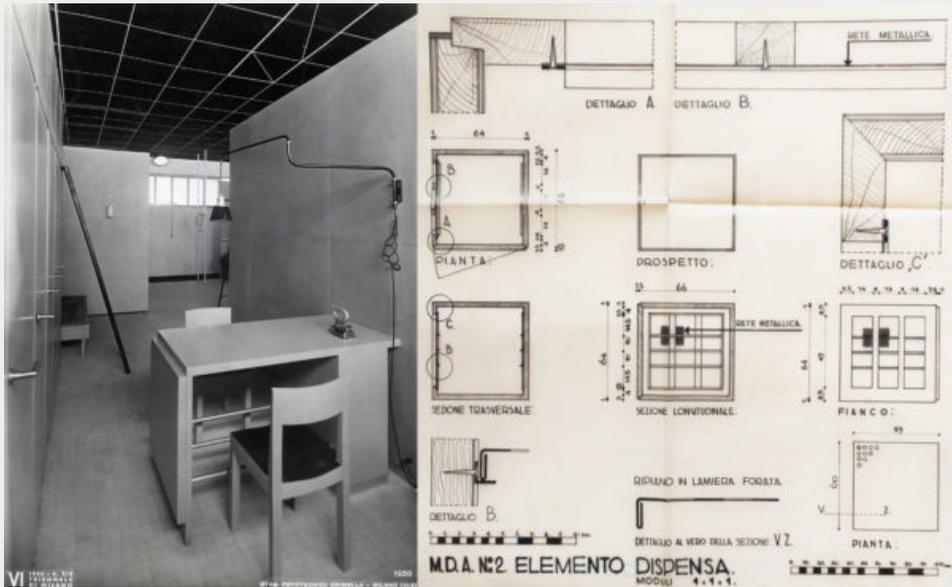


Fig. 6 - *Mostra dell’Abitazione*, Alloggio per quattro persone: dettaglio della zona di servizio (con lampada della ditta Kandem) e disegni di dettaglio degli elementi modulari dei mobili dispenza, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Fa eccezione un interessante apparecchio a soffitto, collocato nel soggiorno, progettato da Albini appositamente per la mostra: un sistema semplice composto da otto lampade a sospensione collegate tra loro da un unico binario al quale è a sua volta sospeso un elemento metallico sottostante che alloggia otto piastre di vetro che fungono da diffusori (fig. 7).

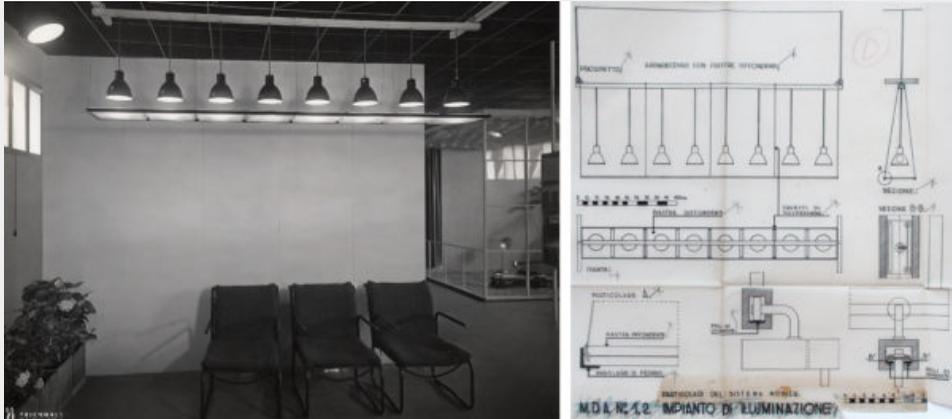


Fig. 7 - *Mostra dell’Abitazione*, Alloggio per quattro persone: dettaglio dell’angolo del soggiorno illuminato dal sistema di otto lampade disegnato da Albini e dettagli del disegno del sistema di illuminazione in scala 1:20 e 1:10, VI Triennale di Milano, 1936 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Infine, la scelta dei materiali, svolta su una base rigorosamente funzionale, segue il punto 3 dei principi iniziali, ossia una completa esclusione di quelli costosi e speciali preferendo l'utilizzo di materiali di produzione industriale "Materiali comuni e poveri trovano la loro funzione più adatta, persine più classica; e il loro valore estetico interpretato secondo una nuova intelligenza delle cose" (Guida alla VI Triennale di Milano, p. 28). Ritroviamo ad esempio dall'elenco dei produttori: l'applicazione della Gommapiuma Pirelli per l'imbottitura di sedie (le stesse della Stanza per un uomo) e materassi, le stoffe grezze e i tappeti tessuti a mano da Fede Cheti, i pavimenti in linoleum, le tende in gomma della Pirelli.

I medesimi criteri sono poi stati applicati con le dovute differenze di destinazione per l'Alloggio popolare e per la Stanza d'albergo. Il progetto della *Mostra dell'abitazione* racchiude quindi numerosi elementi di progetto che ritorneranno nella metodologia albiniana, come l'utilizzo della griglia modulare e l'attenzione agli spazi ordinari, funzionali e quotidiani inseriti con leggerezza senza mai toccar pareti (l'esercizio progettuale della mostra era proprio dedicato alla risoluzione spaziale degli alloggi in affitto), una caratteristica che Manfredo Tafuri definirà il "lasciar essere" di Albini (1982, p. 66) e che ritornerà costantemente nell'opera di Albini di volta in volta perfezionata. Emerge infine in questo allestimento quell'equilibrato modo di giostrare elementi tecnici e materiali industriali con disegni raffinati ed essenziali. Riaffiorano qui le parole di Gio Ponti che commentando la mostra *Scipione e del "Bianco e Nero"* del 1941, allestita all'interno della Pinacoteca di Brera, definisce Albini "un artista che si fida, che crede nell'ingegnere che ha in sé, un grande ingegnere ad un tempo fantastico e preciso" (Ponti, 1944, p. 19). Il progetto della leggerezza e dei complessi giochi di tensostrutture sarebbe arrivato pochi anni dopo, nel 1940 alla VII Triennale di Milano, con l'allestimento della Stanza di soggiorno per una villa, ma soprattutto con l'esperimento della libreria Veliero per il suo appartamento di via De Togni, progettata nello stesso anno.

Stanza di soggiorno per una villa

VII Triennale di Milano, 1940

Progetto: Franco Albini

È una concezione antiegoista delle cose, che ci porta a quel concetto basilare dell'architettura moderna di sentire tutte le cose e tutti i problemi legati fra loro nella coerenza organica della concezione architettonica, dell'ambiente, della casa e della città (Albini, 1941, p. 34).

Con queste parole Carla Zanini Albini, sorella di Franco Albini, introduce il progetto di allestimento della Stanza di soggiorno per una villa realizzato per la VII Triennale di Milano nel 1940. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a uno degli allestimenti temporanei più noti di Albini, ma ancora una volta l'approfondimento dei documenti e il lavoro di ridisegno hanno fatto emergere o rafforzato molti elementi della sua visione progettuale.

Colpisce innanzitutto lo spirito con cui Albini affronta concettualmente il suo lavoro. Uno spirito che dati i tempi in cui viene concepito, ossia in prossimità dell'entrata in guerra dell'Italia, prova in qualche modo a passare oltre, seguendo uno slancio ottimistico, di speranza per un futuro che avrebbe difatti caratterizzato l'impegno progettuale di Albini proprio durante gli anni della guerra.

Con la *Stanza di soggiorno per una villa* Albini introduce nuova luce nella sua visione degli interni, quel “realismo magico”[6] ripreso da Giampiero Bosoni (2009, p. 138) che richiama nuovi elementi poetici e spiazzanti in combinato equilibrio con altrettante soluzioni tecniche e razionali.

L’ambiente colpisce per l’immediata sensazione di trovarsi in un altro luogo: spostandosi visivamente da fuori a dentro l’allestimento ci si trova di fronte più a una scenografia, a uno spazio “sempre più etereo e impressionista” (Albini C., 1941).

Tutte sensazioni che Franco Albini naturalmente non esprime nelle sue rigorose relazioni di progetto, ma che invece gli appartengono intrinsecamente.

Trattandosi di un’esposizione dove venivano raffrontate diverse tendenze architettoniche, questo ambiente è stato studiato e realizzato non con la pretesa di dare completa soluzione di ogni problema ma semplicemente all’impostazione di problemi funzionali, tecnici e stilistici suscettibili di una completa soluzione in sede pratica (fig. 8).[7]



Fig. 8 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: vista d’insieme dei due livelli dell’allestimento e retro della fotografia n. 603 con la relazione di progetto, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L’ambiente è disposto su doppia altezza dividendo le funzioni in pranzo e conversazione al piano terra e lettura e studio al primo. I due piani sono collegati da una leggerissima scala sospesa da cavi d’acciaio alla struttura del soppalco.

L'intenzione è quella di definire un interno-esterno, la parete di fondo è infatti completamente vetrata e attraverso di essa si intravede il disegno di un giardino, creando un forte effetto di continuità. La visione organica dell'ambiente si ritrova anche nella scelta di inserire un albero al suo interno, posizionato al centro della stanza che attraversa i due livelli. Un progetto che ritrova la sua concretizzazione nella ristrutturazione della ottocentesca villa Neuffer a Ispra sul lago Maggiore, messa a punto proprio nel 1940. Come nella villa di Ispra ritroviamo il pavimento in beola grigia a spacco naturale con giunti larghi e sigillati con cemento bianco, una pavimentazione dall'estetica più da esterni che da interni, che rafforza quindi l'effetto di consequenzialità tra il fuori e il dentro (fig. 9).



Fig. 9 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: vista dal piano superiore del pavimento in beola e in vetro, VII Triennale di Milano, 1940; vista della scala e della vetrata su due livelli di casa Neuffer a Ispra, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Altro elemento sperimentale che segue questa concezione è infine il (finto) prato fiorito che, entrando all'interno, viene ricoperto da un pavimento galleggiante in cristallo temperato trasparente. L'ambiente è poi "popolato" da una serie di presenze stranianti: la scultura di cemento colorato rosa terracotta di Jenny Wiegmann,[8] il tavolo da pranzo con piano di mosaico di marmo e vetro disegnato da Giuseppe Del Bon, la gabbia degli uccelli in rete di refe rossa, tesa dall'alto al basso tra due anelli ellittici e le due surreali poltrone "seggiovia", un'invenzione spiazzante ed unica che vede le due sedute dondolare nel soggiorno sospese al soppalco con due profilati d'acciaio a T curvato dipinti di bianco, mentre la struttura delle poltrona è in tubolare metallico bianco con imbottitura in gommapiuma.

In questo progetto Albini crea un'ulteriore connessione, quella con una serie di soluzioni spaziali e disegni di oggetti realizzati per i suoi appartamenti in via Cimarosa (1937-1938) e poi in via De Togni (dal 1940), luoghi di massima sperimentazione e libertà di espressione per l'architetto. La corrispondenza tra questi due interni si ritrova nella presenza nella Stanza di soggiorno per una villa di alcuni oggetti disegnati da Albini in quel periodo, come le due poltrone con struttura delle gambe a X di rovere sabbato, "il fusto, comprendente sedile e schienale, è fissato alla struttura portante all'estremità superiore con due bulloni e portato all'estremità anteriore del sedile con una cinghia di cuoio. Si sfrutta così l'elasticità dell'elemento di legno costituente il bracciolo e la gamba posteriore".[9] Le due poltrone sopra descritte (che ritroviamo nel salotto di casa Albini in via De Togni insieme alla versione divano a due posti) sono il primo prototipo di quello che sarebbe diventato il modello Fiorenza prodotto dall'azienda Arflex dal 1952 e, con ulteriori modifiche, da Poggi nel 1967 (per ritornare oggi nel catalogo Arflex) (fig. 10).



Fig. 10 - Franco Albini, Stanza di soggiorno per una villa: dettaglio del tavolo in mosaico disegnato da Giuseppe Del Bon e della scultura di Jenny Wiegmann, poltrona con struttura a X di rovere sabbato e lampada in tubolare d'ottone e coppia di poltrone "seggiovia" sospese alla struttura del sopralco, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Tra le due poltrone all'interno dell'allestimento si colloca un altro progetto familiare di casa Albini, ossia la lampada Mitragliera nella sua prima versione in tubolare d'ottone sostenuta da un elemento metallico piegato a V. La lampada sarà poi realizzata in un'altra versione, in cui il tubo d'ottone si innesta su una base in legno levigata come un corpo di fucile con appoggio su tre piedi, una versione che meglio si identificherà con l'appellativo Mitragliera per la sua forte similitudine con l'assetto di una mitragliatrice da campo dell'epoca. Caratteristica che varrà come uno dei pochi oggetti *ready-made* disegnati da Albini.

Al piano superiore, dedicato alla lettura e allo studio, si trova invece un inedito dondolo-amaca con struttura in tubolare metallico verniciato di bianco e una rete come appoggio, oggetto anch'esso piuttosto surreale e sperimentale rispetto alla versione precedente disegnata da Albini e presente negli interni del suo appartamento in via Cimarosa nel 1938. Per la stessa Triennale del 1940, nella sezione *Criteri per la casa d'oggi*,[10] Albini ridisegna una versione del dondolo questa volta in legno.

Operazione forse influenzata dalle richieste autarchiche del periodo, in cui era richiesta l'applicazione dei materiali italiani e il metallo iniziava a diventare un materiale prezioso per la causa bellica. La versione in legno, intatta nel suo design, arriverà alla produzione in serie con Poggi a partire dal 1959, per poi passare alla collezione *I Maestri* di Cassina dal 2008 (fig. 11).



Fig. 11 - Franco Albini: disegno del dondolo-amaca per la Stanza di soggiorno per una villa, VII Triennale di Milano, 1940; dondolo in tubolare metallico nell'appartamento Albini di via Cimarosa, 1938; dondolo in legno presentato alla mostra *Criteri per la casa d'oggi*, VII Triennale di Milano, 1940 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Nel lavoro di riproduzione della Stanza di soggiorno per una villa è emerso infine un ulteriore elemento inedito: il colore. Le immagini severe in bianco e nero dell'epoca hanno sempre riportato una resa neutra degli ambienti in termini di percezione dei colori e poche informazioni anche sulla materialità delle superfici. Rileggendo le indicazioni accuratamente riportate sul retro delle fotografie o nelle relazioni di progetto è stato invece possibile ricostruire tutti i dettagli delle finiture con colori e materiali originali. Emerge così una visione del tutto nuova di questo ambiente in cui l'effetto surreale e poetico ne è ancor più esaltato in un bilanciato gioco di contrasti cromatici: le poltrone "seggiovia" sono rivestite in stoffa a righe larghe bianche e blu acceso, le poltrone "Fiorenza" sono invece ricoperte di stoffa tessuta a mano di cotone azzurro, il tappeto è di ginestra rosso acceso, la rete è anch'essa rossa e naturalmente i fiori dell'albero sono rosa.

Negozio Olivetti

Parigi, 1958-1960

Progetto: Franco Albini con Franca Helg

L'illuminata commissione di Adriano Olivetti per i progetti dei negozi Olivetti in tutto il mondo coinvolge anche Albini nel 1958, ormai all'apice della sua carriera. Il negozio di Parigi rappresenta senza dubbio il punto d'arrivo esemplare del percorso albiniano sul tema della leggerezza e degli allestimenti. Un progetto che racchiude pressoché tutti gli elementi distintivi della sua opera.

Il tema è un salone di esposizione per le macchine da calcolo e da scrivere aperto direttamente sulla Rue du Faubourg e all'interno, diaframma fra l'esposizione e gli uffici, due salette per le prove e le dimostrazioni sulle macchine stesse. Per suggerimento dell'Ingegnere Adriano Olivetti, ad aumentare il concetto e il carattere di sala di esposizione, sono posti accanto alla produzione Olivetti alcuni dipinti e alcuni disegni di pittori contemporanei di grandi qualità.[11]

L'archivio conserva trentadue fotografie, di cui due a colori e più di un centinaio di disegni tecnici su carta da lucido che comprendono, come nei casi precedentemente analizzati, il disegno di tutto lo spazio fino al dettaglio più piccolo (la sezione del montante in scala 1:1, l'elemento di giunzione dei moduli, l'attacco delle lampade a soffitto). Ancora una volta quindi la ricchezza dei disegni ha contribuito a una ricostruzione minuziosa e fedele del progetto durante il lavoro di modellazione virtuale. Albini interviene su molti livelli all'interno del negozio, concentrando in uno spazio relativamente piccolo, tutte le nozioni perfezionate e rielaborate in ormai più di vent'anni di lavoro.

Il primo tema è ancora una volta la leggerezza. Leggerezza che si concretizza nella messa a punto di un nuovo montante in legno che ha ormai raggiunto la più alta perfezione. La concezione spaziale riprende un sistema ben collaudato dal 1941 con la mostra *Scipione e del "Bianco e Nero"*, reso ancora più poetico per la *Mostra dell'arte italiana* a Stoccolma nel 1953 e ripreso per il sistema dello stand Rhodiatoce per Montecatini alla Fiera campionaria di Milano del 1955. Ancora una volta le parole di Ponti ci aiutano a percepire in maniera compiuta il linguaggio di queste opere (fig. 12):

Quest'uomo calmo, artista, taciturno ed elegante anche di figura, contenutissimo nei modi, e nella voce, si muove agevolmente fra queste sue cose che sono tese come silenti strutture musicali: le sensazioni che esse danno son visive, non sono di slancio e di movimento, sono dipendenti dal "lavoro" con i materiali, le diretti in noi sensazioni "nervose": le sue forme le sentiamo in noi per similitudini e contrazioni nervose, come quando ripetiamo in noi, contraendoci per tensioni interiori, lo slancio di un saltatore o lo sforzo e l'azzardo d'un acrobata (Ponti, 1944, p. 19).

A Parigi Albini riprende la griglia di cavi tesi che questa volta ha maglia triangolare, ben rappresentata nei disegni in pianta e in proiezione sul soffitto. Tutto il sistema degli espositori si gioca quindi attraverso una precisa composizione geometrica composta da un modulo base costituito da tre montanti e un pannello triangolare in legno. I moduli possono quindi concatenarsi e distribuirsi liberamente nello spazio seguendo la griglia soprastante, rendendo l'allestimento flessibile a possibili cambi di configurazione dello spazio a seconda delle necessità (fig. 13).



Fig. 12 - Franco Albini: mostra *Scipione e del "Bianco e Nero"*, Pinacoteca di Brera, 1941; *Mostra d'arte italiana a Stoccolma*, 1953; stand Rhodiatoce alla Fiera Campionaria di Milano, 1955 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

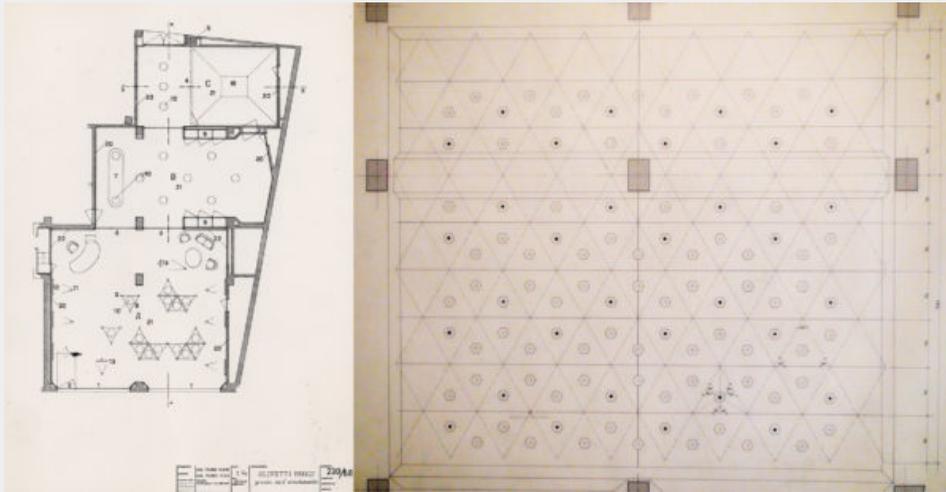


Fig. 13 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: pianta in scala 1:50 con l'inserimento degli arredi e pianta della griglia triangolare di cavi a soffitto per il sistema modulare dell'allestimento (gli esagoni centrali indicano gli attacchi dei cavi elettrici per l'illuminazione), Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Le macchine Olivetti sono quindi appoggiate sui ripiani triangolari che, grazie a un sistema di agganci integrati nella struttura del montante, possono essere posizionati ad altezze differenti.

Un secondo tema caratterizzante il progetto è dato dalla scelta di Albini di dare all'interno del negozio (collocato in un edificio moderno e piuttosto anonimo) un'atmosfera più calda e uniforme.

Così la continuità degli ambienti è affidata all'uniformità di materiali e colori e la luce completa l'effetto generale. L'interno viene così concepito come un unico spazio monocromatico: le pareti e il soffitto sono rivestiti in panno verde, i piani di esposizione sono rivestiti del medesimo panno verde e il pavimento è ricoperto da moquette tonale. Il colore verde diventa il perfetto sfondo complementare al ritmo dei sottili montanti in mogano marrone-rossastro lucido eseguiti dalla Cantieri Milanese di Concorezzo. L'illuminazione ambientale è tenue, mentre spiccano le piccole lampadine a bulbo posizionate al termine di ogni montante, rendendo dall'esterno un effetto di cielo stellato (fig. 14).



Fig. 14 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: disegno tecnico in scala 1:1 del montante del sistema di allestimento e vista delle vetrine, Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

L'illuminazione puntuale delle macchine Olivetti è invece affidata a lampade in vetro disegnate appositamente da Albini con Franca Helg, prodotte da Venini. La griglia a soffitto funge anche da sistema elettrificato flessibile seguendo il modulo triangolare. A completare l'effetto di continuità spaziale due specchi sono posizionati strategicamente tra i due ambienti (fig. 15).

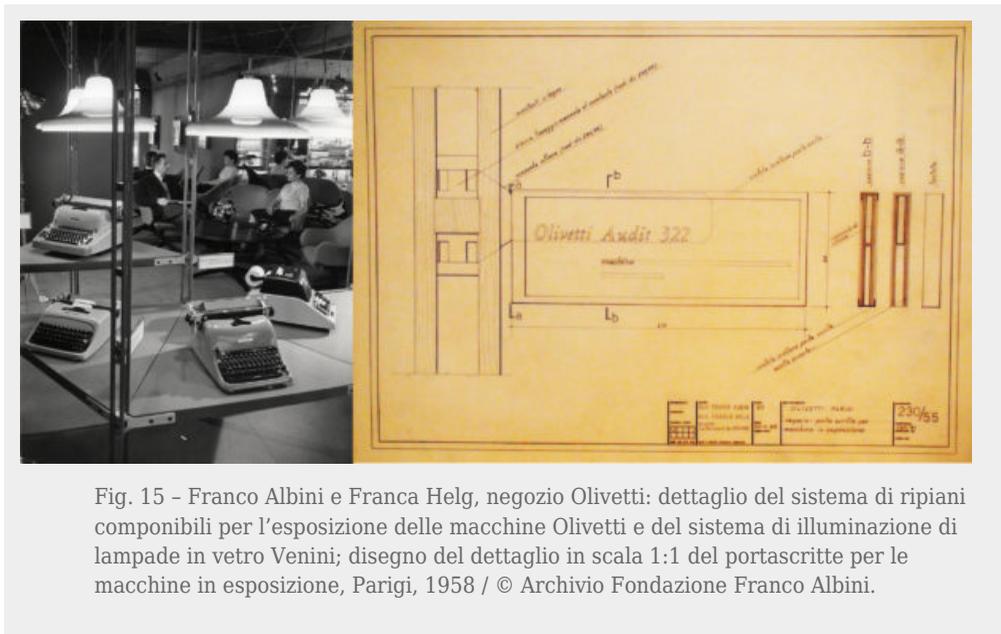


Fig. 15 - Franco Albini e Franca Helg, negozio Olivetti: dettaglio del sistema di ripiani componibili per l'esposizione delle macchine Olivetti e del sistema di illuminazione di lampade in vetro Venini; disegno del dettaglio in scala 1:1 del portascritte per le macchine in esposizione, Parigi, 1958 / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Il secondo ambiente è concepito invece per restituire un effetto forse ancora più scenografico: quasi completamente scuro con sole cinque lampade di Venini a sospensione che illuminano centralmente una sola scrivania in cui era possibile provare le macchine, e lateralmente una serie di mobili a parete contenenti gli altri modelli. Le scaffalature in questo caso sono in palissandro e panno grigio prodotte da Poggi. L'integrazione delle opere d'arte rappresenta infine un ultimo semplice compito per Albini, la cui maestria nell'esposizione dell'arte è stata ormai già consacrata nel progetto del museo di Palazzo Bianco a Genova concluso nel 1951.

L'inaugurazione del negozio parigino l'8 aprile 1959 richiamò una folta presenza di personalità del governo francese, delle amministrazioni, degli ambienti economici e industriali e del mondo dell'arte e della cultura anche italiani. L'allestimento fu sostituito dopo soli sette anni dall'altrettanto rinomato progetto di Gae Aulenti del 1966. Motivo per cui consideriamo in questa sede il negozio Olivetti come un progetto altrettanto effimero.

3. "Prospettive di mobili"

"Qualche anno fa si è molto parlato e scritto intorno ai mobili tipo. [...] Poi è intervenuto un periodo di silenzio. Disinteressamento? Noncuranza? Tutt'altro: silenziosa operosità" (Bega, 1943, p. 318). La silenziosa operosità, rilevata da Melchiorre Bega nel 1943 sulle pagine di *Domus*, coglie bene la situazione in cui lo stesso Albini, insieme ai suoi contemporanei, operava nel campo del progetto. Gli anni tra il 1939 e il 1948 rappresentano una palestra progettuale non dissimile dal caso appena analizzato degli allestimenti temporanei, indirizzati questa volta al tema del progetto del mobile singolo per la produzione industriale. Il mobile tipo per l'appunto.

Albini insieme a molti altri - tra cui Gardella, lo studio BBPR, Ponti, Carlo Mollino, Carlo De Carli, Ettore Sottsass, Pietro Chiesa, Carlo Enrico Rava, Guglielmo Ulrich, Ico Parisi - è coinvolto a partire dal 1939 in una serie di concorsi per il design del mobile.[12] Inizia così un periodo che si protrarrà per tutti gli anni della guerra di sfrenati disegni e sperimentazioni dedicati al design degli oggetti. Impegno che, data l'impossibilità di realizzare progetti a scala più grande, diventa pressoché a tempo pieno. Nel 1943 Albini si ritrova sfollato a Piacenza a causa dei bombardamenti a Milano, rimanendovi confinato fino alla fine della guerra.

Il risultato di questo lungo esercizio è un grande faldone custodito nell'archivio Albini denominato "Prospettive di mobili". Sfogliando il contenuto del faldone, una delle osservazioni più lampanti è di natura strettamente tecnica relativa all'esecuzione dei disegni, ossia l'incongruenza del titolo della cartella rispetto alla natura quasi esclusivamente assonometrica dei disegni. L'elemento è tutt'altro che irrilevante in quanto la natura del disegno tecnico di precisione è una caratteristica imprescindibile per Albini, che affronta il disegno del mobile (come dell'allestimento temporaneo), in ogni dettaglio, utilizzando quindi uno strumento di rappresentazione prevalentemente architettonico, a dimostrazione dell'eguale importanza progettuale dedicatagli. Inoltre, questa tipologia di disegno, e quindi di metodo progettuale, trae origine dalla lunga esperienza artigianale perfezionata da Albini già negli anni Trenta durante i primi anni di lavoro presso lo studio Ponti-Lancia (1929-1932) [13] e in seguito costantemente perfezionata, come già dimostrato in questa sede.

Le assonometrie dei mobili, ordinatamente suddivise in tipologie (divani, sedie, poltroncine, tavoli, tavolini, mobili per soggiorno etc.), sono eseguite su fogli di carta da lucido di formato A4, il che implica un disegno di dimensioni molto contenute ma altrettanto precise e ricche di dettagli nell'esecuzione: dal capitonné della poltroncina allo spaccato assonometrico che

mostra la struttura dell'oggetto, finanche al dettaglio del bottone, di una cerniera, di una manopola e di un piedino. L'elaborato è quasi sempre ricalcato a china o a matita e in pochi e splendidi casi a colori. Tuttavia, contrariamente alla precisione esecutiva dei disegni, al di là del nome del cliente o del produttore, non appaiono sui fogli ulteriori indicazioni relative ai materiali e alle finiture utilizzate, caratteristica questa che riporta più a un criterio da "catalogo visivo", quindi di portfolio da mostrare, piuttosto che di uno strumento tecnico vero e proprio (fig. 16).



Fig. 16 - Franco Albini, faldone "Prospettive di mobili": selezione dalle serie poltroncine, sedie pieghevoli e mobili radio (1938-1950) / © Archivio Fondazione Franco Albini.

Il faldone rappresenta quindi un grande catalogo, messo insieme da Albini durante gli anni della guerra (integrato anche in anni successivi), che raccoglie centinaia di disegni di mobili di ogni tipologia: alcuni già realizzati per gli interni di singoli clienti, altri proposti negli innumerevoli concorsi sopra accennati. Alcuni derivano dalla breve parentesi del negozio AR.AR. (Architetti Arredatori), iniziativa intrapresa tra il 1942 e il 1943 come un'impresa artigianale commerciale sotto la direzione dell'ingegner Macchi e con il sostegno degli architetti poi confluiti nel gruppo A.R.: Albini, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Bottoni, Gardella, Minoletti, Mucchi, Pagano, Palanti, Pucci, Romano (Comunicazione, 1943). Macchi aveva aperto un negozio nel centro di Milano dove esponeva mobili di propria produzione, eseguiti su disegno di quegli stessi architetti (diventato nel 1943 AR.RA. Arredamenti Razionali).

Fonte preziosa, il faldone ci fa capire pertanto l'intenzione esplicita di Albini di raccogliere tutti i progetti nella prospettiva futura di poterli riproporre alle aziende dopo la guerra. Una silenziosa operosità pronta a riemergere negli anni del boom economico. Scorrendo le decine di modelli di poltroncine, appare evidente, ad esempio, quella costruzione metodologica ossessiva che ha contraddistinto la storia della poltroncina Luisa (Bosoni & Bucci, 2009), lo studio tipo della poltroncina pieghevole in compensato, il mobile radio, la poltrona accogliente ("Fiorenza"), il tavolo smontabile, le librerie leggere con sistema a montanti, i più vari oggetti piccoli. Le note e i cartigli sui ridotti fogli in carta da spolvero in formato A4 sono la prova dei numerosi passaggi che ogni oggetto attraverserà dal prototipo unico alla produzione di serie. Numerose, ad esempio, le annotazioni relative al grande concorso per il rinnovo degli interni della turbonave Conte Biancamano nel 1948, al quale Albini partecipa insieme a Livio Castiglioni e Giancarlo De Carlo, vinto da Ponti.

Nulla andava gettato, ma ripreso, ristudiato e ottimizzato per la produzione industriale e proposto a un'azienda. Il risultato è una fase di collaborazioni molto intensa già a partire dai primissimi anni del dopoguerra: l'edizione RIMA (1947), l'azienda ASTRA per mobili scolastici (1945-1946), Besana (1949), la breve collaborazione (1946-1948) con la ditta Figli di Amedeo Cassina per la poltroncina n. 431 e la poltrona n. 432, altra variante intermedia del modello Fiorenza (Albini, 2008) industrializzata da Arflex. Le collaborazioni più improntanti e durature vengono strette da Albini con l'azienda Bonacina per gli arredi in midollino e canna d'india (poltrona Margherita e Gala dal 1951) e soprattutto con Poggi di Pavia, a partire dal 1948 con gli interni del Rifugio Pirovano e continuando fino alla fine degli anni Sessanta con i modelli ormai celebri della poltroncina Luisa (1955), del dondolo PS16 (1959), dei tavoli Cavalletto TLS (1950) e TL3 (1951), del tavolino Cicognino TN6 (1953), della libreria a montanti verticali LB7 (1965) e della poltrona Tre Pezzi (1959), tra i principali. A livello internazionale Albini intreccerà interessanti rapporti negli Stati Uniti con la società Altamira e con l'azienda Knoll che ancora oggi ha in catalogo lo scrittoio con base a X in metallo e ripiano in cristallo del 1938. In Europa invece sono documentati alcuni contatti con i grandi magazzini svedesi per componenti per la casa Nordiska Kompaniet (nominativo più volte annotato sui disegni di "Prospettive di mobili") per la produzione di alcuni arredi.

Lo studio di questo materiale apre a una moltitudine di riflessioni. Sono documenti in certi casi misteriosi poiché difficilmente riferibili a determinati progetti o aziende, proprio perché rappresentano un esercizio, un lavoro di sistematico ridisegno fatto di minuziosi particolari la cui lettura deve essere necessariamente sia contestuale che di dettaglio. Riflessioni che in questa sede lasciamo momentaneamente in sospenso per ulteriori approfondimenti.

4. Conclusioni

La rilettura di queste due tipologie di fonti vorrebbe rafforzare, in questa occasione, la tesi che vede per Albin i decenni Trenta e Quaranta come anni ricchi di fermento progettuale e base fondante delle grandi opere architettoniche e della produzione di mobili di serie del dopoguerra. L'osservazione dettagliata dei materiali ha dato la possibilità di analizzare, studiare e osservare un percorso progettuale su una scala temporale di vent'anni circa. Nonostante a volte si tratti di opere molto conosciute e commentate, lo studio delle fonti primarie ha rappresentato una risorsa originale che completa la comprensione delle tecniche e delle dinamiche di progetto, dei soggetti operanti e delle linee guida ideologiche, delineandone la continuità metodologica. Una rilettura che in conclusione mira alla tutela della memoria e alla valorizzazione di un patrimonio, quello della Fondazione Franco Albin, ricco di messaggi per il presente e il futuro sia in ambito didattico-educativo che storico-critico.

Riferimenti bibliografici

- Albin, C. (1941, gennaio). A proposito di un arredamento esposto alla VII Triennale. *Costruzioni-Casabella*, 157, 34-40.
- Albin, M. (2008). Franco Albin. Della "castigata stringatezza". In G. Bosoni (a cura di), *Made in Cassina* (pp. 146-147). Milano: Electa.
- Albin, M., Helg, F., & Piva, A. (1990). *Franco Albin, architecture and design 1934-1977*. New York: Princeton Architectural Press.
- Barbiellini Amidei, R. [2011]. *Genni (Jenny Wiegmann Mucchi)*. Disponibile presso <http://www.150anni.it/webi/stampa.php?wid=2072> [ultimo accesso 15 novembre 2017].
- Bega, M. (1943, luglio). Presentiamo i mobili tipo. *Domus*, 187, 318.
- Bianchetti, C. (1988, marzo). Materiali d'archivio. *Urbanistica*, 90, 35.
- Bontempelli, M. (2006). *Realismo magico e altri scritti sull'arte*. Milano: Abscondita.
- Bosoni, G. (2008). *Design italiano*. New York: The Museum of Modern Art-5 Continents Editions.
- Bosoni, G., & Bucci, F. (2009). *Il design e gli interni di Franco Albin*. Milano: Electa.
- Bosoni, G. (2014). Franco Albin e la Gommapiuma Pirelli. Per una storia della schiuma di lattice di caucciù in Italia (1933-1951). *AIS/Design Storie e Ricerche*, 4. <http://www.aisdesign.org/aisd/franco-albin-e-la-gommapiuma-pirelli-per-una-storia-della-schiuma-di-lattice-di-caucciù-in-italia-1933-1951>.
- Bucci, F., & Irace, F. (a cura di) (2006). *Zero Gravity. Franco Albin. Costruire le modernità*. Milano: Electa.
- Bucci, F., & Rossari, A. (a cura di) (2005). *I musei e gli allestimenti di Franco Albin*. Milano: Electa.
- Comunicazione (1943, luglio). *Domus*, 187, 66.
- Fagiolo, M. (1979). Genesi di un linguaggio. L'astrazione magica di Albin e la "via italiana" al design e alle esposizioni (1930-1945). In Studio Albin (a cura di), *Franco Albin, architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana (dicembre 1979-febbraio 1980), Firenze: Centro Di.
- Gregotti, V., & Marzari, F.G. (2002). *Luigi Figini e Gino Pollini*. Milano: Mondadori Electa.
- Guida della VI Triennale* (1936). Milano: SAME.

-
- Pagano, G. (1942, giugno). La legge del due per cento. *Domus*, 174, 230.
- Piva, A., & Prina, V. (1998). *Franco Albini 1905-1977*. Milano: Mondadori Electa.
- Ponti, G. (1944, febbraio). Stile di Albini, ovvero il gusto di Albini. *Stile*, 38, pp. 7-23.
- Roh, F. (2007). *Post-espressionismo: realismo magico: problemi della nuova pittura europea*. Napoli: Liguori.
- Rossi Prodi, F. (1996). *Franco Albini*. Roma: Officina.
- Tafuri, M. (1972). Design and Technological Utopia. In E. Ambasz (a cura di). *Italy the new Domestic Landscape* (pp. 388-404). New York: The Museum of Modern Art.
- Tafuri, M. (1982). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Einaudi.
-

NOTE

1. Estrapolato dal dibattito tenuto da Albini durante l'MSA (Movimento di Studi per l'Architettura) dell'estate 1959.↵
2. Un luogo per altro ancora vivo e operante data la continuità professionale di Marco Albini e del figlio Francesco, attivamente impegnati come architetti nello Studio Albini.↵
3. Se pur qui riportata come una ricostruzione forse troppo contratta e schematizzata di un periodo estraneamente denso di figure progettuali eterogenee e specificità territoriali, la sintesi appare utile in questa sede al fine di inquadrare una specifica necessità del gruppo degli architetti razionalisti. Per ulteriori approfondimenti: Gregotti & Marzari, 2002; Tafuri, 1972.↵
4. Cartella 0637-0651 VI Triennale 1936 Stanza per uomo, fotografia n. 0638.↵
5. I modelli della Kandem sono stati molto utilizzati da Albini in diversi interni ma anche da molti altri architetti razionalisti, tra cui Gardella, come esempio di ottimo oggetto industriale funzionale ed essenziale nel design.↵
6. La definizione "realismo magico" fu introdotto per la prima volta nel 1925 dal critico tedesco Franz Roh in riferimento alle correnti pittoriche italiane del ritorno all'ordine degli anni Venti, come Novecento, Valori plastici e la Pittura metafisica di De Chirico. In Italia il termine è stato ripreso dallo scrittore Massimo Bontempelli in riferimento a figure come Antonio Donghi, Felice Casorati e Cagnaccio di San Pietro (Bontempelli, 2006; Roh, 2007).↵
7. Albini, retro fotografia n. 603, cartella 0599-0615, VII Triennale 1940, Stanza di soggiorno per una Villa.↵
8. Jenny Wiegmann, detta anche Genni (1895-1969), scultrice di origine tedesche e moglie di Gabriele Mucchi, apparteneva al gruppo di artisti legati alla rivista *Corrente* (Barbiellini Amidei, [2011]).↵
9. Albini, retro foto n. 610 cartella 0599-0615, VII Triennale 1940, Stanza di soggiorno per una Villa.↵
10. Con Piero Bottoni, Renato Camus, Enrico A. Griffini, Cesare Mazzocchi, Maurizio Mazzocchi, Giuseppe Mazzoleni, Giulio Minoletti.↵
11. Comunicato stampa per la rivista "L'Architettura. Cronache e Storia", agosto 1962. Si tratta di una piccola esposizione di opere di grandi autori Klee e Chagall, dipinti di Mafai, un paesaggio toscano di Rosai, una natura morta di Morandi, una tempera di Campigli. Si riconoscono inoltre alcuni manifesti pubblicitari realizzati da Giovanni Pintori.↵
12. Concorso "Un ufficio tipico moderno in Masonite" (1938), concorso per i mobili Wohnbedarf di Zurigo (1940), concorso "La casa per tutti" indetto dalla Triennale di Milano (1943), "International Competition for Low-Cost Furniture Design" del MoMA di New York (1948) e due concorsi Fedi Cheti "Lo stile nell'arredamento moderno" (tra il 1948 e 1949).↵

-
13. Si vedano i mobili presentati alla Biennale di Monza del 1930, l'appartamento Ferrarin a Milano (1931-1932) o l'appartamento Gobbi a Milano (1932).←

PER UNA STORIA DEL PRODOTTO NEL DISTRETTO DELLO SPORTSYSTEM DI MONTEBELLUNA: MUSEO, ARCHIVI, FONTI

Eleonora Charans, Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE

Archivi, Attrezzatura e abbigliamento sportivi, Montebelluna, Sportssystem

Il contributo si concentra sulla storia del Distretto dello Sportssystem di Montebelluna e sulle problematiche legate all'individuazione e all'utilizzo delle fonti per essa rilevanti. Oltre a contestualizzare questo caso nella cornice della storia del design italiano, l'articolo discute il processo e i risultati di un progetto volto alla costituzione di un museo dedicato al Distretto. La trattazione è suddivisa in tre parti: il primo paragrafo affronta il principale luogo di confluenza e sedimentazione della memoria, il Museo dello scarpone e della calzatura sportiva; la seconda parte analizza nello specifico le tipologie di fonti legate al prodotto fornendo al contempo lo stato dell'arte sugli archivi del territorio; l'ultima parte traccia un bilancio di quanto emerso dalla ricerca.

Il design di prodotto del Distretto dello Sportssystem: una ricezione difficile

La storia del Distretto dello Sportssystem di Montebelluna, situato nella provincia di Treviso, vanta una lunga tradizione che risale agli artigiani "scarperi" dell'Ottocento (Durante, 1997). Nella piazza del mercato di Montebelluna, infatti, si incontravano da un lato l'offerta dei produttori e dall'altra le esigenze dei consumatori: i boscaioli del Montello che richiedevano calzature da lavoro robuste e quanto più possibile impermeabili. Da quei tempi ormai lontani come nell'attuale scenario, la progettazione di calzature dalla spiccata vocazione sportiva rappresenta il centro della produzione di questo Distretto. Alcune di queste calzature sono state riconosciute e premiate nel campo del design, attraverso l'attribuzione di due premi Compasso d'oro: nel 1954 per uno scarpone da montagna e nel 1957 per uno scarpone da sci, entrambi progettati dall'azienda La Dolomite (Fossati, 1972, p. 159). Eppure, nonostante i riconoscimenti di settore e i numerosi spunti di riflessione che le produzioni del Distretto potrebbero offrire alla storia del design italiano, va notato da subito che essa se n'è interessata soltanto marginalmente. I prodotti del Distretto sono, ad esempio, inseriti in alcuni atlanti del design, come accade nell'*Atlante del Design italiano 1940-1980*, in cui si sintetizza:

Alla progettazione e alla produzione italiana di scarponi da sci appartiene quasi il monopolio mondiale di questi attrezzi sportivi, che vedono la loro evoluzione sin dagli anni Cinquanta [...]. Ma è con l'invenzione della chiusura a ganci e con la progettazione di scafi in plastica che, negli anni Sessanta e Settanta, la produzione italiana invade il mercato internazionale (Grassi & Pansera, 1980, p. 258).

Sebbene si riconosca quindi da qualche decennio l'importanza di tali innovazioni di prodotto apportate al settore - a partire dalla realizzazione nel 1967 del primo scarpone a iniezione da parte dell'azienda Nordica - la letteratura riguardante la storia del design continua a dedicare loro una scarsa attenzione. Ne è prova anche la recentissima miscellanea *Plastic objects in italian design 1950-1973* (Cecchini, 2015) che tratta, come preannunciato dal titolo, nello specifico gli oggetti in plastica, ma non riporta alcun riferimento agli scafi degli scarponi da sci.

In anni recenti, pare invece ricevere maggiore interesse il doposci Moon Boot, introdotto dall'azienda Tecnica nel 1970, introducendo una nuova tipologia di prodotto che ha garantito grande fortuna commerciale, tanto da ritrovarlo tuttora sul mercato in pratica senza variazioni strutturali e da guadagnarsi il titolo di "prodotto in assoluto più longevo dello sportssystem Montebellunese" (Durante, 2004, p. 148).

Lo rintracciamo, ad esempio, ripreso da alcune storie del design, come quella ricostruita da Alberto Bassi attraverso gli oggetti "anonimi" italiani (Bassi, 2007, p. 200) oppure in un altro atlante scritto da Enrico Morteo, scelto e inserito in una selezione globale, così introdotto:

interpreti perfetti di un turismo di massa, i Moon Boot sono semplici, allegri, economici. Tre soli componenti - suola, rivestimenti e imbottiture sintetiche, lacci - i Moon Boot sono pratici e unisex, hanno la calzatura ambidestra e poche misure che coprono diverse taglie. Colorati e decorati da una grande scritta applicata sul collo della scarpa, i Moon Boot non sono solo un'intuizione fortunata, ma rappresentano uno dei primi casi in cui è il design a dettare le regole della moda (Morteo, 2008, p. 326).

In sintesi, i prodotti dello Sportssystem di Montebelluna sono di fatto rimasti a latere della narrazione *mainstream* legata al design italiano, anche se, come abbiamo appena ripercorso, alcuni spiragli si insinuano timidamente nelle maglie di un'attenzione storica e critica fondamentalmente incentrata sull'arredamento. Anche per quanto concerne il tema dei brevetti, talmente numerosi e diffusi all'interno del Distretto, si potrebbe dire tanto. Nella letteratura di riferimento spunta, nel *mare magnum* delle possibilità disponibili, un disegno tecnico di una scarpa per sci con legatura interna della contro-tomaia, brevettata a Cornuda (TV) e quindi all'interno del Distretto in oggetto, inserita nella sezione dedicata all'abbigliamento tecnico (Bosoni, Picchi, Strina & Zanardi, 2000, p. 148).

Giunti a questo punto, il quesito di partenza è fin troppo ovvio: per quale motivo questa storia pluri-premiata e brevettata è rimasta all'oggi così poco indagata? Questo si può spiegare in parte con la difficoltà di reperimento delle fonti o materiali per ricostruirla e analizzarla. Certamente può suonare paradossale, se si pensa al fatto che il Distretto si è dotato, dal 1984, di un museo depositario della propria evoluzione e diversificazione produttiva, ma come sarà analizzato a breve la situazione è ben più complessa e la struttura in questione non è stata organizzata con il supporto di studiosi del design. Si è trattata di una, per quanto valevole e meritoria, iniziativa amatoriale. Un'altra spiegazione può essere relazionata al fatto che le aziende del Distretto non hanno, se non in rarissimi casi, fatto ricorso a grandi nomi, a designer affermati. I prodotti venivano elaborati fondamentalmente in seno all'azienda, principalmente dall'Ufficio tecnico che prendeva in carico anche eventuali brevetti.

Il presente contributo si concentra pertanto sulle fonti che permettono di ripercorrere e comprendere l'importanza di questo capitolo del design italiano e sui luoghi attraverso i quali reperirle.

Quanto emerge dalla trattazione è il frutto di una ricerca e fattivo riscontro sul campo condotto dall'autrice attorno alla memoria storica di questo Distretto.[1] Una fotografia dello stato dell'arte e una mappatura del network hanno consentito l'identificazione delle realtà attive sul territorio, in prima istanza del Museo di Distretto - chiamato Museo dello scarpone e della calzatura sportiva - e dello stato di esistenza e preservazione degli archivi. Il testo è suddiviso in tre parti. La prima affronterà il tema del Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, la sua genesi e il suo patrimonio, in quanto principale punto di confluenza e sedimentazione della memoria storica e delle fonti per ricostruirla; la seconda analizzerà nello specifico le tipologie di fonti e archivi che ruotano attorno alla calzatura sportiva; la terza parte tratterà un bilancio di quanto emerso nel corso della ricerca e sulle possibili strategie per potenziare l'esistente.

1. Museo dello scarpone e della calzatura sportiva: luogo di convergenza della memoria storica e patrimonio da indagare

Il Distretto dello Sportsystem è stato il primo in Italia a dotarsi di un museo, di un archivio e di un deposito, attualmente in fase di censimento. Si tratta, come anticipato, del Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, inaugurato il 4 novembre del 1984 nella sede storica di Villa Zuccareda Binetti. L'ideazione di tale museo si deve a un professore di lettere e storico locale, Aldo Durante, [2] che ha diretto l'istituzione fino al 2013, anno del suo pensionamento.[3] Grazie alla sua carica di assessore comunale agli inizi degli anni Ottanta, Durante aveva sostenuto l'acquisto di Villa Zuccareda Binetti da parte del Comune, individuandola da subito come luogo ideale per attività culturali dell'Accademia Montelliana, che tra l'altro presiedeva (Binotto, 1984), ma anche per realizzare al suo interno un percorso espositivo dedicato alla storia di Montebelluna.[4] Durante ha avuto la brillante intuizione di mettere insieme, pezzo dopo pezzo, attraverso donazioni e recuperi da cantine di privati, ex lavoratori e magazzini di negozi e aziende, una raccolta nella quale veniva ripercorsa la specificità produttiva del territorio montebellunese, andando a creare di fatto un modello ibrido tra il museo della città e il museo etnoantropologico. I materiali accumulati da Durante, per inciso, venivano spesso eliminati dalle aziende causando perdite spesso irrimediabili e rendendo più complesso e lungo un lavoro di ricostruzione storico-critica.[5] In sintesi pur non essendo nati come pezzi unici bensì in serie, la maggior parte di quelli raccolti nella collezione del Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, sono di fatto diventate delle rarità. Occorre notare, tuttavia e senza nulla togliere alla meritoria iniziativa, che il fuoco di interesse di Durante affonda le radici nella storia sociale del territorio e non nel design, questo è ben testimoniato dalle fonti alle quali fa ricorso nel suo testo più importante, *Montebelluna fa giocare il mondo*, ma anche nella *Guida del Museo dello scarpone e della calzatura sportiva* (Durante, 1997 e 2004), nelle quali risultano assenti i riferimenti bibliografici alla disciplina del design.

A due anni dall'apertura, nel 1986, viene fondata l'omonima Associazione (Associazione Museo dello scarpone e della calzatura sportiva) che riunisce le aziende del Distretto, le quali nel frattempo si erano rese conto delle tangibili ricadute che poteva assumere questo progetto museale. Nel 1992, l'Associazione decide di dotarsi di un ulteriore strumento: viene depositato l'atto di costituzione della Fondazione, con finalità di educazione, di studio e ricerca, di documentazione a tutela del patrimonio storico e delle collezioni presenti nel Museo.[6]

Questo dimostra il fatto che soltanto in una seconda fase, a distanza di qualche anno, le aziende abbiano iniziato a interessarsi e credere nell'operazione capitanata da Durante. Nel 1996 il Comune di Montebelluna concede in gestione alla Fondazione Museo dello scarpone e della calzatura sportiva Villa Zuccareda Binetti per trentacinque anni, fino al 2031, a condizione che questa si impegni a restaurare lo stabile; tali lavori si concludono nel 2001 e il Museo riapre proponendo la collezione riordinata cronologicamente.[7]

Tale criterio di ordinamento è tradotto in un nuovo allestimento organizzato in un percorso architettonicamente discendente che inizia dal secondo piano con lo stivale da postiglione di origine veneziana risalente al XVII secolo, passa per la tradizione artigiana ottocentesca fino a concludersi con le calzature militari impiegate nel corso della prima guerra mondiale.

Al primo piano sono esposti gli scarponi da sci in cuoio degli anni trenta e quaranta per giungere, nella sala 6 agli anni sessanta con lo scarpone da sci in plastica; trova qui spazio necessariamente anche la produzione legata alle diversificazioni produttive applicate ad altre discipline sportive (tennis, calcio, pattinaggio, motociclismo), concludendosi con la presentazione dei prodotti più recenti realizzati nel primo decennio del Duemila.

Appare dunque pertinente che questo testo incentrato sulle fonti del Distretto prenda le mosse proprio dal Museo dello scarpone e della calzatura sportiva in quanto principale luogo depositario di questa storia. Come ricordato in apertura, il Museo conserva materiali legati al contesto tecnologico e produttivo quali brevetti, modelli e stampi, ma possiede anche una biblioteca tematica, una fototeca e un archivio di tesi di laurea e di cataloghi. La ricchezza e la varietà del materiale in esposizione al museo, combinate con la possibilità di approfondire anche a livello bibliografico e archivistico il racconto, costituivano le leve di attrazione per gli operatori del Distretto *in primis*, ma anche per esperti del settore provenienti da ogni parte del mondo. Il Museo aveva assunto un ruolo propulsivo, dall'alta carica simbolica e identitaria per il Distretto, una sorta di archivio aperto e vivo.[8] Tuttavia, con la crisi di settore iniziata in sordina già dalla metà degli anni Novanta e che ha avuto i primi effetti di contrazione nel decennio successivo e confermata anche dalle recenti vicende legate al caso Veneto Banca,[9] il Museo è andato dapprima cristallizzandosi, poi contraendosi fino a sfiorire anche in termini di presenze di visitatori.

Nel maggio 2016 un protocollo d'intesa tra il Comune di Montebelluna e la Fondazione Museo dello Scarpone permette di intravedere un nuovo corso per questo Museo.

Il protocollo interessa gli aspetti legati alla gestione e valorizzazione del suo patrimonio, che resta comunque di proprietà della Fondazione, responsabile anche in termini di conservazione.[10] Grazie alla collaborazione con il Museo di storia naturale ed archeologia di Montebelluna verranno attuate sinergie volte alla promozione e alla valorizzazione delle collezioni, inclusa una loro riclassificazione e la predisposizione di progetti per un nuovo allestimento del Museo.[11] Il 25 marzo 2017, con l'inaugurazione della mostra dal titolo *Le scarpe dei campioni*, si concretizza il primo tassello delle operazioni previste dal nuovo protocollo. L'offerta espositiva ruota, come suggerito dal titolo, attorno al tema della scarpe prodotte nel Distretto impiegate da atleti di varie discipline sportive per stabilire record e vittorie. Le calzature, affiancate a materiali d'archivio, video e dispositivi interattivi interrogabili, sono poste al centro di un racconto articolato attraverso nove sezioni.[12] Sono pezzi che risultavano già in esposizione con il precedente allestimento[13] oggi reintegrati e ricollocati in un nuovo percorso che offre maggiore contestualizzazione, attraverso l'utilizzo di dispositivi multimediali all'interno dei quali sono confluiti i materiali raccolti nel corso del progetto Sportmuse, che lascia largo spazio alla viva testimonianza dei protagonisti passati e presenti del Distretto.

2. Verso una mappatura di fonti e archivi

Nel precedente paragrafo è stato delineato il principale serbatoio della memoria storica del Distretto. In questo si cercherà invece di scendere nel dettaglio di queste fonti, offrendone una panoramica tipologica. Una preliminare suddivisione può tenere in considerazione le fasi della “vita” del prodotto. La categorizzazione che segue è frutto di una sintesi dell’autrice di quanto contenuto all’interno del Museo dello scarpone e della calzatura, come ricordato in precedenza in fase di riordino, incrociando le informazioni ricavate con quelle provenienti dai sopralluoghi all’interno delle aziende partner del progetto di ricerca Sportmuse.[14] Possono essere enucleate quattro categorie riguardanti:

1. la progettazione (schizzi, disegni esecutivi, modelli, prototipi, brevetti) (figg. 1, 2, 3, 4);
2. la produzione (stampi, singole componenti, campioni di materiali e di finiture, macchinari, attrezzature, macchine e utensili per la lavorazione, fotografie di parti del prodotto, dei processi produttivi e dei macchinari, di interni di luoghi di lavoro, dei punti di logistica, magazzino, stoccaggio);
3. la comunicazione (cataloghi, fotografie, annunci pubblicitari sui mezzi a stampa o sotto forma di spot televisivo, rassegna stampa, forme dell’organizzazione del retail e in ambito fieristico) (figg. 5, 6, 7);
4. la fruizione del prodotto (foto e filmati degli atleti, dei consumatori o di personaggi noti che utilizzano il prodotto nel corso di competizioni sportive che delineano una storia del costume e della società) (fig. 8).

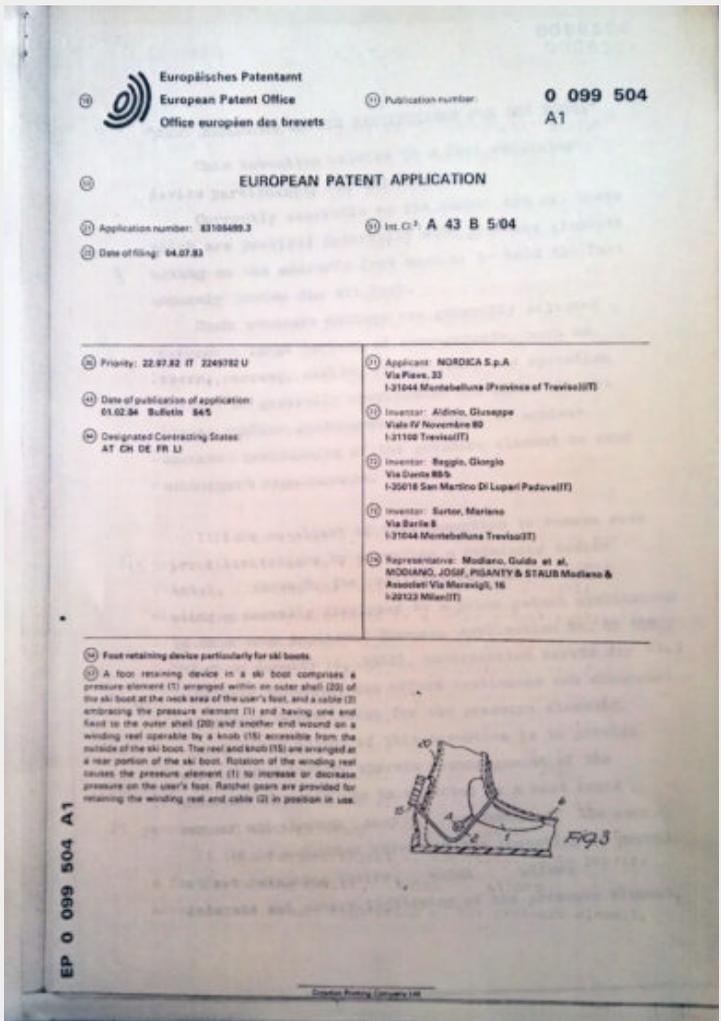


Fig. 1 - Prima pagina brevetto europeo 0099504 per il sistema di chiusura dello scarpone da sci registrato dall'azienda Nordica, 4 luglio 1983 / Courtesy archivio privato Mariano Sartor.

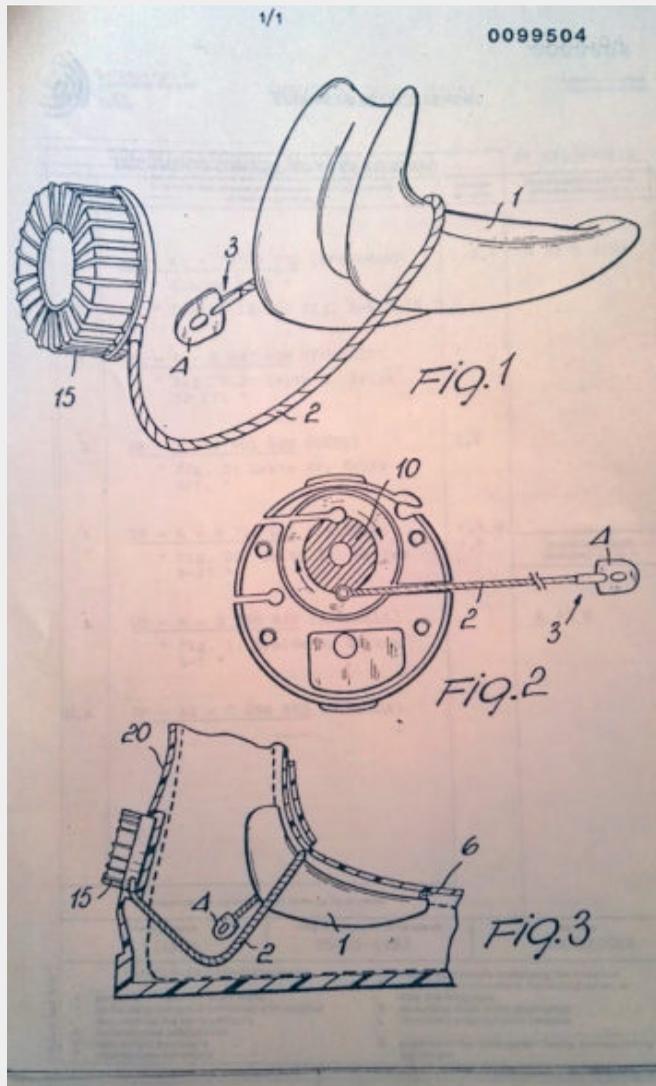


Fig. 2 - Particolari del disegno dell'ingranaggio per il sistema di chiusura dello scarpone da sci contenuti nel brevetto europeo 0099504 registrato dall'azienda Nordica, 4 luglio 1983 / © archivio privato Mariano Sartor.



Fig. 3 - Modelli dello scarpone da sci progettato da Pininfarina per l'azienda Garmont, 1974 esposti al Museo dello scarpone e della calzatura sportiva di Montebelluna. Ben visibile il precario stato di conservazione / © Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Villa Zuccareda Binetti, Montebelluna.



Fig. 4 - Modello di scafo in mosaico di legno e resina per la realizzazione dello stampo di uno scarpone da sci, 1975, esposto al Museo dello scarpone e della calzatura sportiva di Montebelluna / © Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Villa Zuccareda Binetti, Montebelluna.

Va detto che non sempre le aziende del Distretto hanno conservato e riconosciuto il potenziale dei materiali che parlano della loro storia nelle quali hanno creduto e investito. Oltretutto è accaduto, non di rado, che nei passaggi di proprietà ci si disfi di tale patrimonio senza porsi troppe domande. Se si considera poi il fatto che di cambi e di cessioni, le aziende in questione ne hanno attraversati non pochi, ci si rende conto da

subito che bisognerebbe pianificare strategie condivise all'interno di questa realtà territoriale. Una sciatta noncuranza verso questo tipo di materiale, oltre che determinarne a volte perdite irrimediabili, rischia infatti di ostacolare seriamente un lavoro di ricostruzione dell'identità aziendale stessa, anche attraverso un percorso espositivo o l'istituzione di un Museo d'impresa in seno all'azienda.[15] Purtroppo, sebbene molte possano contare su un trascorso pluridecennale, l'esistenza, la consistenza e la struttura degli archivi non è stata quella che da principio ci si aspettava. Ma anche quando le fonti e i prodotti vengono conservati, come è nel caso del Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, lo stato di conservazione talvolta appare imbarazzante, come ben testimoniato nella figura 3.

A questa situazione si aggiunga un altro dato: non di rado si registra una dispersione del materiale storico, oltre che per i passaggi di proprietà succedutisi nel tempo, anche in conseguenza di un'economia degli spazi nelle sedi. Inoltre, si noti anche il fatto che nessuna tra le aziende consultate dispone di personale appositamente qualificato e dedicato all'archiviazione del materiale. Considerata la situazione registrata nel corso di questa ricerca, si rende pertanto necessario sottolineare che la selezione dei materiali destinati allo *storage*, la metodologia e i criteri che si applicano, come ad esempio l'utilizzo di database, richiederebbero una formazione specifica e un monte ore continuativo.

L'archiviazione viene spesso infatti percepita come una distrazione rispetto alle mission aziendali, aggravata dalla "colpa" di distogliere il personale da attività ritenute maggiormente remunerative. In sintesi, questa attività non andrebbe delegata all'iniziativa del singolo ma dovrebbe essere pianificata strategicamente dall'alto.

Si potrebbero prendere ad esempio gli archivi legati alla calzatura di lusso che presentano situazioni maggiormente avanzate. Si pensi al caso fiorentino della Fondazione Ferragamo che ha patrocinato occasioni di formazione e aggiornamento sugli strumenti e le procedure utili agli archivisti per le aziende della moda,[16] oppure alla campagna di catalogazione digitale rispondente a standard europei del Museo della calzatura Rossimoda, allocato in un'altra villa veneta - Villa Foscarini Rossi a Stra (Padova) - tra l'altro una sede geograficamente prossima al Museo dello Scarpone.[17]



Fig. 5 - Catalogo Spini-Dolomite per scarpa da sci in cuoio, 1939 / © Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Villa Zuccareda Binetti, Montebelluna.

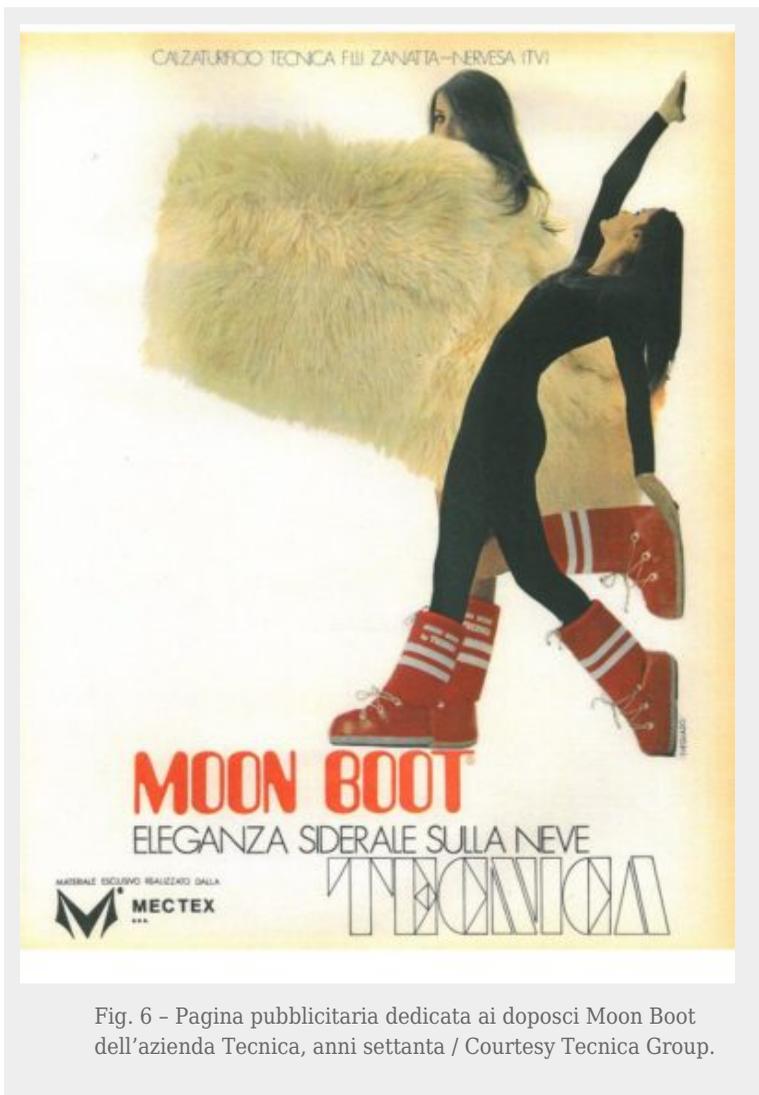


Fig. 6 - Pagina pubblicitaria dedicata ai doposci Moon Boot dell'azienda Tecnica, anni settanta / Courtesy Tecnica Group.



Fig. 7 - Copertina del catalogo dell'azienda Nordica, 1984-85 /
Courtesy archivio privato Mariano Sartor.



Fig. 8 - Pagina di rivista in cui si vede Papa Giovanni Paolo II fotografato mentre indossa scarponi dell'azienda Nordica, luglio 1984 / Courtesy archivio privato Mariano Sartor.

La situazione riguardante lo stato delle fonti del Distretto non è quindi all'oggi molto confortante, tuttavia un segnale positivo è stato comunque rintracciato nel corso della ricerca. Si tratta dell'iniziativa portata avanti da Lotto Sport Italia, a partire da luglio 2014, finalizzata proprio alla costituzione di un archivio di scarpe. Tra gli obiettivi del progetto:

- la catalogazione e il riconoscimento delle 1.700 scarpe circa presenti nella sala-archivio dei prodotti dell'azienda (principalmente scarpe dal 1987, con prototipi anche antecedenti);
- la conduzione di una campagna fotografica per ciascun prodotto - sia tomaia che suola - su limbo bianco realizzate da un fotografo esterno;
- la fruibilità di tale archivio a tutti gli utenti interni all'azienda.

Ciascuna immagine di prodotto è stata quindi etichettata scegliendo i seguenti dati: codice/ nome, anno, stagione, disciplina sportiva, gender e tipo di collezione (standard o Special Make Up, fuori catalogo). I dati sono stati riportati nel *naming* del file fotografico per velocizzare le ricerche e sono stati ordinati in tabelle utilizzando il software Microsoft Excel. Il progetto intrapreso da Lotto è volto all'ordinamento e alla costituzione di un archivio fruibile internamente all'azienda ma si concentra, al momento, sulle calzature, non sui materiali che ruotano attorno alla progettazione, produzione e comunicazione delle stesse, e non dispone di un vero e proprio data base.

A fronte di una diffusa carenza di interesse e iniziative da parte delle aziende, è stata registrata invece una certa vivacità di operazioni nate in autonomia e che partono dagli ex lavoratori. Non di rado infatti essi strappano dall'oblio e dalla dispersione i materiali, si mettono in gioco e si raccontano, condividendo le loro esperienze anche con le nuove generazioni. Viene a configurarsi in questo modo, a latere del Museo di Distretto, una rete (network) di microarchivi "in cantina", personali e spontanei, modello che ricalca la costituzione del nucleo originario del Museo, sorto per iniziativa di un singolo esterno, per quanto osservatore e conoscitore della storia del Distretto. Nel corso degli incontri con il team dei ricercatori, per esempio, Mariano Sartor, con un passato da dirigente del compartimento ricerca e sviluppo in Nordica, ha mostrato con una certa comprensibile fierezza un cospicuo numero di fotocopie di brevetti che l'hanno visto protagonista, ma anche di cataloghi e articoli di giornale, spesso esteri, che riguardavano l'azienda presso la quale ha prestato servizio.[18] Un altro ex dipendente di Nordica che, come abbiamo ricordato, è stata storicamente la prima azienda montebellunese a credere e investire nello scarpone in plastica, ha mostrato un piccolo gruppo di prototipi e componenti. Si tratta di Giorgio Baggio, l'uomo dei meccanismi - come viene descritto da Sartor che lo dirigeva -, il quale si è presentato all'intervista con due sacche colme di prodotti e di componenti relativi a ganci per scarponi da sci (figg. 9, 10).[19] Al di là dell'aneddoto, questo caso appare a chi scrive il miglior modo per raccontare l'evoluzione e la sorprendente quantità di espedienti tecnici presenti in un singolo scarpone da sci, al pari del gruppo di brevetti che ha conservato Sartor.



Fig. 9 - Giorgio Baggio, ex ufficio tecnico Nordica, incontra i ricercatori del team Sportmuse presso il Museo dello scarpone e della calzatura sportiva di Montebelluna, aprile 2016 / © Eleonora Charans.



Fig. 10 - Giorgio Baggio, ex ufficio tecnico Nordica, illustra ai ricercatori del team Sportmuse il funzionamento di un gancio che aveva elaborato, Museo dello scarpone e della calzatura sportiva di Montebelluna, aprile 2016 / © Eleonora Charans.

Sulla scorta di quanto brevemente esposto, può essere avanzata una ulteriore considerazione. Può essere affermato, infatti, e senza timore di essere smentiti in futuro, che esistano diversi privati che conservano materiale utile a raccontare la storia del Distretto, molti dei quali è plausibile siano sfuggiti alla nostra ricerca. Sarebbe utile che questo materiale convogliasse, attraverso forme di donazione, in un unico fondo e in un'unica sede per costituire un serbatoio dal quale attingere per future ricerche, attività di diffusione e/o "ispirazione" per i nuovi prodotti o la miccia per l'organizzazione di momenti espositivi. In quest'ottica, il Museo di Distretto lungi dal fermarsi agli anni Duemila, potrebbe continuare nella direzione delle acquisizioni di materiali storicizzati ma anche legati alla contemporaneità coinvolgendo le aziende, con una raccolta selezionata se non semestrale almeno annuale delle produzioni ritenute rilevanti e di tutti i materiali che possano aiutare a descriverle e contestualizzarle. Le aziende potrebbero cogliere questa opportunità per fermare un processo di dispersione di fonti e di cancellazione del proprio patrimonio (*heritage*) che potrebbe dimostrarsi però molto utile anche per innescare nuove strategie per il prodotto contemporaneo.

Conclusioni: possibili scenari per le fonti del Distretto

Esaminati il principale luogo depositario delle fonti e della memoria storica, il network diffuso che oscilla tra testimoni e archivi aziendali legati al prodotto, affrontata sinteticamente la tipologia dei materiali e, in ultima battuta, delineati brevemente gli episodi della cronaca più recente legati al Distretto, esistono le premesse per tentare un bilancio preliminare, assumendosi il rischio di qualche proiezione. I possibili scenari riguardano sia il Museo dello scarpone e della calzatura sportiva sia le anime del Distretto dello Sportsystem: le singole aziende.

Il lavoro di preservazione delle fonti dovrebbe essere assolutamente sinergico, coordinato tra istituzione di cultura e aziende. Dovrebbe attuarsi un reciproco aggiornamento: si pensi che all'interno del Museo mancano in pratica gli ultimi quindici anni di storia produttiva e la relativa documentazione.

Numerosi i benefici che si potrebbero trarre da questo dialogo e dalle forme di collaborazione. Da una parte il Museo implementerebbe il proprio patrimonio, dall'altra l'azienda tesaurizzerebbe una parte della propria storia, anche nel caso intendesse costituire in seguito un proprio autonomo museo aziendale, pista che verrà battuta da alcune aziende in un futuro prossimo.

L'accordo con il Museo civico siglato nel 2016 offre anche alle aziende la possibilità di confrontarsi con professionisti del settore dell'archiviazione e dell'esposizione, come è stato ad esempio nel caso dell'*action research* del progetto Sportmuse; si tratta di preziose chances, di ripensamento e di rilancio. Nello specifico si auspica che il Museo possa offrire indicazioni o protocolli condivisi da seguire per tutte le aziende del Distretto, in modo da farle convergere attorno a criteri di archiviazione consolidati e riconosciuti scientificamente. Si dovrebbe puntare, in parallelo, all'implementazione dei giacimenti, del patrimonio, raccogliendo sistematicamente, anche quelli che possono essere considerati oggi scarti aziendali, ma che in un futuro potrebbero rivelarsi utili frammenti per scrivere la storia, individuando e cercando potenziali donatori.

I rappresentanti del Museo sono chiamati, in conclusione, a combattere con ogni mezzo la dispersione alla quale si è assistito in questi anni. Ad esempio, i cataloghi, i brevetti, ma anche i premi e i riconoscimenti più recenti ottenuti nelle fiere di settore dalle aziende del Distretto, andrebbero depositati, come fu fatto al tempo della direzione Durante, per consentire a studiosi e professionisti accesso a tale materiale. Infine, ci si aspetta una maggiore attenzione filologica verso le fonti e le ipotesi di narrazione del Distretto. Il Museo, nel suo mandato e nel suo legato di ente di cultura, è chiamato, anche per questo aspetto, a dare l'esempio in quanto struttura di valorizzazione e conoscenza, oltre che di conservazione e tutela. Il Museo dovrebbe essere capace, in sintesi, e come era avvenuto agli albori della sua storia, di porsi come centro culturale, come punto di riferimento e raccordo territoriale. Se dovesse mancare a questa promessa, continuerà nel processo di atrofia nel quale riversa da anni e questo avrà delle conseguenze anche in termini di dispersione irrimediabile di capitoli importanti della sua memoria.

Nel volgere dei primi trenta anni di vita di questo Museo, paiono perciò maturi i tempi per abbandonare una modalità spontanea di recupero e preservazione delle fonti, per fare spazio a una campagna volta tanto all'implementazione dell'esistente quanto a colmare alcune inevitabili lacune, aggiornando il patrimonio e rendendolo sempre più disponibile al pubblico e agli studiosi, anche attraverso la consultazione in rete dei materiali.

Riferimenti bibliografici

Bassi, A. (2007). *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*. Milano: Electa.

Binotto, R. (1984). *Montebelluna e il suo comprensorio. Studio geomorfologico, storico, civile, religioso, letterario culturale, artistico monumentale e socio-economico*.

Montebelluna: Accademia Montelliana.

-
- Bosoni, G., Picchi, F., Strina, M., & Zanardi, N. (2000). *Brevetti del design italiano 1945-1965*. Milano: Electa.
- Bulegato, F. (2008). *I musei d'impresa: dalle arti industriali al design*. Roma: Carrocci.
- Cecchini, C. (ed.) (2015). *Plastic objects in Italian design: 1950-1973*. Roma: Rdesignpress.
- Charans, E. (2017). *Memoria e storia del Distretto dello Sportsystem di Montebelluna*. In F. Panozzo (a cura di), *Memoria e storia del Distretto dello Sportsystem di Montebelluna* (pp. 75-103), Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Disponibile presso <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-144-7> (ultimo accesso 1 giugno 2017).
- Corò, G., & Micelli, S. (2006). *I nuovi distretti produttivi: innovazione, internazionalizzazione e competitività dei territori/em>*. Venezia: Marsilio.
- Durante, A. (1989). *Museo dello scarpone e della calzatura sportiva*. Montebelluna: Tipolito L'artigiana.
- Durante, A. (1997). *Montebelluna fa giocare il mondo*. Montebelluna: Fondazione Museo dello scarpone e della calzatura sportiva.
- Durante, A. (2004). *Guida del Museo dello Scarpone e della calzatura sportiva di Montebelluna*. Montebelluna: Danilo Zanetti Editore.
- Durante, V. (2004). *Sportsystem, tra fashion e performance. moda e design, sport e streestyle, cultura e società nella storia del sistema sportivo italiano*. Montebelluna: Danilo Zanetti Editore.
- Durante, V. (2009). *Rapporto OSEM 2008 e previsioni 2009*. Villorba, Treviso: Grafiche Tintoretto.
- Durante V. (2013). *Stonefly 1993-2013. I nostri primi 20 anni*. Asolo: Tipografia Asolana.
- Fossati, P. (1972). *Il design in Italia 1945-1972*. Torino: Einaudi.
- Grassi A., & Pansera, A. (1980). *Atlante del design italiano 1940-1980*. Milano: Fabbri.
- Morteo, E. (2008). *Grande atlante del design dal 1850 a oggi*. Milano: Electa.
- Panozzo F. (a cura di) (2017). *Memoria e storia del Distretto dello Sportsystem di Montebelluna*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Disponibile presso <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-144-7> (ultimo accesso 1 giugno 2017).
-

NOTE

1. I risultati della ricerca rielaborati in questa sede sono stati raccolti dall'autrice nel corso della borsa di studio "Strategie di esposizione, costruzione e comunicazione dell'identità del Distretto museale", finanziata dal Fondo Sociale Europeo e sviluppata congiuntamente da Università luav di Venezia e Università Ca' Foscari, come parte del progetto "Innovare il marketing territoriale dello Sportsystem: Museo reti, multimedialità, design" - d'ora in poi chiamato Sportmuse -, all'interno del Progetto FSE 2014-2020 "Aziende in rete nella formazione continua. Strumenti per la competitività delle imprese venete". La borsa semestrale è stata erogata dall'Università luav, da novembre 2015 a maggio 2016, responsabile scientifico Emanuela Bonini Lessing; referenti scientifici Alberto Bassi, Fiorella Bulegato e Fabrizio Panozzo, capofila di progetto. Il team dei ricercatori era composto da Elena Canel, Eleonora Charans, Matteo Montagner e Anna Stocco. I report dei ricercatori sono stati pubblicati in Panozzo, 2017.↵
2. A Durante si devono due guide divulgative dedicate alla presentazione e spiegazione dei contenuti del Museo (Durante 1989, 2004) e un volume sulla storia del Distretto dall'eloquente titolo *Montebelluna fa giocare il mondo* (Durante, 1997). Durante,

affiancato dalla figlia Valentina in qualità di coordinatrice e redattrice, ha diretto i rapporti OSEM-Osservatorio Socio Economico Montelliano, ultimo dei quali riferito al 2008 con previsioni sul 2009 (Durante, 2009). Si trattava di indagini, commissionate da Veneto Banca con il patrocinio della Camera di Commercio di Treviso che fotografavano lo stato di salute del Distretto da un punto di vista produttivo, occupazionale, del fatturato, del decentramento produttivo e delle esportazioni. Valentina Durante ha anche pubblicato un volume sulla storia dello Sportsystem come contributo più alla storia del costume che a quella del design dello sport (Durante, 2004) e una monografia sui primi vent'anni dell'azienda Stonefly (Durante, 2013).↵

3. Il breve excursus che segue è frutto di un lavoro di ricostruzione basato anche su incontri e colloqui tra l'autrice e Aldo Durante, susseguitisi da marzo a giugno 2016 prevalentemente nell'abitazione di quest'ultimo a Montebelluna. Il team di ricercatori del progetto Sportmuse ha videoregistrato un'intervista con Durante presso la Biblioteca civica, Montebelluna, 8 marzo 2016. Desidero qui ringraziarlo per il tempo dedicatomi e per avermi mostrato alcuni documenti del suo archivio privato.↵
4. Verbale di deliberazione del consiglio comunale n. 340, 22 marzo 1980 per l'acquisto di Villa Zuccareda Binetti, Archivio privato Aldo Durante, Montebelluna.↵
5. Purtroppo non è possibile ricostruire con chiarezza le provenienze dei pezzi perché Durante non ha tenuto traccia di queste donazioni, questo è un punto importante sul quale ci si augura il Museo e la Fondazione si adopereranno in tal senso, a partire dall'inventario allegato allo statuto di Fondazione del Museo, si veda nota successiva.↵
6. Costituzione e Statuto Fondazione Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, 28 aprile 1992, Archivio Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Montebelluna.↵
7. I lavori sono stati finanziati dalle seguenti aziende e istituzioni del territorio: Aku, Bauer Italia, Benetton Group, Deon Shoes, Demon, Diadora, Dolomite, Ente Ville Venete, Geox, Grisport, HTM Sport, Lomer, Lotto Sport Italia, Olang, Regione Veneto, Rem's, Riko Sport, Roces, Rossignol Lange, Saper, Adidas-Salomon, Stonefly, Tecnica, Tiesse, Veneto Banca, Vibram, W.L. Gore & Associati (Durante, 2004). Nello stesso 2001, il Museo riceve il Premio Guggenheim Impresa & Cultura come migliore Museo d'impresa. Inoltre, la legge regionale n. 8 del 4 aprile 2003, in materia di aggregazioni di filiera, dei distretti produttivi ed interventi di sviluppo industriale e produttivo locale, riconosce ufficialmente il Distretto dello Sportsystem di Montebelluna: Villa Zuccareda Binetti, che ospita anche il Museo del Distretto, ne diviene ufficialmente il cuore e il cervello operativo.↵
8. Queste considerazioni ricorrono nei vari incontri e conversazioni intrattenute dall'autrice nel corso della ricerca sul campo con i testimoni "storici" del Distretto ma anche con gli attuali professionisti che operano nelle aziende.↵
9. Per quanto l'analisi economica sottenda il concetto stesso di Distretto industriale, non è questa la sede per approfondire queste questioni. Mi limito a rimandare tuttavia ad alcuni studi e rilevazioni più aggiornati riguardanti il Distretto nello specifico: Corò & Micelli, 2006; Durante, 2009.↵
10. Protocollo d'intesa tra comune di Montebelluna e Fondazione Museo dello Scarpone e della Calzatura sportiva per la gestione della valorizzazione del Museo dello scarpone nell'ambito di un nuovo progetto di sinergie pubblico privato, 4 maggio 2016, Archivio Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Montebelluna. Per inciso si ricorda inoltre che ricadono sulla Fondazione tutte le spese conseguenti alla gestione dell'immobile (pulizia, apertura e chiusura, assicurazione delle persone che frequentano i locali, spese di illuminazione e di riscaldamento, sfalcio dell'erba, altre utenze), anche in relazione alle attività che si andranno a realizzare. Il protocollo del 2016 ha una durata di tre anni rinnovabili, previa volontà dei firmatari.↵
11. Ibidem.↵
12. Per le specifiche riguardanti la mostra si rimanda alla presentazione in

http://www.museoscarpone.it/la_mostra/ (per questa e altre risorse online citate nel testo, ultimo accesso 1 giugno 2017). Questi contenuti sono in grande misura esito delle sessioni di *action research* e consulenza dell'Università Iuav di Venezia e delle fonti orali raccolte nel corso del progetto di ricerca Sportmuse, in particolare le videointerviste ai testimoni del Distretto (si veda nota 1).↵

13. Va ricordato che all'interno dell'allestimento concepito da Durante vi era già una sala, la numero nove, dedicata a questo tema.↵
14. Di seguito l'elenco dei partner: Coinplast - stampaggio materie plastiche, FMB s.r.l., GamaPlast s.r.l., Garmont, Garsport, Lotto, Mares, Olang, Ricotest, Scarpa, Tecnica Group, Veneto Banca.↵
15. Sul tema dei musei d'impresa si rimanda al volume Bulegato, 2008, e al portale che riunisce le realtà del settore in Italia <http://www.museimpresa.com>.↵
16. "La moda in archivio. Seminario per archivisti d'impres della moda", Scuola di archivistica, di paleografia e diplomatica Anna Maria Enriques Agnoletti dell'Archivio di Stato di Firenze, 23-25 ottobre 2014. Programma scaricabile dal sito della Fondazione Ferragamo: <http://www.fondazioneferragamo.it/sezioni/130/programma>.↵
17. La catalogazione è stata esposta all'autrice nel corso di un sopralluogo al Museo della calzatura Rossimoda, il 22 gennaio 2016, da Irene Mantoan, una delle catalogatrici. Si rimanda anche all'intervista alla curatrice del Museo, Federica Rossi in <http://www.museimpresa.com/il-progetto-europeana-fashion/>, nella quale viene descritto il progetto di catalogazione sulla base degli standard Europea Fashion.↵
18. Il primo contatto con Mariano Sartor è stato organizzato presso la sua abitazione privata a Montebelluna, 8 marzo 2016. A seguito di questo incontro è stata organizzata una videointervista presso la Biblioteca civica di Montebelluna, 15 marzo 2016.↵
19. Intervista a Giorgio Baggio, Museo dello scarpone e della calzatura sportiva, Montebelluna, 6 aprile 2016.↵

LE COPERTINE DELLE PRIME COLLANE MONDADORI ATTRAVERSO I CARTEGGI DELL'EDITORE

Marta Sironi

Orcid ID: 0000-0002-3021-4910

PAROLE CHIAVE

Arnoldo Mondadori, Carteggi, Collezione Bortone Bertagnolli, Copertine, Graphic design

L'articolo analizza la genesi delle copertine delle prime collane Mondadori a partire dall'esame della corrispondenza dell'editore con i direttori editoriali, gli scrittori e i copertinisti. L'intreccio storico che ne emerge fornisce dati nuovi rispetto a una storia tracciata solo nelle sue linee essenziali e basandosi quasi esclusivamente sulla descrizione dei manufatti. Se il decoro di Cisari identifica a pieno un gusto nazionale, l'apertura a modelli grafici di più vasto consumo comporta un più pedissequo adattamento a schemi già collaudati all'estero, rispetto ai quali spesso le soluzioni nostrane risultano perdenti, come dimostra il caso dei "gialli". La ricerca è stata resa possibile grazie all'ampio carteggio conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e alla collezione bibliografica Bortone Bertagnolli di circa 9.000 volumi del Novecento italiano, raccolti e ordinati per autore della copertina, essenziale per la contestualizzazione e confronto delle copertine nell'epoca della loro realizzazione.

1. Introduzione

La grafica editoriale italiana del Novecento non è ancora stata analizzata nel suo insieme[1] soprattutto per scarsità di fonti in grado di monitorare un processo in continua trasformazione. Tale processo infatti è raramente documentato dal soggetto produttore - l'industria editoriale interessata piuttosto alla produzione e all'aggiornamento della propria veste grafica - così come dall'istituzione preposta alla conservazione dei prodotti editoriali, il sistema bibliotecario nazionale, che in linea di massima non ha considerato la copertina un elemento essenziale, mancando pertanto di regolamentarne la conservazione e la catalogazione, se non addirittura giustificandone la perdita a favore della preservazione solo del libro come contenuto, ignorando la portata documentaria del contenitore (ci si riferisce all'abitudine di buttare le sopraccoperte e al frequente ricorso a legature conservative). Chiunque abbia tentato una storia anche parziale su un grafico o illustratore, su una casa editrice o un determinato periodo ha incontrato grandi ostacoli nel trovare la fonte primaria delle proprie ricerche: le copertine originali. Per questo motivo, il lavoro di catalogazione e studio della collezione privata Bortone Bertagnolli di circa 9.000 copertine italiane del Novecento[2] costituisce una base d'indagine inedita che permette di ottenere un primo quadro complessivo su cui innestare specifici affondi.

Questo articolo si propone una lettura dell'evoluzione di alcune delle prime collane Mondadori non solo a partire dai materiali presenti in tale collezione e sulla base di una storia editoriale già ben delineata dalle ricerche di Enrico Decleva, ma approfittando anche della disponibilità di un ricco apparato di fonti documentarie presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Le copertine sono lette e analizzate, quindi, alla luce dei cataloghi editoriali dell'epoca e soprattutto dell'ampio carteggio dell'editore con i direttori di collana, gli scrittori - Virgilio Brocchi e Giuseppe Antonio Borgese in particolare, spesso decisivi nelle scelte editoriali - e con i principali copertinisti, Giulio Cisari, Enrico Sacchetti, Benedetto Disertori. Emerge così un chiaro intento dell'editore di affidare alla copertina un primo importante compito di definizione del proprio catalogo in accrescimento, inizialmente basandosi sull'autorialità dell'interpretazione - il caso di Cisari per i "romanzi" - passando invece dal 1929 a una comunicazione più chiaramente identificatrice dei "generi", ispirandosi in alcuni casi alla grafica che questi stessi filoni letterari avevano all'estero, come nel caso dei "gialli" per cui s'importa anche il modello visuale. Le intromissioni degli scrittori, i malcontenti dei disegnatori, le difficoltà dei direttori editoriali e dell'editore nell'imporre una chiara direttiva sono potuti emergere solo dall'estesa lettura dei carteggi editoriali, uno strumento usualmente utilizzato piuttosto per la ricostruzione della storia editoriale utile, come dimostra la ricostruzione storica della grafica delle prime collane Mondadori qui proposta, anche per una più pertinente analisi delle copertine.

2. Le copertine e i generi: "romanzi" e "novelle", dal decoro all'illustrazione

Con la costituzione della nuova ragione sociale "A. Mondadori. Società anonima per azioni", dal maggio 1921[3] - grazie all'ingente intervento economico di Senatore Borletti, figura di primo piano del mondo industriale e finanziario - l'attività editoriale di Arnoldo Mondadori, fino a quel momento dislocata tra Ostiglia, Mantova, Verona, Roma e Milano, si stabilizza nel capoluogo lombardo assumendo progressivamente il carattere di una vera e propria impresa industriale.

Impostare la nuova impresa nella capitale italiana dell'editoria per Mondadori significa anzitutto dialogare con editori attivi a Milano già dalla fine dell'Ottocento, come Hoepli e Vallardi, ma soprattutto confrontarsi sulla letteratura di consumo con Treves e Sonzogno. Inizia così un vero e proprio reclutamento degli scrittori più in voga, primo tra tutti Virgilio Brocchi, strappato a Treves grazie alla promessa di riprendere allo scadere dei diritti tutte le sue opere precedenti, presentandole con cura editoriale e assicurandone soprattutto una diffusione nazionale e internazionale (Copialettera 4 dicembre 1922, fascicolo Brocchi, FAAM).

Saranno effettivamente le opere di Brocchi a definire l'indirizzo iniziale del catalogo Mondadori che, dopo l'esordio per lo più caratterizzato dalla letteratura per l'infanzia, si apriva ora alla narrativa d'intrattenimento alla quale sarà dedicata la prima collana "Le Grazie", affidata nel giugno 1920 alla direzione dello stesso scrittore, da subito fattasi riconoscere per l'elegante fattura e per le copertine che puntavano su un'immagine d'immediato impatto. È ipotizzabile che proprio il ritratto femminile di Giuseppe Amisani pieno di pathos sensuale in copertina a *Il lastrico dell'inferno*, avesse provocato alcune prime considerazioni sulla collana da parte dell'attento editore Angelo Fortunato Formiggini su *l'Italia che scrive*, il quale ne apprezza la qualità tipografica - "una delle cose più belle e perfette" -, ma rileva al contempo il pericolo di "copertine peccaminose" e "dai caratteri fantasia: l'una cosa e l'altra di pessimo gusto" (Decleva, 2007).

Dopo poco più di due anni dalla nascita della collana “le Grazie”, Mondadori chiede a Brocchi di modificarne l’indirizzo orientandola esclusivamente verso novelle e racconti, con il proposito di affiancarla con una nuova collezione di romanzi, intendendo distinguere i due diversi generi anche attraverso un’apposita identità di copertina: “differenziando editorialmente i volumi di novelle dai romanzi – che dovranno invece vivere indipendenti l’uno dall’altro – sarà più facile attirare sopra di essi in modo speciale l’attenzione del pubblico” (Copialettere 17 giugno 1922, fascicolo Brocchi, FAAM).

Una prima impressione delle differenze tra la collana di novelle “le Grazie” e “I nostri romanzi” – come allora era chiamata quella oggi conosciuta come “Romanzi d’oggi” – si ha da due pagine a colori del *Catalogo generale delle opere letterarie* del 1924 che intendono evidenziare modalità opposte nella comunicazione visiva dei libri. I testi promozionali del catalogo presentano infatti “le Grazie” come una collana caratterizzata da “una coperta grigia fissa e una sopraccoperta mobile illustrata con senso tutto moderno dai migliori disegnatori italiani. Hanno collaborato alle copertine de “Le Grazie” Enrico Sacchetti, Bepi Fabiano, il Sironi, il Bianchi, il Dudovich e molti altri” mentre per “I nostri Romanzi” sottolineano lo sforzo di uniformità attraverso un’unica firma: “Da oltre un anno abbiamo unificate le copertine dei nostri romanzi, per i quali il pittore Giulio Cisari, ha creato un tipo che ha incontrato nel pubblico il maggiore successo”. Tale era la necessità di evidenziare gli sforzi compiuti dall’editore nel differenziare le proprie collane che il testo riferito alle copertine di Cisari specificava, riguardo le opere riprodotte nella pagina pubblicitaria, la differenza con l’eterogeneità della grafica antecedente, concludendo: “La copertina del ‘Falco’ (in un angolo a destra) è di tipo da noi abbandonato. Le attuali copertine sono fra le più caratteristiche dell’editoria italiana”. Una simile annotazione, specificamente interessata a evidenziare la nuova coerenza grafica di Cisari, lascerebbe immaginare un intervento dello stesso artista, vuoi nel testo vuoi nella disposizione delle copertine nella pagina pubblicitaria che vede *I vivi e i morti* di G.A. Borgese a fianco della copertina di Varaldo nell’angolo inferiore destro. Pur essendo stato pubblicato nel 1923, quando Cisari aveva avviato il processo di coerente uniformazione di collana, il volume di Borgese presentava in copertina una soluzione che contraddiceva tale uniformità, a causa dell’intromissione dello scrittore nelle scelte grafiche. Non potendo però escludere il volume di Borgese dal catalogo, si adotta l’espedito di metterlo vicino a *Il falco*, giustificandone così la diversità dalle altre cinque copertine di Cisari che spiccano per originalità grafica, nel fregio centrale come pure nelle intestazioni appositamente disegnate.

La vicenda legata al primo titolo Mondadori di Borghese, *I vivi e i morti*, dimostra il potere di certi autori nel determinare la veste dei propri libri tanto da condurre a deroghe di scelte editoriali generali. L’autore della copertina è il figlio dello scrittore, Leonardo Maria Borgese, allora digiuno da specifiche esperienze nella decorazione del libro, pur avendo già pubblicato qualche illustrazione nel 1919 sulle riviste *Il satana beffa*[4] e *Lidel*[5]. Il tentativo del padre di far conoscere la sua opera, è attestato per altro dall’inserito a colori del nuovo mensile illustrato mondadoriano, *Il Secolo XX*, che nel maggio 1926 presenta una panoramica “Dalla cartella di un giovane disegnatore: Leonardo M. Borgese”. La soluzione proposta per *I vivi e i morti* dovette dare particolarmente fastidio a Cisari perché costituiva una cattiva imitazione di propri fregi che allora andavano a costituire con lucida coerenza una nuova e riconoscibile veste identificatrice dei romanzi Mondadori. L’ostinata opposizione di Cisari mise evidentemente in crisi l’editore che in un primo momento aveva accettato il disegno del figlio con la promessa di farne una prova di stampa.

L'intera genesi dell'accaduto è ricordato dallo scrittore in una lettera all'editore del 19 aprile 1923.

Caro Mondadori, non è esatto - come mi scrivete - che io contrasti al vostro diritto di determinare il tipo delle copertine. Credo nella collaborazione di editore e autori, e perciò nelle reciproche sensazioni. Brocchi crede nelle copertine illustrate e le impose eccezionalmente a Treves. Io credo nella chiara e linda copertina tipografica, ma rispetto il vostro diritto, e non impongo nulla. *Se mi accettate la copertina tipografica, io vi ringrazio senz'altro e rinunzio senz'altro al disegno di mio figlio.* L'ho fatto pure solo per adattarmi al vostro tipo di copertine. Ma non posso assolutamente sacrificarlo al disegno di Cisari: perché voi lo accettaste e mi promettete la prova perché il disegno di Cisari, benevolo, vuoto ed estraneo al romanzo (il qual singolo giudizio nulla toglie al mio rispetto per questo artista) non mi piace, mentre quello di figlio, suggerito dal mio romanzo e da me, mi piace. [...] Ammettiamo - per eccesso - che io sbagli, che l'amor paterno acciechi il critico e che il disegno di mio figlio, che a me par bello, sia brutto. Dite francamente e mettetevi la mano sulla coscienza. È più brutto di quella decalcomania che è in copertina del *Destino in pugno*? No, non potete dirlo. (19 aprile 1923, fascicolo Borgese, FAAM; in questo e altri brani tratti dalla corrispondenza le sottolineature degli originali sono sostituiti dal corsivo)

Al di là dell'insistenza che deve aver convinto Mondadori a cedere pur di mantenere buoni rapporti con lo scrittore, per la storia della grafica editoriale, più della singola questione, conta la considerazione iniziale, quando Borgese ricorda il ruolo avuto da Brocchi nell'imporre a Treves le copertine illustrate. Grazie a questa precisa annotazione è stato possibile rintracciare e comprendere il ruolo fondamentale svolto da Brocchi negli sviluppi della grafica editoriale italiana. Riguardando i titoli di Brocchi presso Treves, editore socialista fondamentale per gli esordi dello scrittore, si nota effettivamente l'irrompere, tra le copertine esclusivamente tipografiche, di una vera e propria galleria d'immagini con caratteri di assoluta novità e con una varietà interpretativa inedita che vedrà coinvolti Luigi Melandri (*I sentieri della vita*, 1913), Aroldo Bonzagni (*La bottega degli Scandali*, 1917), Ugo Martelli (*L'isola sonante*, 1919) e Leopoldo Metlicovitz (*L'amore beffardo*, 1919).

Ugualmente la dichiarazione di Borgese della propria preferenza per le copertine puramente tipografiche, è da tener conto nel valutare il fastidio avvertito dallo scrittore per i fregi fortemente caratterizzanti di Cisari. Va altresì notato che rispetto all'iniziale "decalcomania" proposta da Cisari per *Il destino in pugno* - dove l'elemento decorativo entrava quasi in collisione con l'intestazione editoriale alla base del piatto di copertina - la grafica di Cisari tenderà progressivamente a una sua maggiore standardizzazione (figg. 1-3). Da una parte, quindi, la disposizione di Borgese per le copertine tipografiche lo portava a rifiutare categoricamente le grafiche piene di personalità di Cisari - anche in seguito, infatti, le sue copertine per Mondadori saranno prevalentemente tipografiche o illustrate dal figlio[6]; dall'altra, grazie al suo apprezzamento per il decoro, Brocchi avrà una forte influenza sulle scelte grafiche e degli illustratori anche in Mondadori.

VIRGLIO BROCCHI
IL DESTINO
IN PUGNO

ROMANZO



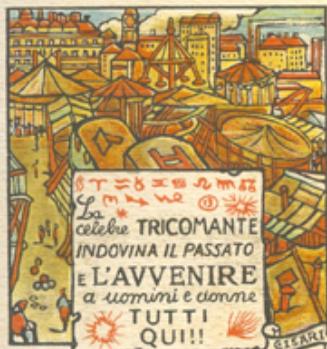
SEGARI

A. MONDADORI
MILANO ROMA

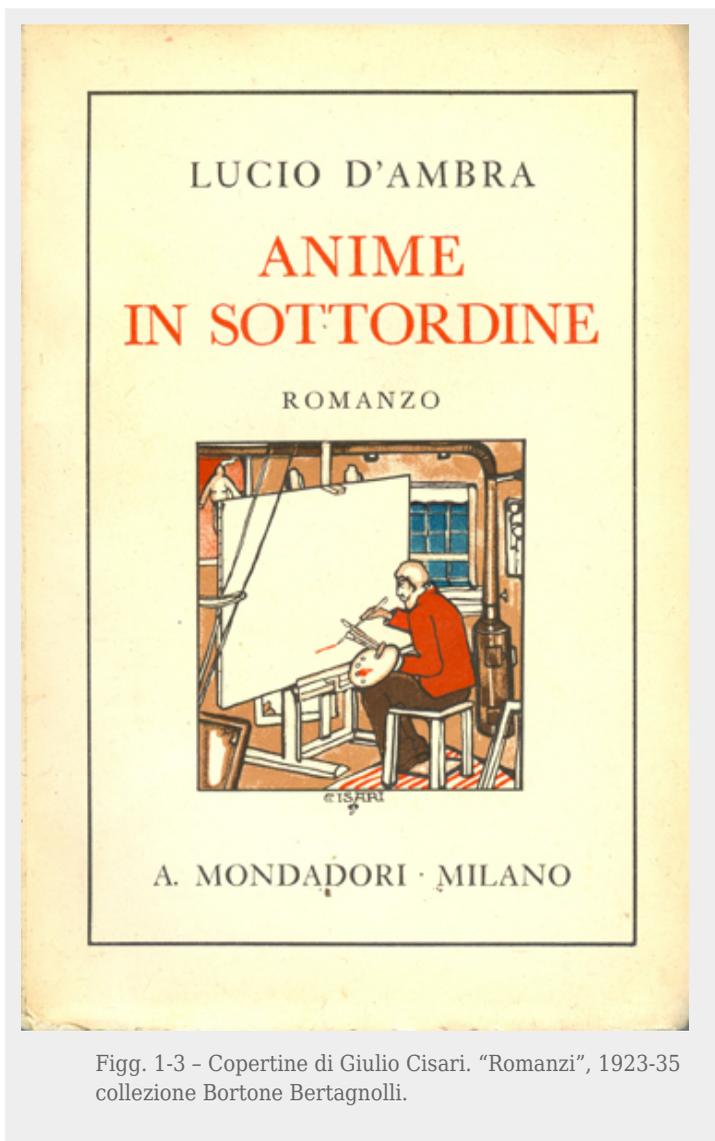
MASSIMO BONTEMPELLI

EVA ULTIMA

ROMANZO



AMONDADORI
MILANO ROMA



Figg. 1-3 - Copertine di Giulio Cisari. "Romanzi", 1923-35 collezione Bortone Bertagnolli.

Dalla Liguria, dove Brocchi risiede al momento di iniziare la collaborazione con l'editore, lo scrittore intesse rapporti diretti in primo luogo con Enrico Sacchetti, toscano d'origine ma allora in pianta stabile a Santa Margherita Ligure e con l'artista russo Vsevolode Nicouline, approdato nel 1920 a Nervi dopo anni errabondi a seguito della sua fuga durante la rivoluzione russa che lo aveva visto combattere nell'Armata Bianca controrivoluzionaria. L'artista si era fatto notare fin dall'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza del 1923 per le decorazioni della Saletta russa e per numerose presenze a esposizioni contemporanee, dalle prime due edizioni della Biennale Internazionale dell'Acquarello di Milano alla Promotrice romana (Marini Lodola 1933, p. 70).

È Virgilio Brocchi a mettere in contatto il pittore con Mondadori,[7] affidandogli una propria copertina: “Il pittore Vsevolod Nicolin - al quale ne avevo dato l’incarico a nome tuo - mi ha portato una magnifica copertina del *Poco lume e il gran cerchio d’ombra*. È naturalmente del tipo della tua collezione. Credo d’averti procurato un collaboratore prezioso” (9 giugno 1925, fascicolo Brocchi, FAAM).

Attraverso la corrispondenza di Brocchi con Arnoldo Mondadori si hanno notizie più dettagliate sul carattere della collaborazione e soprattutto sugli aggiustamenti necessari per adattare i disegni al modello di Cisari. Dopo un primo riscontro dell’editore l’8 luglio 1925 - “Sta bene per il pittore Niculin: se credi pagalo pure alla consegna del lavoro. Circa il minimo di lavoro ch’io potrei garantirti, bisogna che tu mi lasci ancora un po’ di tempo per decidere, dovendo subordinare la decisione ad altri provvedimenti” (8 luglio 1925, fascicolo Brocchi, FAAM) -, Mondadori entrerà in dettagli più tecnici dopo aver ricevuto i disegni per *Fragilità* e *L’Arcolaio* (fig. 4-5).

Ho avuto le belle copertine del Pittore Vsevolode Nicouline per “Fragiltà” e “L’Arcolaio”. Quantunque i disegni meritino ogni elogio ho trovato che son forse, però, un po’ troppo manierati e che il tipo loro si stacca eccessivamente da quello, caratteristico ormai, delle nostre copertine.

Io desidererei che il disegno consistesse in un marchio centrale e che l’artista fosse un po’ più deciso nel segno; così come sono le sue copertine sono di difficile riproduzione per la levità e la troppa sfumatura. Questo, s’intende, per l’avvenire. (30 luglio 1925, fascicolo Brocchi, FAAM)

Al quale il 5 agosto risponde lo scrittore:

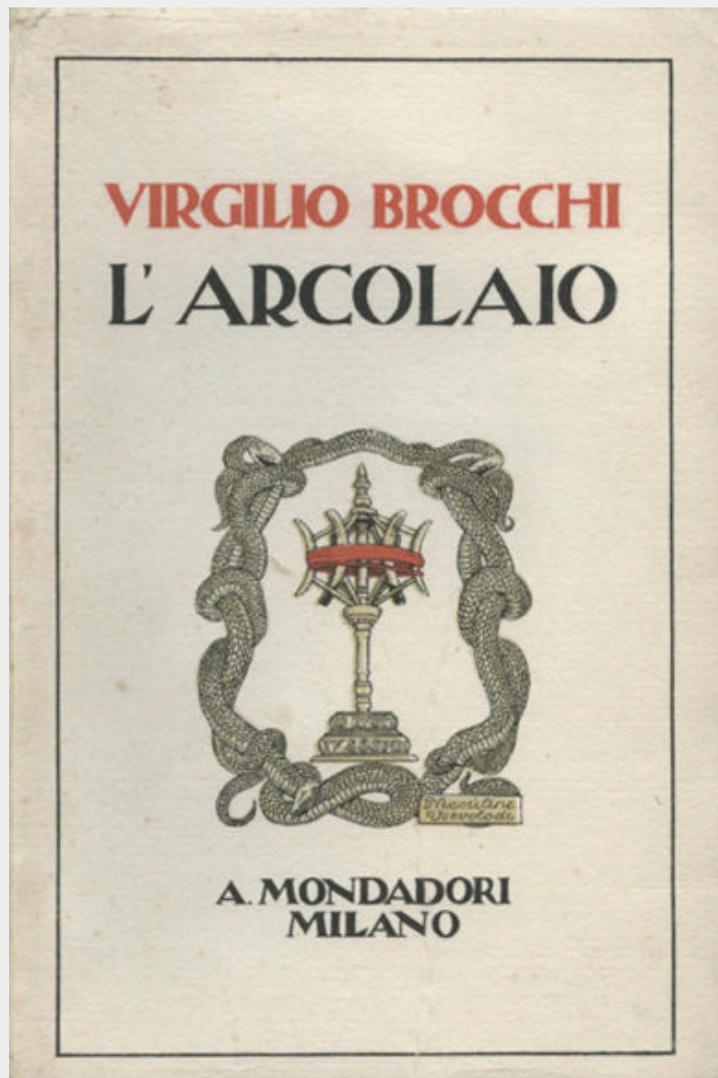
Sono contento che le bellissime copertine del pittore russo piacciono anche a te: comunicherò alla prima ordinazione le tue osservazioni e i tuoi desideri al Nicouline: essi sono giustissimi; mi pare però che i tre disegni che ti ho consegnato non si staccano affatto dal tipo Cisari; e che con un poco di diligenza si riuscirà ad ottenere una magnifica riproduzione anche della copertina di *Fragilità* e di *Poco lume*, se si adopera un cartoncino meno scabro. Ti pare? (5 agosto 1925, fascicolo Brocchi, FAAM)

VIRGILIO BROCCHI
FRAGILITÀ



Mondadori Firenze

A. MONDADORI
MILANO



Figg. 4-5 - Copertine di Vsevolode Nicouline, "Romanzi", 1925 collezione Bortone Bertagnolli.

Le soluzioni proposte da Nicouline sono sintomatiche del cambiamento in corso nella grafica mondadoriana, sia in relazione alla primissima stagione, quando per "le Grazie" dirette da Brocchi lo scrittore aveva fortemente condizionato le scelte di copertina portando i 'propri illustratori' da Treves - qui esemplificati dalle due copertine per gli stessi *Fragilità* e *L'arcolao* disegnate da Metlicovitz e Angiolo D'Andrea (figg. 6-7) - sia al confronto con la coerente nuova grafica di Cisari, dal 1924 fortemente identificatrice dell'editore. La scelta dell'abilissimo Nicouline corrispondeva, infatti, alla passione di Brocchi per la ricerca di sempre nuove soluzioni grafiche ma si collocava con difficoltà all'interno della grafica uniformante di Cisari.

Se nelle sue proposte Nicoulina non manca di confrontarsi con le copertine degli stessi titoli precedentemente uscite in "Le Grazie" -evidente nella continuità per *L'arcolaio*, ma anche nell'opposta soluzione per *Fragilità* che distilla in una metafora visiva il facile richiamo da 'réclame' della copertina di Metlicovitz del 1922 - la raffinatezza tutta nordica di Nicoulina risulta comunque nettamente contraria al carattere prettamente mediterraneo del decoro di Cisari.

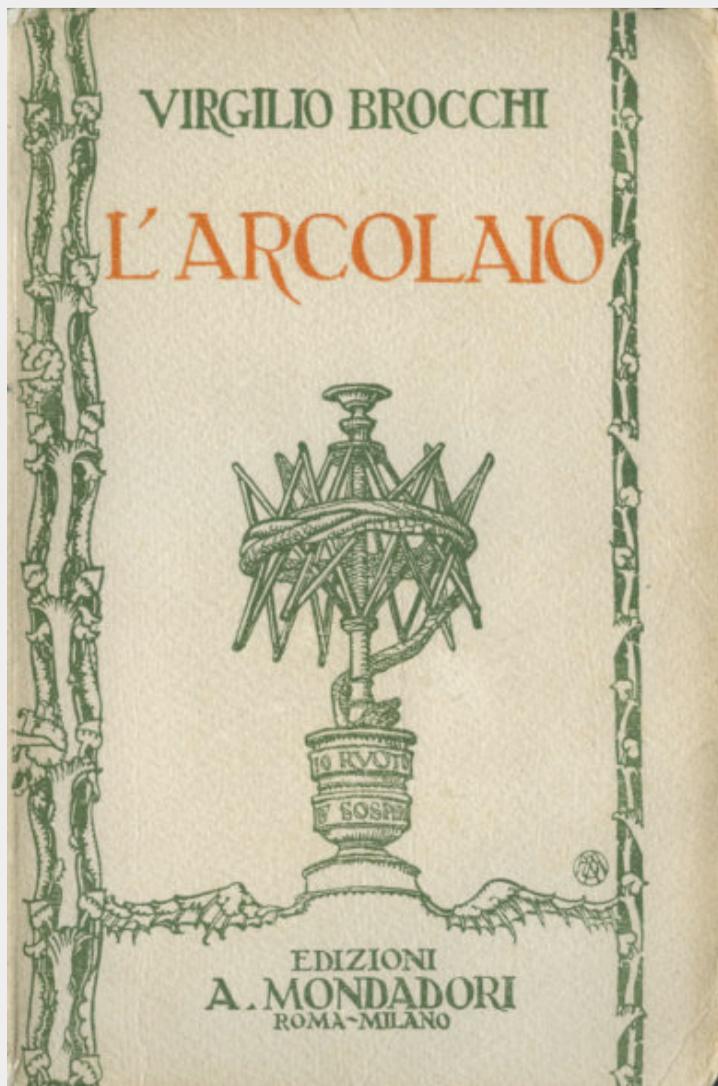


Fig. 6 - Copertina di Angiolo d'Andrea, "le Grazie", 1924 collezione Bortone Bertagnolli.



Fig. 7 - Copertina di Leopoldo Metlicovitz, "le Grazie", 1922 collezione Bortone Bertagnoli.

Al di là della poche incursioni di altri artisti, la grafica di Cisari continuerà a dare un'identità indiscussa ai "romanzi" Mondadori, evidenziando la necessità dell'editore di differenziare chiaramente ogni altro settore del catalogo. Stando a due lettere inviate da Mondadori a Enrico Sacchetti e Bruno Disertori, più incerta è la possibile strada da seguire per identificare "Le Grazie" ora esclusivamente dedicate alla novellistica. Il 23 giugno 1924, infatti, Arnaldo Mondadori scrive a Benvenuto Disertori ed Enrico Sacchetti chiedendo a entrambi una copertina riferendosi in modo generico a una collana in definizione, che tuttavia dai titoli (*L'incanto di Circe* e *I racconti della terra*) è

identificabile con “Le Grazie”. L’editore chiede un tipo d’illustrazione in sintonia con l’identità dei due artisti, sondando così due possibili soluzioni: quella che avrebbe potuto creare Disertori attraverso un elegante fregio replicabile con minime variazioni per l’intera collana, sulla scorta di quanto già l’artista trentino realizzava per la collana teatrale; oppure all’opposto un’illustrazione di fresca narrativa com’era nelle corde di Sacchetti.

Caro Disertori,

Sono in procinto di lanciare alcune nuove collane di volumi, per le quali non ho ancora deciso il tipo di copertina da adottare. Vi sarei tanto grato se voleste preparare Voi alcune di vario genere, tenendo presente che i caratteri per le scritte debbono essere di linea semplice e *chiarissima*; che la coperta deve essere ornata da fregi a colori vivaci, che mantengano però all’insieme un aspetto di semplicità elegante. In questo campo potete sbizzarrirVi a Vostro piacere secondo il Vostro perfetto buon gusto. (Copialettere 23 giugno 1924, fascicolo Disertori, FAAM)

Caro Sacchetti,

Vorrei lanciare una nuova collana di volumi con una copertina sul tipo di quella da Voi disegnata per le “Finestre alte” di Ada Negri. [...] Il titolo basterà a darVi lo spunto per l’illustrazione che può essere anche di carattere generico. Due sole raccomandazioni mi permettono di farVi e cioè: che i caratteri delle scritte siano chiarissimi e di bella semplicità. Voi direte che i disegnar caratteri non è il Vostro forte, ma io non condivido affatto questa Vostra modesta convinzione. In secondo luogo vorrei che il disegno non si limitasse alla prima facciata della sopraccoperta, ma invadesse anche la costa del libro per sfumare nell’ultima pagina o facciata.

(Copialettere 23 giugno 1924, fascicolo Sacchetti, FAAM)

Risulterà vincente la freschezza narrativa di Sacchetti (fig. 8), efficace nel rendere la leggerezza del genere novellistico ma anche nel distanziarsi decisamente dal decoro di Cisari per i “romanzi”.



Fig. 8 - Sopraccoperta di Enrico Sacchetti, “le Grazie”, 1925.

Sintomatico del veloce cambiamento della veste delle collane mondadoriane è il catalogo del 1929 dove le due collane su cui giocava, nel 1924, la netta distinzione sono ora presentate con una breve descrizione che tende ad assimilarne la veste grafica, favorendo l'illustrazione sul decoro. Le collane sono infatti descritte allo stesso modo, "volumi in 16° copertina a colori", indicando di seguito i nomi dei principali autori delle copertine, mettendo sullo stesso piano Cisari, Sacchetti e Alberto Bianchi. Viene superata così quella distinzione autoriale che fino a pochi anni prima identificava ogni disegnatore a uno specifico genere letterario e collana. Anche il "Teatro" dall'identificativo fregio di Disertori passa a una medesima generica definizione di "copertina a colori" con l'indicazione dei diversi collaboratori, anche meno frequenti, collocando quindi Disertori sullo stesso piano di Cisari, Enrico Pinochi e Luigi Daniele Crespi. Maggior peso è dato invece ad alcune collane più recenti come "I libri preziosi. Biblioteca di varia cultura", con le copertine a colori di Antonello Moroni, e "Le scie", fondata nel 1926 di cui il catalogo evidenzia l'eleganza di fattura: "volumi in 8° riccamente illustrati, rilegati in tela con sopracoperta a colori di E. Sacchetti". "le scie", "collana di epistolari biografie e curiosità" verrà, infatti, immediatamente a identificarsi con i ritratti velocemente schizzati da Sacchetti, al quale non mancano mai raccomandazioni sulla leggibilità delle intestazioni. L'artista, infatti, soleva disegnare i titoli con la stessa velocità d'esecuzione del disegno, non tenendo in considerazione le esigenze di lettura e d'identità grafica della collana. I suoi ritratti si rivelano ideali, al pari delle fotografie utilizzate spesso in alternativa, per comunicare biografie storiche rivolte a un pubblico di non specialisti: una gamma vasta di profili - dal *Dux* di Margherita Sarfatti (1926) all'autobiografia di Trotskij (1930) - per le quali la copertina giocava su l'immediatezza del "personaggio". Il cambiamento della grafica mondadoriana, sempre più propensa a un'illustrazione coinvolgente, risponde alla repentina trasformazione del gusto del pubblico, abituato alla lettura di periodici illustrati e rotocalchi e quindi attratto anche in copertina da immagini colorate e d'immediatezza comunicativa. Ma tale cambiamento era altresì sintomatico di una più generale politica editoriale e della progressiva crisi economica in cui verteva la Casa, per la quale Senatore Borletti all'inizio del 1928 chiama, in veste di direttore editoriale, Luigi Rusca che mette a punto un primo schematico piano di riorganizzazione editoriale che prevede "non molte opere ma attraenti, di sicuro e rapido smercio" (4 febbraio 1928, fascicolo Rusca, FAAM).

Tale cambiamento è avvertito con disagio da Cisari, soprattutto per il progressivo arbitrario intervento su il suo schema di copertina, dove sempre più spesso le intestazioni accuratamente disegnate ad hoc erano sostituite con caratteri tipografici, dalle forme necessariamente più standardizzate. Scrivendo ad Arnoldo Mondadori, Cisari avanza precise richieste per una maggiore cautela.

Mi permetto di chiedere alla S.V.I e perciò invio sentita preghiera, che i disegni da me eseguiti per la spett. Casa Mondadori siano riprodotti senza *alcuna* modificazione *arbitraria di disegno o di colore*. Chiedo pure alla S.V.I. che alle copertine dei romanzi, non siano sostituiti i miei *caratteri* con quelli tipografici che snaturano un mio tipo di copertina di felicissima creazione, inutilmente imitata da altre case editrici e presa ad esempio come tipo classico di adornazione del libro nazionale. (14 dicembre 1929, fascicolo Cisari, FAAM)

Nonostante la stagione del decoro fosse definitivamente superata, Cisari continuerà a collaborare con Mondadori per tutti gli anni Trenta rispondendo al cambiamento in corso

con una serie di sopraccoperte per la collana “Viaggi e Grandi Imprese”, una proposta editoriale in piena sintonia col gusto e gli interessi del tempo per le imprese aeronautiche e coloniali. Si tratta di sopraccoperte fascianti per le quali Cisari recupera l’efficacia comunicativa affidata a poche tinte tipica della tradizione cartellonistica, ma anche e soprattutto spinto dalle proprie più recenti sperimentazioni litografiche (fig. 9). Nonostante la capacità di Cisari di rinnovarsi, l’artista si sentirà comunque emarginato accusando, per esempio, il diverso trattamento riservatogli sul periodico bibliografico *All’insegna di Mondadori* dove veniva specificata l’attribuzione delle copertine a Sacchetti, ignorando invece le sue: “per i libri: *Nella Somalia Etiopica, La crisi di Budda, Cinque anni in Somalia* ecc. non viene segnalata (come sarebbe bene): con sopraccoperta a colori di G. Cisari. Mi sarà caro avere lo stesso trattamento usato agli altri artisti della Casa Mondadori, alla quale collaboro dal suo inizio non indegnamente” (2 cartoline, 1935, fascicolo Cisari, FAAM).

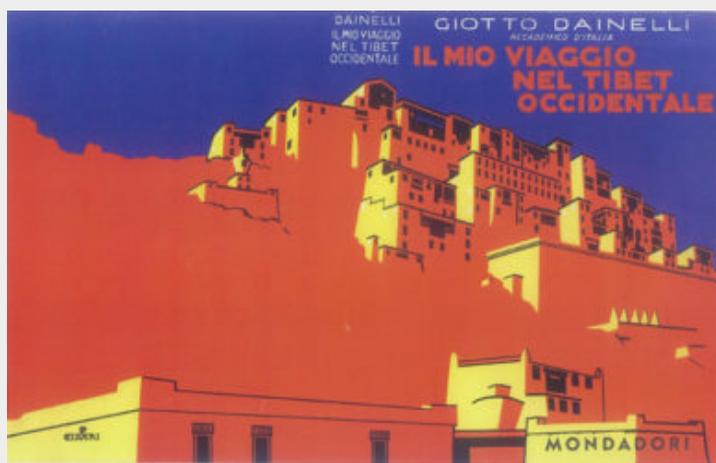


Fig. 9 - Sopraccoperta di Giulio Cisari, “Viaggi e Grandi Imprese”, 1932 collezione Bortone Bertagnolli.

3. Verso un’editoria di massa: colori e modelli stranieri

L’insofferenza espressa da Cisari si riferiva a un processo ormai inarrestabile che vedeva l’industria editoriale in una continua corsa all’adescamento di sempre maggior pubblico. Senza poterle qui analizzare tutte, le collane Mondadori subiscono un deciso rinnovamento durante la direzione di Rusca, puntando anzitutto a una semplificata comunicazione per generi basata su colori identificativi: i “Libri gialli”, i “Libri verdi”, la brevissima stagione dei “Libri neri”, e soprattutto i “Libri azzurri” - la collana economica di ristampe di scrittori italiani con copertina seriale caratterizzata solo dal marchio identificativo della collana, un labirinto di libri Mondadori, accompagnato dall’esplicito verso dantesco “seguimi oramai che l’gir mi piace” - denotano una nuova stagione dell’editore votato a una produzione industriale di sempre maggiore portata che anche nel disegno delle copertine si lasciava alle spalle le origini artigianali, di cui Cisari era stato l’ultimo baluardo.

A livello grafico il mutamento è immediatamente avvertibile. Si assiste in questo stretto giro di anni a una vera e propria esplosione di colori, di richiami cromatici: quasi a sottolineare come alla convergenza tendenziale del pubblico dei lettori in un unico acquirente di massa, anonimo e indifferenziato, corrisponde per altro verso un arricchimento poliedrico delle opportunità e dei percorsi di fruizione. (Pischedda, 2001)

Sempre attraverso i carteggi è possibile ripercorre la vicenda già nota dei “gialli” e della fortuna del genere poliziesco che ne deriverà (Caccia, 2000) seguendo progressivamente i passaggi che condurranno il direttore editoriale Lorenzo Montano (pseudonimo di Danilo Lebrecht) ad affidarsi alla mano esperta di un illustratore inglese. Nonostante le intenzioni assolutamente innovative presentate da un cataloghino a leporello che rivela una moderna tecnica di richiamo pubblicitario - insistente sulla “vivace copertina a quattro colori a fondo giallo vistoso” e sugli slogan “non vi faranno dormire” e “ogni pagine un’emozione” - i primi quattro volumi rispecchiavano una completa incertezza grafica che, pur guardando al modello straniero, non aveva trovato una propria personale originalità. Dopo aver visto le prime copertine dei gialli, è lo stesso Rusca a dichiarare: “mi spiace di non aver avuto il tempo di rettificare le disposizioni dei titoli, che, così spezzati, non riusciranno a dare l’impressione esatta ai lettori, ma vedremo di rimediare per gli altri volumi” (6 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM). Si riferiva ai primi quattro volumi - *La strana morte del signor Benson* di S. van Dine, *L’uomo dai due corpi* di Edgar Wallace, *Il club dei suicidi* di Robert Louis Stevenson e *Il mistero delle due cugine* di Anne Katherine Green - i cui titoli erano divisi tra la testata e la base della copertina, inframmezzati dall’illustrazione racchiusa in un esagono centrale, mentre il nome dell’autore era relegato, in carattere molto più piccolo, alla base del libro (fig. 10).



Fig. 10 - Copertina di Alberto Bianchi, "Gialli", 1929.

Evidentemente la grafica intendeva puntare su titoli sensazionali di autori che in Italia non avevano ancora alcun richiamo, dando pertanto uno spazio sproporzionato al titolo, spezzandolo in modo improprio, senza pensare ai problemi di resa grafica e di leggibilità. Dalla villeggiatura estiva Rusca scrive ancora dei "gialli" ad Arnoldo Mondadori imputando la causa principale della non riuscita delle prime quattro copertine all'esagono disegnato da Alberto Bianchi,[8] smorzando ironicamente la cosa sul finire della lettera: "Qui a Chamonix, dove i librai internazionali hanno libri di ogni paese (Italia esclusa, si capisce) e dove predominano i polizieschi (dei quali sto facendo una cura intensiva) l'abitudine del titolo spezzato sembra sia divenuta una moda, specie presso i tedeschi. Ella sa d'altra parte che per i prossimi 4 volumi ho dato i soggetti allo stesso disegnatore inglese che prepara le copertine per i polizieschi inglesi da 2 scellini" (7 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM).

Il disegnatore inglese è Edwin Austin Abbey a cui vennero effettivamente affidate le successive copertine (fig. 11) quando s'intervenve a un generale aggiustamento della grafica, con l'introduzione della sopraccoperta organizzata secondo una maggiore chiarezza editoriale e la sostituzione dell'esagono con il cerchio, divenuto poi identificativo dei "gialli" mondadoriani.



Fig. 11 - Copertina di Edwin Austin Abbey, "Gialli economici", 1934 collezione Bortone Bertagnolli.

La scelta di affidarsi a un autore straniero, nonostante il costo maggiore, si era resa necessaria per l'inadeguatezza delle proposte dei disegnatori italiani. Ancora nel 1931 per la ventinovesima uscita - *Il vagabondo* di Wallace - la prova di copertina richiesta a Luigi Bompard sul modello di Abbey, non soddisferà l'editore ma ancor meno Montano, il severo direttore di collana, che si raccomanda con Arnoldo perché, nel giudicarla, tenga presente la nuova politica editoriale della Casa che avrebbe fatto uscire i gialli singolarmente, esigendo pertanto una loro sempre più chiara visibilità.

Nell'esame che Lei ne farà, vorrei pregarla d'aver presente che col 15 settembre i *Gialli* usciranno uno alla volta anziché a gruppi, e si troveranno quindi a dover lottare ciascuno isolato contro il carnevale che impazza attualmente nelle vetrine delle librerie italiane. Una sopraccoperta che spicchi fortemente con uno stile e un carattere inconfondibili sarà dunque più che mai necessaria se vogliamo che sussistano a esser visti, e a distinguersi dalle imitazioni che incominciano a spesseggiare; due vantaggi talmente importanti che io vedrei magari sacrificata anche un po' di pubblicità pur di conservarli. Quantunque costoso e purtroppo anche straniero, l'Abbey finora ha corrisposto egregiamente a questi difficili requisiti. Possiamo dire lo stesso del saggio italiano presentato ora? (29 giugno 1931, fascicolo Montano, FAAM)

A settembre Montano torna a scambiare qualche considerazione con Mondadori rispetto alle prove italiane per le copertine dei "gialli", constatando la difficoltà di superare gli schemi abituali.

... Ricordano certe copertine Salani delle più passabili, almeno così m'è parso. Certo che accostandoli a un originale dell'Abbey la differenza di brillante, di carattere e d'invenzione appare purtroppo notevole. E non capisco perché il B. sia rimasto così basso di tono, malgrado il modello che aveva sott'occhio e le molte raccomandazioni che io gli feci. In ogni modo io ho la convinzione che questo sia il *massimo* ottenibile da copertinisti nostrani, e se un giorno lei vorrà ricorrere definitivamente a loro, di questo bisognerà che si contenti. Tutto non si può avere; se noi sappiamo fare i maccheroni, lasciamo agli'inglesi il vanto delle copertine sensazionali. (17 settembre 1931, fascicolo Montano, FAAM)

L'acutezza e la filosofica ironia di Montano riassumono perfettamente le difficoltà che s'incontravano in Italia nel tradurre aspetti della comunicazione editoriale moderna d'oltralpe. Un giudizio che, stando a una lettera del 1933 di un lettore anonimo, riguardava indistintamente copertine e trame letterarie (fascicolo Montano, FAAM). Negli anni Trenta Mondadori è l'editore maggiormente interessato allo svecchiamento della propria immagine editoriale e sarà proprio Montano, con i suoi frequenti soggiorni a Londra e la sua estesa conoscenza della produzione letteraria europea, a stabilire rapporti internazionali per l'editore. Senza avere qui la pretesa di riassumere l'apporto dello scrittore veronese, si ricorda il suo apporto alle collane popolari di cui definirà in gran parte le proposte, suggerendo titoli ma anche soluzioni per le vesti grafiche. Sarà tra l'altro direttore dei "libri verdi", uscita periodica di carattere storico che puntava sui "drammi e segreti della storia", come recita il sottotitolo, per cui lo scrittore raccomanda di decidere in anticipo il menabò per non incorrere negli errori dei "gialli".

Bisognerebbe dunque che lei disponesse con tutta urgenza per il menabò, preventivo ecc. onde poter esaminare e discutere in tempo utile, ed evitare gl'inconvenienti successi coi primi 4 Gialli.

Le unisco un'idea di copertina, che io vedrei molto sobria, per compensare la vistosità della sopraccoperta. [...] Per i caratteri, direi di andare all'ultima moda che è al 1840 anche per i tipografi oltre che per le signore, e userei caratteri latini, del tipo di quelli che le unisco. Ma dev'essere fatta con molto gusto. (10 novembre 1931, fascicolo Montano, FAAM) (fig. 12)

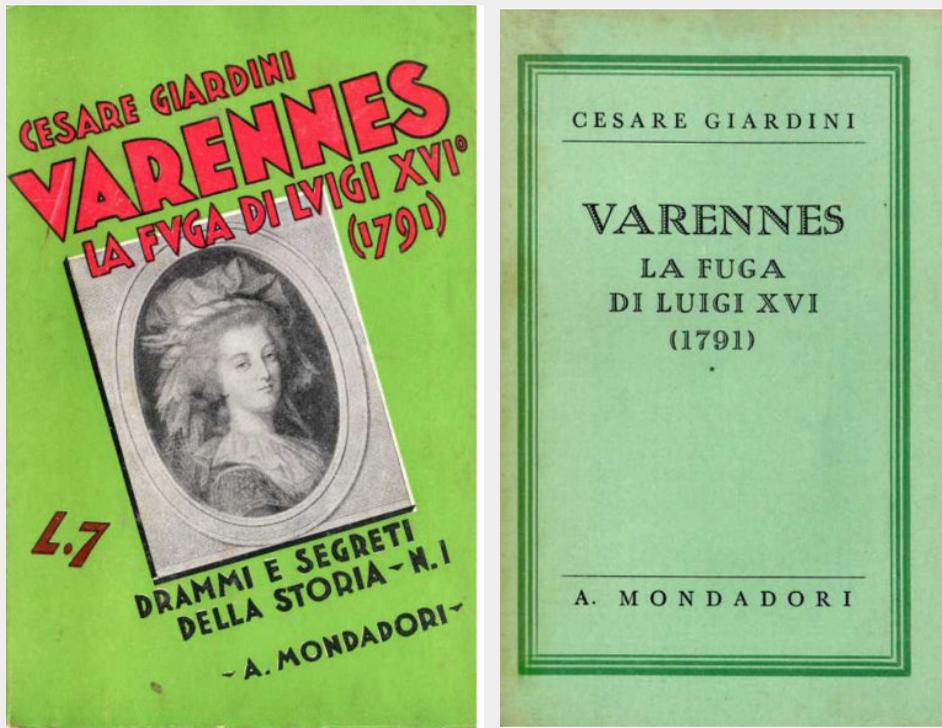


Fig. 12 - Sopracoperta e copertina dei “Libri verdi”, 1932.

Che Montano fosse sensibile a tutti gli aspetti del libro, consapevole della loro confluenza alla realizzazione di un prodotto di successo è evidente da varie note di cui è cosparsa la sua corrispondenza con l’editore: “Come già scrissi a suo tempo, ritengo indispensabile che la sopracoperta sia verniciata,[9] e vorrei raccomandare vivamente che così si facesse ormai per tutte le sopracoperte in fototipia, e anche per i *Gialli*. Recentemente, nel guardarmi attorno presso i librai di Zurigo, osservai che non v’è quasi più sopracoperta che non sia sottoposta a questo trattamento” (31 dicembre 1931, fascicolo Montano, FAAM). E l’anno successivo, tornando sui “libri verdi” - cui tiene in modo particolare per aver indotto “per la prima volta un buon numero di scrittori italiani ad affermarsi in un campo che per tradizione era ritenuto monopolio dei francesi, ossia quello dei libri storici nei quali la serietà e il rigore storico non escludono la forma attraente, anche se non romanzeggiata”[10] - non dimentica di descrivere nel dettaglio le ragioni che lo inducono a chiedere la rimozione del cellophane con cui erano messi in commercio, ricordando tra l’altro l’originario uso protettivo della sopracoperta.

... da ultimo vorrei tornare su un rilievo da me già fattole senza fortuna, e nel quale ho anche decisamente contrari il dott. Rusca e il Cav. Remo. Senza sbigottirmi di fronte a questa maggioranza schiacciante, torno a osservare che agli effetti della vendita il cellophane sui "Verdi" è un grosso e dannoso inconveniente. Tutto l'interno dei volumi, dagli indici attraenti e messi in principio, alle illustrazioni ecc. è calcolato per sedurre il lettore e incuriosirlo. E le sei lire diventano sorprendenti soltanto per chi ha potuto vedere l'interno del libro, numero delle pagine ecc. Quelle attrattive e questa sorpresa non possono aver luogo con dei volumi così fasciati e bendati come sono ora; è il meglio della propaganda che viene a mancare. Sta bene che il libraio può togliere il cellophane e un volume; ma quanti lo fanno? Ci faccia un po' caso nelle librerie in cui le capita d'entrare. Io non ne ho mai visto uno che si potesse esaminare comodamente. E quanti lettori hanno voglia d'insistere presso un commesso che generalmente si presta di malagrazia a questa operazione? E le edicole?

Senza contare che la sopraccoperta ha appunto lo scopo di proteggere il volume, e può facilmente essere cambiata nella resa, come viene per i "Gialli".

A lei ora, caro commendatore, la decisione; l'avverto però che potrà facilmente ridurmi al silenzio, ma non persuadermi! (19 maggio 1932, fascicolo Montano, FAAM)

La parabola ascensionale che aveva visto in un ventennio passare Mondadori da una piccola impresa artigianale a una grande industria moderna, alla ricerca di titoli e di una loro presentazione grafica adatta ad attrarre un pubblico sempre più vasto, si conclude idealmente con gli "Omnibus". Il primo titolo, *Antonio Adverse* di Hervey Allen, richiedeva da contratto di mantenere la veste originale di Anna Katrina Zinkeisen (fig. 13) alla quale Mondadori dovette adattare il disegno dell'intera collana, offrendo così il modello di un nuovo tipo di sopraccoperta: un'immagine a colori estesa anche al dorso, alla quarta e ai risvolti di copertina che però non prevede lo sviluppo di un'unica illustrazione come nelle precedenti sopraccoperte fascianti di Sacchetti e Cisari, bensì diverse scene che arricchiscono ogni parte della sopraccoperta di particolari narrativi a comporre il riassunto figurato del libro.



Fig. 13 - Sopraccoperta di Anna Katrina Zinkeisen, "Omnibus", 1937 collezione Bortone Bertagnolli.

Anche in tal caso il primo saggio italiano, richiesto al pittore Anselmo Bucci,[11] non risultò adeguato. La scelta ricadde infine su Giorgio Tabet, che non solo si rivelerà all'altezza ma si dimostrerà anche la mano più felice per iniziare una nuova epoca della comunicazione popolare del libro, capace di rendere gli "Omnibus" un segno distintivo di rottura con quella tradizione costruita faticosamente dall'inizio degli anni Venti e un ponte verso l'editoria popolare del dopoguerra. Se le prime prove rimangono ancora in parte legate al modello, proponendo una figura protagonista in copertina e un'altra figura o un particolare significativo in costa, e lasciando il resto della sovraccoperta a particolari più atmosferici, con il tempo la qualità interpretativa di Tabet si raffina andando a costruire un vero e proprio racconto figurato, specchio dei "romanzi fiumi" proposti dalla collana (figg. 14-15).



Figg. 14-15 - Sovraccoperta di Giorgio Tabet, "Omnibus", 1937 e 1941 collezione Bortone Bertagnolli.

Un ricordo dell'epoca di Franco Lucentini, oltre a menzionare l'importanza delle cartolibrerie sparse in tutta la penisola quali principali veicoli del libro, accenna all'apparizione degli "Omnibus" come a un punto di svolta.

Un mero negozietto di quaderni, penne e matite, gomme, pastelli «Giotto» e temperamatite, eventualmente in forma di aeroplanino: insomma di puri e affascinanti *accessori* della cultura e dell'editoria, con la sola contaminazione di una vetrinetta a parte, dove per anni e anni, avevo visto esposti nei due ripiani inferiori dei romanzi di Salgari e in quello superiore dei "Libri gialli". (Lucentini, p. 98)

La cartoleria sulla strada tra casa e il ginnasio rimasta per anni "un punto fermo", a sorpresa rivela un giorno una novità: "il ripiano centrale della vetrinetta era stato sgombrato per far posto a dei grossi volumi dalla copertine inusitate, che mi dettero subito un senso di gelo, senza che mi riuscissi a capire il perché."

4. Conclusioni

Con l'analisi dell'evoluzione delle prime copertine Mondadori attraverso i carteggi editoriali si è inteso mettere a punto un metodo d'indagine solitamente utilizzato per la ricostruzione della storia editoriale, verificandone la validità anche per lo studio della grafica editoriale dei primi decenni del Novecento, un periodo antecedente la vera e propria nascita del design come professione, da inquadrarsi pertanto nel dibattito sorto alle soglie degli anni Venti sulla rinascita delle arti decorative e delle industrie ad esse annesse. L'intreccio storico che n'è emerso fornisce dati nuovi rispetto a una storia che non è mai stata tracciata se non nelle sue linee generali e basandosi quasi esclusivamente sulla descrizione dei manufatti. Se il decoro di Cisari per i "Romanzi" identifica a pieno un gusto nazionale, l'apertura a modelli grafici di più vasto consumo comporta un più pedissequo adattamento a schemi già collaudati all'estero, rispetto ai quali spesso le soluzioni nostrane risultano perdenti. La situazione si ribalta solo con gli "Omnibus" la cui veste, pur ispirandosi a quella inglese del primo titolo ospitato dalla collana, troverà nelle mani di Tabet un'originale interprete capace di superare il modello. Queste considerazioni sono state rese possibili grazie alla disponibilità di due fonti documentarie e archivistiche essenziali: la collezione bibliografica Bortone Bertagnolli che permette di muoversi in una panoramica generale della grafica italiana nei decenni centrali del Novecento, e i cataloghi editoriali e i carteggi editoriali conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Quest'ultima documentazione, in particolare, si è dimostrata di fondamentale apporto per una migliore contestualizzazione della produzione grafica, soprattutto per l'arco cronologico prescelto. L'impiego di fonti archivistiche ha consentito, infatti, di ripercorrere una tappa della parabola mondadoriana, solitamente accennata ma mai considerata oggetto d'analisi. Nella difficoltà, soprattutto per questo arco cronologico, di disporre di disegni originali o di scritti e considerazioni metodologiche degli artisti, l'avvicinamento all'archivio editoriale permette di individuare ragioni e contingenze determinati scelte e soluzioni grafiche, fattori difficilmente deducibili attraverso la sola analisi visiva.

Si evidenzia da ultimo l'importanza della disponibilità di una raccolta bibliografica specificamente dedicata alla grafica editoriale del Novecento quale base essenziale di numerosi possibili ulteriori approfondimenti. Per valutarne a pieno la portata documentaria pare utile ricordare le considerazioni di Walter Benjamin a proposito della raccolta di caricature e dipinti di costume di Eduard Fuchs, quando delineava l'importanza del collezionista nell'integrare la parzialità delle scelte museali, evidenziando peraltro lo specifico atteggiamento del collezionista verso l'oggetto artistico: "il suo interesse per l'arte si distingue chiaramente da ciò che si definisce abitualmente *piacere per il bello*. Fin dall'inizio è in gioco la verità. Fuchs non si stanca di insistere sul valore di fonte, sull'autorità della caricatura" (Benjamin, 1991). Considerazioni che mantengono tutta la loro validità anche nel caso della collezione di copertine italiane del Novecento raccolta da Alessandro Bortone, che da ex direttore di biblioteca^[12] era ben consapevole di come proprio la copertina fosse stata trascurata dal sistema bibliotecario preposto alla salvaguardia e conservazione del libro, aspetto che invece qualifica non solo il volume nella sua specifica edizione ma si pone anche come fondamentale testimonianza materiale delle relazioni sottese al libro, con l'autore e l'intera rete della produzione editoriale che, in piena epoca di "riproducibilità tecnica", pone la copertina come simulacro della società stessa che la produce.

Archivi consultati

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM):

Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, Carteggio Arnoldo Mondadori, fascicoli Brocchi, Borgese, Cisari, Disertori, Sacchetti, Montano, Rusca.

Centro Apice, Università degli Studi di Milano: fondo Cisari

Collezione privata Bortone Bertagnolli

Riferimenti bibliografici

Decleva E. (2007). *Arnoldo Mondadori*. Milano: Oscar Mondadori, p. 45 (prima edizione Torino: UTET, 1993)

Pischedda B. (2001). *Editoria a Milano: 1920-1945. Dalla crisi postbellica alla 'bonifica culturale'*, in *La città dell'editoria. Dal libro all'opera digitale (1880-2020)* (p. 74). Milano: Skira.

Caccia P. (2000). La Milano «gialla» degli anni Trenta. In *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento* (pp. 167-182). Milano: Franco Angeli.

Benjamin W. (1991). Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico. In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (p. 96). Torino: Einaudi.

Lucentini F. (1981). «Gli Omnibus». In *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)* (pp. 98-101). Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Marini Lodola, V. (1933, febbraio). Artisti Contemporanei: Ysevolode Nicouline. *Emporium*, 67-75.

NOTE

1. Ad esclusione dell'importante mostra e relativa pubblicazione, *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 a oggi*, a cura di Aldo Colonetti, Andrea Rauch, Gianfranco Tortorelli, Sergio Vezzali (Bologna, Archiginnasio 1988), Milano, Scheiwiller, 1988, concentrata però sulla produzione del secondo dopoguerra.↵
2. Lavoro realizzato per il dottorato di ricerca di chi scrive, in corso presso l'Università degli Studi di Parma.↵
3. Questo come tutti i dettagli della storia mondadoriana sono tracciati da Decleva (2007).↵
4. Sue due illustrazioni nei numeri 15 (copertina) e 23 del 1919.↵
5. Il giovane artista è presentato da un breve articolo: (1919, giugno). Leonardo Borgese. *Lidel*, 24, e illustra lo scritto del padre, (settembre 1919) Mottarone. *Lidel*, 18-19.↵
6. *Le belle* (1926), *Rubè* (1928) e *Il sole non è tramontato* (1929).↵
7. Non è infatti conservata alcuna corrispondenza del disegnatore con la casa editrice, mentre le lettere di Brocchi sono piene di riferimenti alle commissioni nonché ai pagamenti, anticipati dallo stesso scrittore.↵
8. Grazie al riferimento all'illustratore presente nella lettera si può identificare la sigla B., Lettera di Rusca ad Arnoldo Mondadori, 7 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM.↵
9. Torna sull'argomento nella lettera del 4 agosto 1932 dove ricorda: "(Spero sempre che un giorno lei acquisterà la macchina per la verniciatura, ormai indispensabile per battersi sulle edicole)".↵
10. Nota aggiunta al dettagliato curriculum che Montano è costretto a presentare dopo le leggi razziali del 1938, Fascicolo Montano, FAAM.↵
11. Se ne ha notizia da una lettera di Giorgio Tabet ad Alessandro Bortone, in risposta a un cenno storico sulla grafica degli "Omnibus" redatta dallo stesso Bortone, 16 giugno 1986. Collezione Bortone Bertagnolli.↵
12. Presso la biblioteca di Como, dall'aprile 1962 al gennaio 1984.↵

RIUSO “CALDO” E “FREDDO” DI DISPOSITIVI NEGLI ARCHIVI DI ALBE E LICA STEINER E AG FRONZONI ATTRAVERSO PRODUZIONI STORIOGRAFICHE E DIDATTICHE. LA RIVISTA U E IL PERIODICO U

Luciana Gunetti, Politecnico di Milano

Orcid ID: 0000-0001-8071-6989

PAROLE CHIAVE

ANT, Archivi, Didattica, Dispositivi, Storia orale, Storiografia sociale

Albe Steiner ha lasciato un archivio pronto all'uso, con dispositivi che lavorano sul principio del “sistema delle immagini”, al contrario l'esperienza intellettuale di ricerca visiva di AG Fronzoni ha prodotto dei dispositivi a riuso “freddo” di narrazione dei progetti. Il processo di reperimento, analisi e sintesi delle fonti prodotte dai due progettisti è simile a quello di due etnologi che hanno costruito le proprie culture visive con due prospettive metodologiche: regime autoriale per Steiner e regime classificatorio per Fronzoni.

Con modalità e processi differenti entrambi i progettisti uniscono la fenomenologia della loro produzione progettuale al loro pensiero critico: produzione di una storiografia socialmente orientata per i coniugi Steiner e i loro eredi, e mancanza di produzione di pubblicazioni per Fronzoni, ma presenza di una storia orale, originata nella sua didattica e narrata dai suoi allievi.

La transizione tra due paradigmi - Atlante di Aby Warburg (1924-29) e Actor Network Theory di Bruno Latour, Michel Callon, e John Law (metà anni ottanta) - consente di esplorare i modi in cui gli archivi mantengono le connessioni e gli scambi significativi fra progettisti e studiosi, in tempi e situazioni culturali diverse, attraverso dispositivi come narrazioni di identità, letteratura critica, archivi e didattica gestite da vecchi e nuovi linguaggi, analogici e digitali. Guardandoli in questa ottica da un lato ci sarebbero archivi “esistenti” o “pronti per l'uso”, dall'altro archivi “in costruzione” che passano dallo stato di “fatto” o di “artefatto” al *worknet*. La poetica dell'insegnamento di AG Fronzoni è potenziale “esistente” di una storia orale e politica della sua opera e del suo archivio, la politica nella vita di Albe e Lica Steiner e la memoria del loro insegnamento sono il manifestarsi *in progress* del loro archivio in un progetto culturale condiviso e autorevole. Proponiamo in questo saggio un lavoro di ricerca su due dispositivi-attori, conservati negli archivi dei due progettisti, la rivista *U* della scuola Umanitaria e il giornale *U* della municipalità di Urbino. Il primo progetto didattico attraversa l'esperienza intellettuale di AG Fronzoni rimettendo in sequenza un riuso freddo delle immagini, e si confronta con il secondo progetto didattico basato sul riuso caldo del sistema delle immagini di Steiner, in un circuito ermeneutico orientato alla storia orale e a una storiografia sociale del progetto grafico.

1. Due paradigmi per una rilettura critica degli archivi del progetto grafico: Atlante di Warburg e Actor Network Theory di Bruno Latour

Questo saggio vuole proporre una rilettura critica degli archivi del progetto grafico, in una prospettiva che veda gli storici, i teorici e i critici del design (e non) perseguire ricerche sul dialogo tra i progetti grafici e gli archivi-atlanti che li custodiscono e valorizzano. Un dialogo che si basi su narrazioni, racconti sulle identità, sulla produzione di letteratura critica dei progettisti ma anche e soprattutto sui luoghi - archivi e scuole - in cui hanno praticato il loro pensiero critico. In particolare nel contesto italiano, Albe Steiner e AG Fronzoni anche se appartenenti a due generazioni differenti, ci hanno lasciato due archivi, conservati integri nelle loro parti in quanto sottoposti al vincolo di notevole interesse storico, formati su di un modello d'archivio auto-riferito: interpretabile come una risorsa aperta, nell'ottica della meta-narrativa modernista o meglio di un racconto autoriflessivo.

In tutti gli archivi del progetto l'intento del soggetto produttore è costruire il dialogo tra materiale progettuale e logica con cui si è deciso di sedimentare l'archivio, pertanto gli studiosi non dovrebbero mai perdere di vista il piano della traduzione critica svolta dal progettista e capire la storia archivistica di un fondo, non affrontando soltanto i singoli episodi-progetti come accade in genere. Con precisione e sguardo analitico, sia Albe Steiner che AG Fronzoni, hanno cercato di organizzare i loro materiali di lavoro in termini di strumenti critici e progettuali per se stessi e per i posteri: agende, rassegne stampa, quaderni di ricerche, diari delle lezioni e programmi didattici e raccolte bibliografiche strutturate.

Non essendo archivisti o bibliotecari, non hanno basato le loro metodologie di ordinamento sulle catalogazioni, e hanno organizzato i materiali pensando prevalentemente a un uso dell'archivio di tipo didattico, con finalità culturali ma anche fortemente sociali: hanno messo in sequenza progetti e documenti di diverse tipologie in vista di una narrazione della propria vicenda di progettisti intesa come esempio, attraverso pubblicazioni, saggi critici o mostre. Ma soprattutto, hanno associato al materiale archivistico le proprie biblioteche correnti, ed entrambi hanno usato i loro studi e i loro archivi-biblioteche per ampliare la cultura generale e visiva dei propri studenti, al di fuori delle scuole in cui insegnavano, consapevoli di essersi loro stessi auto-formati con fatica. Si pensa in particolare, date le numerose esperienze didattiche di entrambi, all'insegnamento di Albe Steiner alla Scuola del Libro della Società Umanitaria (1959-1974) e allo studio bottega di AG Fronzoni (1984-2001).

In altre parole, nei loro archivi i due progettisti non pensavano di mettere in relazione tutti i documenti e progetti prodotti, ma di lavorare sulla qualità o intensità della mediazione che i formati culturali a loro disposizione - riviste, monografie, mostre, racconti orali, conferenze e presentazioni nei contesti specifici, didattica - consentivano. Ancor di più interessavano i linguaggi di questi contenitori: cosa il formato prende dal linguaggio e viceversa. Questo rapporto, infatti, rende dinamici i racconti che hanno prodotto connettendoli con identità, produzioni critiche, e archivi-memoria intesi come i nuovi poli del dialogo critico sulla loro opera.

Nel costruire e organizzare i propri archivi, Albe Steiner e AG Fronzoni hanno usato come timone di bordo i loro diari e agende, le sequenze fotografiche documentali - strumenti di gestione dei loro progetti - ma anche le produzioni critiche di testi e racconti didattici in forma di lezione - che funzionano anche come strumenti di

valorizzazione dei loro progetti. I due grafici hanno privilegiato la conoscenza relativa alla propria personale cultura del progetto e hanno proposto delle strategie per il riuso dei loro archivi che sono strettamente legate al loro mestiere e quindi ai contenuti, ai linguaggi e alle tecniche.

Si propone nella nostra ricerca un paradigma per una rilettura del processo di sedimentazione degli archivi impostato dai due grafici, che mette a confronto due modelli: da una parte, la teoria storico-artistica di Aby Warburg, che dal concetto di storia come luogo di emergenze, ritorni e persistenze in attesa di nuove emersioni porta al suo Atlante di Mnemosyne (1924-1929); e dall'altra, le riflessioni in ambito sociologico sulla pratica cartografica collocata all'interno del più generale approccio socio-filosofico dell'Actor Network Theory (ANT) di metà anni ottanta, fondato da Bruno Latour, Michel Callon, e John Law e altri, che ambisce a confrontare situazioni sociali complesse facendo attenzione a elementi relazionali elementari come le reti di associazioni (Latour, 2005). I due modelli teorici proposti possono rivelarsi utili in relazione ai due archivi personali per costruire una storia visiva del graphic design basata su di una mediazione sia narrativa sia enciclopedica, in grado di tradurre in linguaggio visivo non solo repertori di immagini, ma anche di idee, teorie e processi, che possono essere fruiti localmente (quindi all'interno dei singoli archivi, come si è detto, sulla base di una struttura definita dai singoli progettisti) e globalmente, costruendo le possibili relazioni tra archivi differenti.

In particolare, fra i metodi e gli strumenti di ricerca propri della teoria e storia della cultura di Aby Warburg è interessante la sua volontà di veicolare i contenuti in modalità differenti, con nuovi strumenti, come il suo Atlante, che è sia strumento per la ricerca sia forma di comunicazione scientifica dei risultati della ricerca stessa. Oltre al testo-atlante, per andare al di là di tutte le forme tradizionali di ricerca e divulgazione basate sul linguaggio verbale, si può applicare parallelamente agli archivi del progetto una caratteristica cruciale, sebbene controversa, dell'ANT: il trattamento simmetrico degli attori umani e non umani, e degli elementi tecnici e sociali (Latour, 1996, 2005).

Con l'ANT, questi elementi eterogenei hanno tutti uguale importanza e sono considerati come parte di reti dinamiche e non definitive, in cui l'essenza per la comprensione dei fenomeni sociologici si trova nelle associazioni che si innescano tra loro.

Sia la metafora dell'atlante di Mnemosyne di Aby Warburg, meta-discorsivo e discorsivo, che la cartografia delle controversie proposta dall'ANT di Latour diventano per noi pratiche di ricerca fondamentali per lo sviluppo di nuovi sistemi di archivi. Entrambe le metodologie sono basate sulla generazione di atlanti in cui convergono diverse rappresentazioni sovrapponendo più livelli di contenuti eterogenei tra loro. Che si tratti di un atlante analogico (Warburg) o di uno digitale (i siti controversia di Latour) è necessario costruire la toponomastica delle mappe dei contenuti, dell'atlante. Nel nostro caso degli archivi di Albe Steiner e AG Fronzoni, è possibile ricostruire filologicamente le mappe delle culture, delle forme e dei processi progettuali che li hanno visti protagonisti grazie al fatto che entrambi si sono comportati come degli etnologi: nei loro archivi, ogni artefatto o prodotto critico lo hanno descritto, con i loro strumenti, come un network.

L'Actor Network Theory consente di esplorare i modi in cui i progettisti, nel costruire il proprio archivio e prevederne gli usi, sviluppano e mantengono le connessioni tra individui e gruppi attraverso narrazioni di identità, processi come la scrittura critica e luoghi come le scuole. Lo studio di tutti gli attori (essere umano, artefatto, ente

istituzionale...) che collaborano più o meno direttamente alla creazione di un archivio, materiale o immateriale, non è sufficiente perché tutto dipende dal tipo di azione che passa da un attore all'altro. Da un lato ci sono gli archivi "esistenti" o "pronti per l'uso"; dall'altro gli archivi "in costruzione", che passano dallo stato di "fatto" o di "artefatto" al *worknet* a seconda dell'azione di una vasta rete di attori. Il lavoro, il movimento, l'azione che si genera è sempre un attore e dato che attori e network sono due aspetti diversi di una stessa realtà allora diviene fondamentale provare a ricostruire tutte le possibili mappe di relazioni dinamiche, a maglie larghe per gli Steiner e strette per Fronzoni, che i progettisti hanno sedimentato nei loro lavori progettuali e critici.

Proponiamo tre nodi per il riuso e dialogo possibile tra progetti e ricerche e loro "atlantizzazione" negli archivi del progetto grafico. A tali nodi corrispondono altrettante domande e possibili livelli di mediazione e rimediazione dell'archivio.

Una prima domanda/nodo è: come una comunità di storici e critici può raccontare storie e definire l'identità dei progettisti oggetto di studio e collegarla ad altre identità? I metodi di indagine includono la storia orale, la memoria e la storia di vita degli oggetti. Sono i casi in cui si applicano le strategie per raccontare queste storie al di fuori degli archivi, dei musei attraverso le tecnologie digitali e i nuovi linguaggi. Per esempio la storia orale della Design History Society che registra le reminiscenze, i ricordi e le esperienze della comunità artistica e professionale all'interno della comunità della storia del design. Il ruolo della narrazione è inteso come una strategia per la sostenibilità emotiva in una contemporanea comunità di utenti, e ha il potenziale per far nascere progetti di collaborazione tra archivi.

Un'altra possibile risposta la propone Victor Margolin in una lezione del novembre 2009 per l'inaugurazione del CDD-Centre de Documentació IMPIVA Disseny di Valencia, dal titolo più storicamente orientato "Archive and the historical consciousness of design". Lo studioso americano porta avanti l'idea che gli archivi sono inestricabilmente legati a un'idea di cultura del design, che l'Inghilterra per prima, con Henry Cole, ha sviluppato: un'idea che include la promozione della disciplina attraverso le pubbliche istituzioni. Cole capì che il design era parte di una cultura che includeva scuole, giornali, mostre, musei e la pratica stessa del design. Se dunque la cultura del design implica l'esistenza di diversi attori, gli archivi devono rivolgersi a un pubblico differenziato, formato da tali attori. Come oggi gli archivi possono servire al meglio differenti pubblici dallo studente, al curatore di mostre, al pubblico generico? L'archivio, allora, per diventare promotore dinamico dei suoi materiali per differenti pubblici non deve solo digitalizzare le immagini delle collezioni per averle on line e gestite dai database, ma deve curare le esposizioni, in forme narrative che contribuiscano alla conoscenza storica del design.

Le considerazioni di Margolin - per il quale la domanda è come le informazioni sono collezionate, conservate nel tempo - ci riportano alle nuove modalità di pensare al design e alla sua storia secondo il modello dell'atlante di Warburg e quello delle cartografie dell'ANT di Latour. La necessità di produrre un discorso comunicativo, meta discorsivo e discorsivo, di organizzare dei dispositivi che comprendano anche il punto di vista di chi fruisce.

Una seconda domanda è: come le identità dei progettisti si rappresentano e manifestano? Si prendono in considerazione le prestazioni di identità multiple individuali e collettive, sviluppando la Actor-Network Theory e la produzione di letteratura critica dei e sui progettisti per costruire nuovi spazi espressivi, analogici o digitali che siano.

Una possibile risposta viene da Lev Manovich. Nella conferenza internazionale “Digital Humanities” del 2009 propone un intervento dal titolo “Activating the archive, or: Data Dandy meets data Mining”, in cui si pone il tema di trattare la cultura come un dato, un pattern, sviluppando nuovi software e nuove tecniche che considerino insieme le persone e i processi culturali. I visual media incontrano i nuovi contenuti generati nel web dagli utenti. Il moltiplicarsi dei dati relativi alle fonti può essere paragonato alle scienze che manipolano grandi numeri di informazioni. Cultura come dato, includendo i media content e le attività creative e sociali delle persone su questi contenuti. Si può arrivare così a produrre nuove modalità di ricerca, insegnamento ed esposizione della cultura in generale, e della cultura del progetto nel nostro particolare.

E infine un terzo quesito legato alla costruzione di spazi di condivisione come archivi e scuole: come le comunità di progettisti hanno operato storicamente all’interno e all’esterno dei confini spaziali e culturali dei loro archivi per mantenere e creare luoghi di interazione e condivisione? Quali sono i ruoli dei progettisti nella creazione dei propri archivi e di altri luoghi di conoscenza e apprendimento ad essi connessi? Lo studio di comunità connesse attraverso le reti digitali, gli spazi e i luoghi consentirà di identificare le possibilità per l’innovazione, sviluppando competenze e una maggiore inclusione sociale. Ad esempio sarà sufficiente basarsi sui sistemi di archivi, fonti di coesione sociale e culturale di saperi e base per la costruzione di un’esistenza (analogica e/o digitale) collettiva dei progettisti?

Tutte e tre le azioni proposte come risposta ai tre quesiti possono determinare, interconnesse tra loro, la costruzione di atlanti che necessitano di nuovi strumenti e nuovi formati di rappresentazione, di nuovi dispositivi. Ad esempio i *thesauri* non sono sufficienti come linguaggi. È necessario declinare i contenuti in narrazioni e performance tramite linguaggi alternativi alle interfacce digitali, come le narrazioni orali, le rappresentazioni teatrali e artistiche. All’interno del panorama degli archivi del progetto grafico italiani - delle vere roccaforti con dotazioni culturali, materiali e immateriali sulle industrie culturali consolidate nel made in Italy - la cultura editoriale e la cultura industriale sono i nodi analogici da cui partire. Ci si deve porre il problema di studiare le interazioni tra la cultura storica (prodotta dai progettisti stessi) e la cultura contemporanea (prodotta da soggetti terzi: critici, allievi, studiosi di varie discipline).

Gli enti culturali, pubblici o privati, dovrebbero poter espandere la loro missione curatoriale dal mostrare le collezioni alla ri-mediazione di narrazioni ed esperienze culturali, orientarsi a una cultura digitale secondo il paradigma delle *cultural analytics* di Manovich, nell’interazione tra comunità e istituzione culturale, in una prospettiva dove le meta-narrazioni, la fortuna critica e gli archivi sedimentati, sono nuovi strumenti per organizzare annotare, cercare le fonti e riprodurre nuova letteratura critica.

Si auspica un riuso che parta dalla storia degli archivi, ciascun archivio ha un proprio ordine dato dal progettista, e arrivi alla progettazione di atlanti di contenuto secondo il paradigma dell’Atlante di Warburg e dell’Actor Network Theory di Bruno Latour. L’idea è di proporre possibili itinerari di lettura e di studio offrendo però a ciascun lettore tutte le informazioni necessarie a costruire da sé i propri percorsi di comprensione, a seconda della curiosità e degli interessi. L’obiettivo è narrare dei percorsi progettuali, i contenuti teorico-critici, i materiali di ciascun archivio utilizzando lo strumento atlante. Quindi quante più sono le rappresentazioni contenute tanto più riescono a innescare relazioni, tra modelli storico-critici e modelli culturali-visivi.

2. Prospettiva storica degli archivi strati-grafici tra storia orale, politica e sociale

Nei loro archivi-atlanti, Steiner e Fronzoni raccontano la loro produzione progettuale e il loro pensiero critico con modalità e processi differenti: per il caso di Albe e Lica Steiner, la modalità è quella che privilegia come esito finale la produzione di pubblicazioni e mostre storiche da parte dei progettisti stessi e dei loro eredi intese come testimonianza del ruolo sociale del designer; nel caso di Fronzoni invece, l'archivio funziona come dispositivo per la produzione di storie orali, originate nella sua didattica e narrate dai suoi allievi.

Se caliamo nel particolare degli archivi di Albe Steiner ed AG Fronzoni i tre livelli di rimediazione - 1. Narrazioni di identità. 2. Letteratura critica. 3. Archivi e didattica - questi divengono filtri utili per comprendere, da un lato, come la poetica dell'insegnamento di AG Fronzoni è potenziale 'esistente' di una storia orale e politica della sua opera e del suo archivio, e, dall'altro, come nella vita di Albe e Lica Steiner, la politica e la memoria del loro insegnamento sono il manifestarsi *in progress* del loro archivio in un progetto culturale condiviso e autorevole. Il formato di restituzione dei contenuti che ne potrebbe scaturire, per entrambi gli archivi, più che una mappa, è un atlante in cui convergono diverse rappresentazioni attraverso l'intersezione di una pluralità di attori eterogenei.

Per quanto riguarda il primo livello, AG Fronzoni ha lavorato sulle mediazioni/ narrazioni della propria identità e di quella dei suoi allievi, agendo sul livello delle persone, i suoi allievi, "chi non progetta accetta di essere progettato" è una delle sue massime più famose. Per trasmettere le sue conoscenze, le sue idee, gli oggetti e i fatti in significati sociali, avendo fiducia nella funzione progressista della razionalità applicata, nelle sue poche tracce scritte ci dice che per lui da quando ha iniziato a insegnare è diventato consapevole di avere "sempre più coscienza che il vero compito del progettista è di educatore" (Fronzoni, 1983). Ha sentito la necessità di essere una figura di mediazione per i suoi allievi, e lo ha fatto in modalità da etnologo, partendo dalla formazione di una comunità di allievi. Formati a una pratica di progettazione sistemica "a riuso freddo", i suoi allievi ed epigoni vari hanno prodotto documenti e narrazioni attraverso la reiterazione del canone modernista da lui insegnato.

Per il secondo livello, quello della letteratura critica, è utile fare riferimento a una delle rare occasioni audio in cui è possibile sentire Fronzoni narratore: la traccia recentemente riproposta da *c-r-u-d, a place where* (<http://www.c-r-u-d.it>) come somma di estratti della originaria registrazione analogica che raccoglieva il seminario tenuto a Napoli l'11 aprile del 1999, intitolato "ag fronzoni progetti", organizzato da Daniela Rossi e Simone Ciotola, ex allievi del maestro, allora docenti dell'Istituto superiore di design di Napoli, in collaborazione con l'Istituto italiano di studi filosofici di Napoli.

Infine, per il terzo livello, che riguarda come le comunità di allievi si rappresentano e manifestano, come hanno costruito delle meta-narrative non basate sulle fonti d'archivio ma sui processi messi in atto da AG Fronzoni soprattutto nella didattica, si possono prendere come esempi il volume dell'allieva Ester Manitto sulla didattica o il sito <http://agfronzoni.com/> di due progettisti olandesi che si sono riproposti di ricostruire la frammentarietà dei contenuti disseminati nel web sulla figura di AG Fronzoni.

La pubblicazione ripropone sia contenuti che immagini secondo il canone linguistico di Fronzoni, mentre il sito raccoglie sistematicamente la biografia, la filosofia, gli articoli e le pubblicazioni, gli aneddoti e le citazioni. Gli autori tentano una raccolta di rassegna

stampa, anche se parziale, molto più significativa fu la ricerca svolta da Alessandro Casinovi (1998-1999) che ricostruiva attraverso i diari, strumenti fondamentali di un archivio, e la letteratura critica su di un progettista come Fronzoni, il suo “reale” contributo alla cultura del progetto.

Albe e Lica Steiner invece hanno, con forte autorevolezza culturale, messo in atto processi come una produzione critica costante sui loro progetti, fatta di pubblicazioni su riviste di settore, volumi, mostre personali. Il loro obiettivo era agire con nuove forme di ricerca, di insegnamento, di esposizione della loro cultura del progetto, che doveva portare avanti il valore cardine della testimonianza. Insieme dal 1939 al 1974, anno della morte di Albe, hanno costantemente scritto per riviste come *Linea grafica* e *Pagina*, autopromuovendo il loro progetti. Sin dal principio in parallelo con le mostre della Ricostruzione e della Liberazione del 1945, sperimentavamo le grandi tematiche sociali e politiche e progettuali, includendo i lavori degli studenti, prima dei convitti della Rinascita, poi dell’Umanitaria, e infine di Urbino. Per Steiner, il cui studio era gestito solo con la moglie, le collaborazioni avvenivano nei luoghi deputati - con gli studenti nelle scuole, con le redazioni negli uffici preposti - il riuso caldo dei suoi codici di contenuti e di visualizzazione passava sempre per una visione generale di autorialità e responsabilità sociale.

I sistemi di archivi prodotti dagli Steiner e da Fronzoni sono tuttora luoghi di interazione e condivisione, che dovrebbero essere trasposti in reti di attori più estese, come ha sapientemente fatto in Svizzera un gruppo di scuole, con la ricerca “Mapping Graphic Design History in Switzerland”. Un progetto di ricerca coordinato dal prof. Arne Scheuermann che costruisce un discorso alternativo al meta-discorso prodotto sino a oggi riguardo la design research in Svizzera. Partendo dal presupposto che l’amnesia storica nella ricerca in design corrisponde alla mancanza di approcci contemporanei alla storia del design, gli studiosi che hanno collaborato alla ricerca, hanno prodotto un esteso progetto che ha adottato un approccio collaborativo, comprensivo, metodologicamente variato e “storiograficamente informato” (Lzicar & Fornari, 2016). Il progetto svizzero contribuisce a costruire una visione di rimediatazione e apertura dei due archivi analizzati, in cui studiosi-attori diversi culturalmente e socialmente, possano partire dalla produzione storiografica tradizionale fino alle fonti orali per arrivare a contribuire alla costruzione di archivi-atlanti in cui il processo di reperimento, analisi e sintesi dei progetti e della produzione critica dei due progettisti non segua più le due prospettive metodologiche, regime autoriale per Steiner e regime classificatorio per Fronzoni, attribuite ai due progettisti.

Se partiamo dalla lunghissima bibliografia ragionata prodotta da Paolo Fossati per il volume di scritti di Albe Steiner *Il mestiere di grafico* (Steiner 1979), che raccoglie la produzione critica degli Steiner, e dalla corposa tesi di Alessandro Casinovi (1998-1999), incentrata sulla politica di comunicazione e il progetto di immagine del grafico pistoiese, scopriamo che entrambi i progettisti hanno costruito due archivi di contenuti intendendoli come laboratori: gli Steiner sedimentando contenuti culturali a 360°, guardando alle sperimentazioni nei vari linguaggi; Fronzoni utilizzando uno specifico linguaggio visivo, inteso come congegno analitico per i contenuti. Se li identifichiamo come due etnologi delle proprie culture visive, il loro differente approccio al progetto può essere calato in una controversia: non si può ignorare che i due progettisti si frequentassero alla fine degli anni sessanta.

Entrambi si ritrovarono a insegnare alla scuola Umanitaria formando le nuove generazioni, ma con metodologie molto differenti. Se le controversie cominciano quando gli attori scoprono di non potersi ignorare e terminano nel momento in cui è raggiunta una forma di convivenza, qualsiasi evento situato tra questi due estremi può essere oggetto della cartografia delle controversie. Spostiamo allora la prospettiva di osservazione e concentriamo la nostra analisi su due dispositivi-attori, una rivista e un periodico, conservati negli archivi dei nostri progettisti, presentati nel loro contesto sociale per concentrare l'attenzione sulla complessità e sul dinamismo della vita collettiva ad esempio in due scuole del progetto grafico, a cavallo delle proteste studentesche del Sessantotto.

3. Il formato della cultura: la rivista U e il giornale U

Il potente tema della scalabilità dei "formati culturali" nel progetto grafico può essere rintracciato sia nelle scritture critiche sia nei documenti di archivio prodotti dai due progettisti studiati. Lo spazio per un progettista grafico è un problema bidimensionale e tridimensionale insieme, di piccola e grande scala sempre, basti pensare agli impaginati della Casabella di Persico degli anni trenta e ai suoi allestimenti con Nizzoli, come *La sala delle medaglie d'oro* alla *Mostra dell'aeronautica* del 1934, agli impaginati di periodici come il *Politecnico* (1945) di Albe Steiner e *Punta* (1947) di AG Fronzoni, ai loro allestimenti di matrice grafico architettonica del dopo guerra e ai loro progetti didattici e di costruzione dei loro archivi- laboratorio.

Steiner scrive, a proposito di *Milano Sera* e del *Politecnico* (fig. 1), che le sue "prime esperienze di grande serie sono del 1946 e riguardano il quotidiano e il settimanale. Settori che richiedono studi e programmi e impianti tipici del disegno industriale" (AA.VV., 1970-1972, p. 170).



Fig. 1 - Albe Steiner, periodico *il Politecnico*, 1945.

Nell'ambito dell'editoria sia Steiner, con i citati *il Politecnico* e *Milano Sera*, sia Fronzoni, con un periodico meno noto come *Punta* (fig. 2), si confrontano con strumenti di cultura che presentano analogie di tipo registico, di "formato culturale". Da quelle iniziali messe in scena del primo dopoguerra in contenitori culturali come i periodici, entrambi i progettisti sperimentano ad altre scale: per la grande industria e per l'editoria, negli allestimenti fieristici e nella vetrinistica (Steiner) e in numerosi allestimenti per gallerie d'arte e musei (Fronzoni).



Fig. 2 - AG Fronzoni, periodico *Punta*, 1947

Ma solo dopo gli anni sessanta entrambi escono da queste committenze tradizionali per confrontarsi attraverso la didattica e il rapporto con gli studenti. I due esperimenti, che in questo saggio prendiamo come casi emblematici, vedono il medium rivista/periodico protagonista applicato alla ricerca didattica portata avanti da entrambi. La rivista *U* del 1969 e il periodico *U* di Urbino del 1969, nati entrambi nei luoghi in cui i due grafici praticavano l'insegnamento. L'esperimento didattico della rivista di Fronzoni, scaturito da un esemplare accanimento (studenti Umanitaria-Fronzoni-scuola) rispetto al problema della riqualificazione didattica in un momento critico della scuola Umanitaria, è confrontabile in termini di strategia con lo storicizzato progetto dell'immagine

coordinata per la municipalità di Urbino, prodotto di una eccezionale intenzionalità (Steiner-scuola-comune), a cui fa da sigillo e strumento di divulgazione il periodico *U* della municipalità.

Albe Steiner nel 1966 parlando del concetto di arte pubblica nel suo articolo in *Parete* intitolato "Formato cultura", ritiene che non deve essere stabilita a priori la sua "forma" e la sua "tecnica espressiva" e segnala il non dialogo tra il sistema delle immagini "sulle pareti della città" - nel caso specifico parla di manifesti - e le persone che li guardano, ma anche tra il progettista e il committente stesso. È *in nuce* la necessità di coinvolgere dialetticamente la committenza, il progettista e il pubblico. Per lui il manifesto è un formato di sintesi di uno studio culturale su ciò che si vuole propagandare e che ha come obiettivo la diffusione della cultura nel caso di committenze pubbliche ma anche private. Se guardiamo sotto questa lente i lavori di collaborazione tra i due grafici e le due scuole, tra progettisti totali e studenti e analizziamo le due esperienze redazionali, vedremo una controversia in azione: l'esperienza intellettuale di AG Fronzoni che rimette in sequenza nella rivista *U* un riuso freddo delle immagini e dei contenuti in modalità ulmiana, e che si confronta con il riuso caldo del sistema delle immagini degli Steiner di matrice ideologica e sociale per il giornale *U*. Ma soprattutto riscopriamo nei due stampati l'applicazione del "Formato cultura" di Steiner che è "il risultato di una sintesi che non può essere raggiunta senza cultura e senza la massima libertà espressiva". Per Steiner la grafica di pubblica utilità è sempre coincisa con la cultura di pubblica utilità perciò il suo primo progetto di questo tipo è il settimanale di cultura contemporanea: *Il Politecnico*.

Il progetto di pubblica utilità per Urbino realizzato tra il 1968 e il 1969 è il culmine per Steiner di un processo iniziato con le collaborazioni per l'immagine coordinata dei Collegi Universitari di Urbino. Progetta il marchio e le sue applicazioni, la carta da lettere e gli stampati interni, le targhe delle camere e la segnaletica interna ed esterna, come anche le applicazioni sulle stoviglie del bar e del ristorante, sulla biancheria e sull'attrezzatura da camera. Contemporaneamente Steiner progetta la veste grafica del volume di Giancarlo De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, uscito nel 1967. Tutto questo indica una notevole conoscenza da parte di Steiner di quel territorio e quella antica città. Non sorprende quindi che l'avvicinamento alla scala urbana attraverso il piano regolatore di De Carlo lo abbia stimolato a concepire un progetto didattico, che poi si è rivelato un progetto culturale, con le classi degli anni 1967-1968 e 1968-1969 alla Scuola del Libro di Urbino. È significativo che nel numero 1 del giornale *Urbino* uscito il 1° marzo del 1969, prodotto dalla scuola in questa prima versione di numero unico in attesa di autorizzazione, si presenti il progetto didattico di Urbino. Sarà poi con la Mostra Convegno di lavoro *Grafica e segnaletica in un centro storico* (fig. 3) del 24-25 maggio 1969 che si segna l'impegno collettivo da parte dell'Amministrazione comunale, delle Soprintendenze, e persino dell'azienda Autonoma di soggiorno e turismo, come scrive lo stesso Steiner, "a realizzare quanto proposto dall'Istituto nel senso di una coerente attività editoriale e di intervento nel paesaggio come esempio di vera immagine coordinata al servizio di una collettività non emarginata ma partecipe e responsabile" (Steiner, 1969). Non è più come per l'immagine coordinata dei Collegi Universitari di Urbino, si passa a un progetto di matrice ambientale, in cui Steiner vuole che gli studenti si appropriino dei meccanismi grafici ed editoriali produttivi per fare irruzione nel territorio dei contenuti di Pubblica

Utilità, nella stessa ottica con cui nel 1972 Umberto Eco, al convegno sull'Universitas Project al MOMA, attribuirà agli insegnanti e agli studenti il ruolo di "stimolatori di pratiche operative" (Eco, p. 82).

L'immagine del Comune di Urbino è trattata come "un'unità divisibile", il metodo che Steiner adotta è lo "scomporre per poi ricomporre: suddivide l'insieme delle comunicazioni visive in sottoinsiemi" (Anceschi, 1984, p. 14).



Fig. 3 - Albe Steiner, Mostra Convegno di lavoro *Grafica e segnaletica in un centro storico*, 1969.

In una prima fase Steiner realizza con gli studenti la nuova immagine del Comune, nella seconda fase con il giornale *U* e la mostra-convegno, lavorando su tre settori grafica, segnaletica ed editoria, insegna loro il saper fare, in una logica in cui il graphic design non è più professione ma pratica culturale. È interessante sottolineare che il lavoro dei progettisti per diventare veramente e definitivamente pubblico necessita di uno strumento editoriale e di una mostra-convegno, che non è più la mostra didattica solo sulla segnaletica ma una ulteriore narrazione visiva del progetto di pubblica utilità, la più necessaria. Il ruolo della narrazione sia nel giornale sia nella mostra-convegno è inteso come una strategia per la sostenibilità emotiva in una contemporanea comunità di utenti, e ha il potenziale per far nascere progetti di collaborazione.

Il progetto editoriale del giornale mensile è importante perché racchiude il senso dell'intero progetto di pubblica utilità per la municipalità (fig. 4).

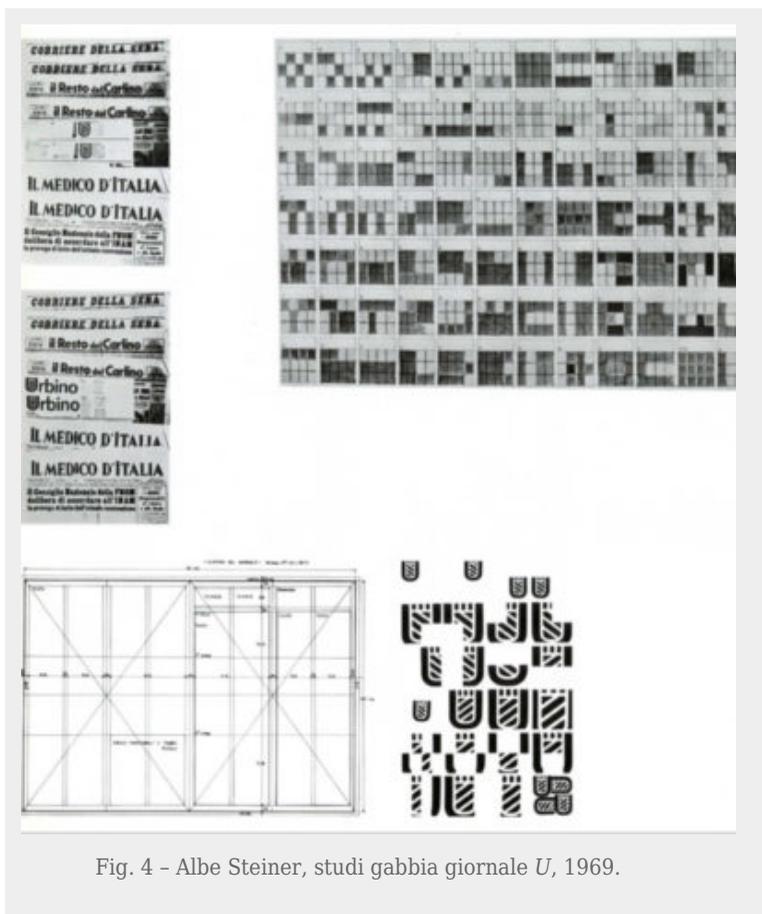


Fig. 4 - Albe Steiner, studi gabbia giornale U, 1969.

Nel numero 1 di *Urbino* il sommario tratta del piano regolatore di De Carlo fino al tema delle scuole, ed è sintetizzato anche visivamente con le macro fotografie di prima pagina didascalizzate così: *Urbino del futuro*, *Urbino dalla Pineta*, *Collegio Universitario Facoltà di legge*, *Nuovi edifici a Piansevero*, *Acquedotto*, *Prevenzione tumori*, *Grafica e segnaletica*, *Movimento studentesco*, *Teatro spento* (figg. 5-6-7).

Come per il settimanale politico-culturale *Il Politecnico* l'intento di Steiner nel caso delle immagini era di rendere la foto un prolungamento della scrittura, non una narrazione in sé, elaborando un modello alternativo alla comunicazione borghese del tempo, facendo cultura mettendosi al servizio allora della classe operaia, contadina e degli intellettuali, come recita il sottotitolo nei bozzetti, nel Sessanta riprendere quella stessa funzione di utilità civile ma al servizio di tutta la cittadinanza.

Sommario

Figura 1 Il Castello di Urbino di Bramante
Urbino, il Castello urbano
e il P.L.C. della Città e del territorio

Figura 2 Loggia cavalcata per Urbino
In C.C. (Corsi edifici e Piantamenti)

Figura 3 Il problema dell'acqua
Dell'ufficio Bramante
Ricostruzione del Castello, sviluppo
della città, piano urbanistico
Rappresentazione grafica in un contesto urbano
Urbino, veduta dall'Università

Figura 4 Scuola
Figura 5 Teatro di Urbino
Figura 6 Mitologia
Comunicazione
Natura città
Anagrafe

**Una storia tra il
Urbino 1° Marzo 1992**

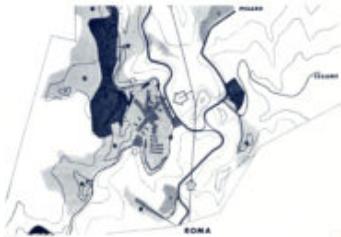
Autore:
Dott. Francesco
Cassonari di Urbino

Figurante:
Vittorio Magnano, Marco

Coordinatore:
Alberto Ceccaroni
Dott. Anna Maria Magnano
Benedetto di Urbino
Giovanni Ceccaroni
Giovanni Ceccaroni

Disegni: D.T.C.C. Urbino

**Autore della grafica
di accompagnamento:**



Urbino del Territorio



Urbino della storia



Collegio universitario



Fontana di Loggia



Navoli edifici e Professori



Acquedotto



Prevenzione tumori



Grafica di segnalazione



Multimediale laboratorio



Teatro, spazio



Fig. 5-6-7 - Albe Steiner, giornale U, 1969.

Se *Il Politecnico* con le sue idee, il contenuto degli articoli, le fotografie e le didascalie era un giornale che nasceva tutto insieme, proprio questa mobilità e questa pratica collettiva del lavoro sui contenuti testuali e visivi, si ripete ad Urbino intorno alla segnaletica prima e al giornale cittadino poi, Steiner cerca una nuova forma di comunicazione grafica, un nuovo “formato culturale” sul quale lui e gli studenti prima, e la cittadinanza poi si possano confrontare. Il coordinamento contenutistico, che dal ridisegno dello stemma si è espanso fino al giornale della città, attraversa tutti i supporti e le tecniche (tipografiche e fotografiche) per raggiungere una narrazione completa di una città storica con un obiettivo doppiamente didattico: verso il pubblico (municipalità e cittadini) che usano gli strumenti di segnaletica ed editoriali (il giornale) e verso gli studenti che nella progettazione - che

per Steiner è ricerca - di contenitori e di contenuti culturali chiari e precisi acquisiscono una autonomia espressiva, nella prospettiva di divenire grafici che hanno il “diritto di partecipare alla comunicazione, alla cultura, al sapere, alla gestione sociale” (Steiner, 1973, p. 279).

A Milano pochi mesi dopo esce nel giugno 1969 il numero unico della rivista *U* degli studenti dell'Umanitaria (fig. 8). È progettata da AG Fronzoni, docente del corso di progettazione grafica editoriale, con gli studenti della sezione di grafica negli anni 1967-1968 e 1968-1969. L'esperimento editoriale è un “prototipo”, come recita l'editoriale, “da proporre agli studenti nei corsi futuri interessati alla ricerca interdisciplinare, attenta e documentata, sulle variazioni di dimensione e di significato di quel territorio umano di cui essi sono parte prima come testimoni e successivamente come operatori” (AA.VV., 1969, p. 2). Sono gli anni in cui filosofo Salvatore Veca entra in contatto con l'Umanitaria e il pensiero di Riccardo Bauer, secondo il quale il tema fondamentale della scuola era “educare i giovani, gli uomini alla democrazia” (Da Rold, 1993, p.199) era “un metodo di grande rigore: fare, formare, abilitare, mettere gli uomini in grado di affrontare la vita”.



Fig. 8 - AG Fronzoni, copertina numero unico della rivista *U*, 1969.

L'Umanitaria sin dalla sua fondazione come scuola laboratorio d'arte applicata all'industria, coltivava il gusto secondo l'insegnamento di William Morris e Walter Crane (Decleva, 1993, p. 180), perseguiva l'idea della necessaria formazione personale a trecentosessanta gradi: elevazione dei lavoratori nel campo tecnico e in quello civile, intendendo il lavoro come un momento della crescita individuale e sociale ma sentendo la necessità investire anche in tutte le fasi della vita - non solo quella lavorativa - dagli incontri culturali, all'attività sportiva e ricreativa.

Negli anni delle rivolte giovanili, la scuola vede il suo impianto messo in discussione da una dirigenza - Mario Melino era l'allora direttore generale - che porta docenti e studenti a scontri interni ed esterni, esasperandoli con autoritarismo e repressioni, si

ricordi che “la contestazione nel maggio del 1969 sfociò nell’asserragliarsi di professori, studenti e dipendenti dentro l’Umanitaria per un’occupazione di cinquantatre giorni, la più lunga della ‘stagione sessantottina’ e non solo a Milano” (G. Vergani, 1993, p. 187). In un quaderno di appunti Albe Steiner, allora direttore della scuola del Libro e titolato “Steiner 1968-69 note sui consigli di corso A&B 2° grafica diurno”, in quegli anni trascrive appunti di riunioni didattiche in cui le tematiche affrontate andavano dalla situazione politica generale al contesto didattico. E in un verbale in particolare, datato 17 aprile 1969, annota che Fronzoni interviene per dire che è contento del lavoro di gruppo con gli studenti sul giornale *U*. Nello stesso fascicolo è presente una lettera di Ilio Negri, in cui il grafico lamenta la maleducazione degli studenti. Dinamiche difficili, dialoghi interrotti ma una scuola che vuole, nonostante il clima di insurrezione, dire il pensiero di docenti e studenti.

Nel maggio del 1969 inizia l’occupazione dell’Umanitaria e di tutte le attività scolastiche, dei suoi servizi sociali (biblioteche e uffici emigrazione e sindacali) fino al settore degli studi sociali (editoria-convegni). La rivista esce a giugno con contenuti testuali e visivi polemici - griglia dei contenuti e griglia tecnica - che ambiscono “alla ristrutturazione della scuola e dei rapporti di questa con la società; rapporti che se di natura costituzionale per ogni scuola, per l’Umanitaria diventano particolarmente impegnativi per ideologia e istituzione”; così nell’editoriale si scrive ancora che “i cittadini studenti, proponendo questa rivista come attivo strumento di didattica impegnata nel confronto sociale, intendono invece affermare il loro diritto di essere e testimoni e giudici del loro momento storico che preannuncia il trapasso dalla civiltà industriale alle civiltà scientifica”. Docenti e studenti vogliono aprire il dibattito, raccontando la struttura attuale della scuola e la didattica di alcuni corsi (fotografia, colore, progettazione editoriale e grafica) nonostante si trovino di fronte ad una “provocante violenza che si impone come quotidiana presenza della realtà: una realtà che cammina con l’elmetto in testa. Mentre la rivista va in macchina per la stampa una nuova tensione percorre le strutture dell’Umanitaria” (AA.VV. 1969, p. 2).

Fronzoni ha professato in un suo articolo di voler “tendere ad una progettazione capace di sottomettere gli strumenti tecnici alle scelte culturali. A non soddisfare i bisogni della committenza, ma a sradicarli. Ad evitare con accanimento spreco e ridondanza. Per andare incontro alle necessità della comunità sociale considerata come la vera committenza. [...] In tale condizione il compito del progettista è arduo. Ma questo non mi scoraggia. Chi cerca di svolgere un ruolo civile e progressivo è posto a dura prova in ogni ambiente. Soprattutto se il suo lavoro consiste in un progettare continuo, che certamente è un essere intenzionalmente nel futuro. Dal 1967, da quando sono stato chiamato nella scuola, ho sempre più coscienza che il vero compito del progettista è di educatore, più che di tecnico; il suo vero fine non è di creare una città, ma di educare a costruire la città come forma sensibile della civiltà” (1983). L’identità costruita da Fronzoni come progettista, molto significativa per la puntualità metodologica e per coerenza etica, lo spinge a non trasmettere il suo sapere attraverso lo strumento della scrittura.

Nonostante le prime esperienze giornalistiche di Fronzoni della fine degli anni quaranta presso *l’Unità* e in seguito per la testata di impianto socialista da lui stesso fondata, *Punta* (1947), ma anche dopo da direttore grafico di alcune riviste italiane sul progetto quali *Casabella*, non è mai autore di contenuti.



Fig. 9 - AG Fronzoni, articolo "La struttura U", griglia dei contenuti nella rivista U, 1969.

In occasione del lavoro di gruppo con gli studenti però si capisce che governa i contenuti insieme agli studenti e a un gruppo di docenti (Frisia, Perotti, Silvestrini, Tovaglia, Sansoni), sia nell'editoriale sia nell'articolo "La struttura U" (fig. 9), in cui si spiega la linea editoriale e redazionale dei futuri numeri, che si intende come:

strumento di documentazione, di collegamento e di unificazione in struttura dei diversi settori della ricerca in cui si articola l'attività della scuola e non manifesto programmatico o breviario di stilistica o di progettistica. Quello che si persegue è un criterio di unità coordinata tra cultura civile e impegno professionale in opposizione alla strumentale dicotomia fra scuola e politica, cultura e società, arte e scienza che continua ad essere riproposta dalle trasformistiche riforme scolastiche e che risulta, invece, ormai consumata fino alla corda (leggi apparato poliziesco e militare).

Con particolare riferimento alla progettazione grafica, sia a livello di scuola che di studio, di agenzie e di azienda, si tende ad omettere a tenere separata la griglia tecnica, la cui elaborazione è affidata ad un "tecnico-artista", dalla griglia dei contenuti controllata invece dalla direzione politica o redazionale secondo una ripartizione delle funzioni che vorrebbe essere di competenza ma che in effetti si rivela di gerarchia. Il grafico nelle sue funzioni non può escludersi dalla verifica della griglia dei contenuti di cui deve invece rendersi non solo consapevole ma critico e corresponsabile, eventualmente, sino al rifiuto. È su questa metodologia della continua interazione tra griglia dei contenuti e griglia tecnica, che sia sviluppato il progetto della rivista U e che si raccomanda a quanti vorranno continuare il discorso qui avviato dagli studenti del 3° corso per grafici (AA.VV., 1969, p. 3).

Il tema della griglia ritorna in uno dei rari scritti di Fronzoni per la rivista *Domus* nel

1995, in cui parla del suo progetto grafico per *Casabella* come esempio di “una rigida griglia tecnica che si accompagnava ad una rigida griglia dei contenuti”. Tale dichiarazione è fondamentale per ricostruire quanto fosse cruciale per lui il controllo contenutistico in parallelo con quello grafico.

La testimonianza scritta più citata di Fronzoni è la dichiarazione di intenti, del settembre 1983, composta non casualmente in *Futura*, nel contesto della scuola-bottega fondata l’anno precedente:

Ho cominciato l’attività progettistica nel 1945, appena finita la guerra e si avviava la ricostruzione in Europa. Era un periodo particolarmente stimolante. Avevo la volontà di imparare dal fare. Credevo di poter contribuire con il mio lavoro alla trasformazione della società [...].

Ho perseverato nell’attività, agendo in un contesto progettuale di spazialità totale, inteso come sistema di informazione, in una ricerca del mondo d’immagine della società contemporanea, modello per l’uso di quella *Gesamtkunstwerk* che è la città.

I due dispositivi, rivista e giornale, analizzati nella controversia proposta presentano delle coincidenze cronologiche, di sperimentazione (le scuole) e si confrontano su questioni di formato culturale, cioè sul saper progettare per la spazialità totale. Perciò non possiamo non ricondurre le idee progettuali dei due grafici a ciò che scriveva, su di un altro dispositivo (il libro), El Lissitzkij, nel suo visionario manifesto programmatico pubblicato su *Merz* nel 1923: “La configurazione dello spazio del libro, per mezzo del materiale compositivo, secondo le leggi della meccanica tipografica, deve corrispondere alle tensioni di trazione e pressione del contenuto” (noi aggiungiamo di tutti gli spazi del progetto).

4. Conclusioni

Nell’arco di un ventennio che, indicativamente, va dalla fine degli anni sessanta alla fine degli anni ottanta, con la redazione della Carta del Progetto grafico, sia la grafica italiana che buona parte di quella europea ha cercato di immaginare e di rendere operativa una modalità progettuale attenta alla propria funzione sociale, di comunicazione e di informazione applicandola alla città e al territorio.

Sottolinea Anceschi in *L’era del rimescolamento* (1987) che la peculiarità del settore della comunicazione visiva caratterizzato dalla committenza pubblica “consiste in una tensione contraddittoria. Nel nascere cioè, come grafica progettata e quindi nell’appartenere di fatto alla tradizione progettuale di orientamento razionale ma nel possedere una cultura grafica e soprattutto un immaginario, nel senso stretto di repertorio di immagini, caratteristico non della tradizione industriale e commerciale ma di quella che viene chiamata *l’altra grafica*, la grafica di provenienza “bassa”, “popolare”, per non dire “pop”, e con una componente fortemente trasgressiva e marginale”.

Il progetto avviato da Albe Steiner a Urbino con il periodico *U*, con gli studenti del Corso superiore di Arti grafiche, e il progetto della rivista *U* a Milano gestito da Fronzoni con gli studenti e docenti del secondo anno di grafica, arricchiscono come attori di un network l’incontro non sempre riconosciuto tra design grafico e cultura. Un design che non si esprime solo con l’oggetto stampato prodotto, ma un design inteso come studio e ricerca collettiva, che nel progetto ravviva una forma di conoscenza continua.

Il sistema di contenuti (griglia dei contenuti + griglia tecnica) (fig. 10), progettato da Fronzoni per la rivista dell’*Umanitaria* rientra nella categoria di informazione di pubblica utilità e diffusione di cultura. Fronzoni riesce a progettare un sistema rivista, secondo il

“formato cultura”, in cui fa dialogare con il massimo riuso freddo (la gabbia) tutti i contenuti (testi e immagini), il passaggio dalla forma al contenuto è la vera comunicazione. (figg. 11-12) Il metodo che Fronzoni adotta si basa sul concetto di omogeneità del linguaggio, che possiede così un unico carattere sistemico: ogni manifestazione visiva diventa parte di un’immagine unitaria.

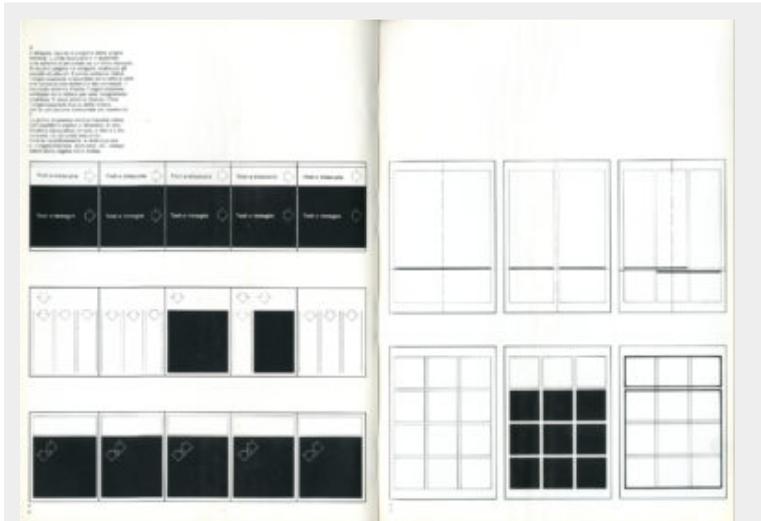


Fig. 10 - AG Fronzoni, articolo “La struttura U”, griglia tecnica della rivista *U*, 1969.



Fig. 11 - AG Fronzoni, articolo “La crisi oggi” nella rivista *U*, 1969.



Fig. 12 - AG Fronzoni, articolo "La crisi oggi" nella rivista *U*, 1969.

La progressiva astrazione nei suoi lavori corrisponde a un incremento della cura del dettaglio, nella semplificazione; polemiche sono sorte per la poca leggibilità di alcuni manifesti affissi, ma noi siamo d'accordo con Lussu quando dice che "l'importante non è leggere velocemente, ma capire bene, cosa ben diversa". Così Fronzoni con il suo riuoso freddo vuole insegnare a "far capire", quello che gli interessa è il processo con il quale i destinatari decifrano la comunicazione, sia gli studenti che i fruitori generici.

La sua è una prospettiva analitica legata al "coordinamento linguistico".

Entrambi, Steiner e Fronzoni, connotano e denotano con narrazioni e processi che trovano la loro naturale applicazione, per due maestri della grafica, in dispositivi come le loro identità, le scuole, la critica. Il sistema che sottende tutti gli attori non è quello del singolo artefatto ma del *worknet*, come per le cartografie di Latour. I poli del dialogo con il pubblico, inteso sia come la comunità degli studenti che apprendono, che dei ricercatori che studiano, passa per le narrazioni, i processi critici, i luoghi memoria, che consentono una produzione e riproduzione individuale e sociale della conoscenza relativa ai contenuti e a progetti passando così dallo stato di "fatto" o di "artefatto" al *worknet*, a seconda dell'azione che si innesca tra gli artefatti e più in generale tra gli attori.

Giovanni Lussu in *Topologia della tipografia* (2008) conclude il suo ragionamento affermando che:

non c'è sperimentazione tipografica che possa oggi essere considerata futile.

Smontare i processi, ricomporli in una prospettiva sistemica, [...] ricercare nelle apparenti eccentricità delle scritture passate, scavare nei paradossi, introdurre nuovi segni e nuove modalità di aggregazione; non sarà forse tutto questo [...] a permetterci di ritrovare il lettore? [...] alla fin fine di quali testi ci sarà bisogno? Nuove forme, nuovi modi di combinarle, nuove configurazioni per nuovi testi: siamo pronti per nuovi radicali cambiamenti.

Anche se il formato culturale di Steiner è basato sui contenuti e quello di Fronzoni sul linguaggio, sono entrambi attivatori di *worknet* di cambiamento, in quanto per noi hanno lavorato nell'ottica "di una ingegneria della comunicazione intesa più in senso filologico e percettivo, e cioè che agisce dove è necessario agevolare i processi comunicativi comunitari dell'intera macchina sociale, nell'ambito insomma di quella che potremmo chiamare l'ergonomia delle comunicazioni sociali" (Anceschi, 1984, p. 14). Il dispositivo archivio di una vita, cioè l'articolazione memoriale di immagini e parole, non può che divenire atlante alla condizione però che ciò che rimane sia una rete di memorie attive basate su due radici: il ricordo di essere stati "utili", e la capacità di mantenerlo tutt'ora vivo, come era nelle intenzioni di Steiner e Fronzoni. Rimane a noi la volontà di tracciare delle mappe di contenuti dal singolo artefatto al sistema archivio-atlante che le riattivi e le porti al pubblico contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1993). *Umanitaria. Cento anni di solidarietà 1893-1993*. Milano: Charta.
- AA.VV. (1970-72). *Milano 70/70*. 3 voll., vol. 3. Milano: Monolito.
- Armstrong, Leah. (2011). Designing an archive, *Designatlas*.
<https://designatlas.wordpress.com/2011/03/18/designing-an-archive/> [consultato il 21 marzo 2017].
- Anceschi, G. (1984). Circostanze e istituzioni della grafica di pubblica utilità. In *Prima Biennale della Grafica. Propaganda e cultura: indagine sul manifesto di pubblica utilità dagli anni Settanta ad oggi*. Milano: Mondadori.
- Anceschi, G. (1987). L'era del rimescolamento. In *Urbano Visuale. 10 anni di grafica pubblica*. Ravenna: Edizioni Essegi.
- Casinovi, A. (1998-1999). *Postulati di essenzialità formale: AG Fronzoni: un progetto in immagine, una politica di comunicazione*. Tesi di laurea, relatore Giovanni Anceschi, Politecnico di Milano.
- Ciagà, G. L. (a cura). (2012). *Gli archivi di architettura design e grafica in Lombardia. Censimento delle fonti*. Comune di Milano: CASVA.
- c-r-u-d, a place where... (2013).
https://soundcloud.com/heather-for-c-r-u-d/diamo-la-parola-a?utm_source=soundcloud&utm_campaign=share&utm_medium=email [consultato il 21 marzo 2017].
- Eco, U. (maggio-giugno 1972). Un contributo critico all'"Universitas project", in Convegno per una "Università del design ambientale". In *Argomenti e immagini di design*, n. 5, 82.
- Fornari, D. & Lzicar, R. (eds.). (2016). *Mapping Graphic Design History in Switzerland*. Book design. Zurich: STVG.
- Forster, K. W., & Mazzucco, K. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori.
- Fronzoni, A. G. (marzo 1995). Progettare, voce del verbo amare. *Domus*, n. 769.
- Gombrich, E. H. (2003). *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli.
- Gunetti, L. (2009). An Atlas for a history, a theory and a criticism of Italian graphic design: the case of the Albe e Lica Steiner Archive. In F. Hackney, J. Glynne & V. Minton (eds.), *Networks of Design. Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK)*, University College Falmouth, Universal- Publishers.

-
- Latour, B. (1996). *Aramis: Or the love of technology*. Brighton: Harvester Wheatsheaf.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Clarendon.
- Law, J. (1992). *Notes on the theory of the actor network: Ordering, strategy and heterogeneity*. Department of Sociology, Lancaster University.
- Lussu, G. (2008). Topologia della tipografia. In M. Bernstein, L. Perondi & S. Sfligiotti (a cura di), *Italic 2.0. Il disegno dei caratteri contemporanei in Italia*, Novara: De Agostini.
- Manitto, E. (2012). *A lezione con AG Fronzoni. Dalla didattica della progettazione alla didattica di uno stile di vita*. Genova: Edizioni plug_in.
- Margolin, V. (2009). Archive and the historical consciousness. Lezione per l'inaugurazione del CDD-Centro de Documentación di Valencia. In AA.VV., *Investigación en torno al diseño*, Valencia: CDD-Centro de Documentación IMPIVA Disseny, pp. 195-199.
- Manovich, L. (2009). Activating the archive, or: Data Dandy meets data Mining. In *Digital Humanities*, University of Maryland.
- Steiner, A. (febbraio-maggio 1966). Formato cultura. *Parete*, n. 6.
- Steiner, A. (maggio-giugno 1969). Mostra Convegno di lavoro. Grafica e segnaletica in un centro storico. *Linea grafica*, n. 3.
- Steiner, A. (novembre-dicembre 1973). Oggi è già domani. *Linea grafica*, n. 6, 279.
- Steiner, A. (1979). *Il mestiere di grafico*. Torino: Einaudi.

Testimonianze

E-R DESIGN: ESTETICA DEL QUOTIDIANO NEGLI ISTITUTI CULTURALI DELL'EMILIA-ROMAGNA. UN PROGETTO PER IL PATRIMONIO CULTURALE

Claudia Collina, Servizio Biblioteche, Archivi, Musei e Beni culturali dell'Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna

PAROLE CHIAVE

Archivi, Beni culturali, Design, IBC Emilia-Romagna, Musei

Nel 2011 l'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna ha avviato una ricerca ad ampio raggio su svariate tipologie di musei e raccolte con oggetti di design presenti nella regione. La ricerca è stata condotta da Claudia Collina, funzionario specialista in Beni culturali, storica e critica d'arte d'età contemporanea, e Laura Carlini Fanfogna, allora responsabile del Servizio Musei e Beni culturali dello stesso Istituto. L'indagine, svolta con un approccio multifattoriale - il rapporto tra arte e tecnica, tra industria e artigianato, fino al disegno industriale dalla rivoluzione industriale sino al presente - ha avuto un triplice scopo: la creazione di una banca dati del design in Emilia-Romagna all'interno del Catalogo del Patrimonio Culturale (PatE-R); la pubblicazione di un libro che desse conto di tale studio, ampliato al contesto e agli aspetti funzionali che avrebbero toccato il design censito; l'avvio di una riflessione sull'argomento. Questa testimonianza ripercorre a grandi linee le fasi del progetto e analizza l'e-book prodotto in occasione della conclusione del lavoro di censimento. Una particolare attenzione merita il fatto che i risultati sono ora a disposizione degli studiosi attraverso il sito dell'IBC, con una interfaccia che consente di collegarsi con le istituzioni coinvolte e con la banca dati realizzata.

Le competenze dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna prevedono, come da Statuto, art. 2 comma 1, che "L'Istituto, ai sensi dell'art. 2 della legge istitutiva, promuove e svolge attività conoscitiva ed operativa, di indagine e di ricerca, per la valorizzazione ed il restauro del patrimonio storico ed artistico, per la tutela, la valorizzazione e la conservazione dei centri storici, nonché per lo svolgimento di ogni funzione relativa ai beni artistici, culturali e naturali, prestando, fra l'altro in tali campi la propria consulenza in via prioritaria alla Regione e agli Enti Locali nonché ad altri soggetti pubblici e privati che operano nello stesso campo di attività". In questo quadro si è avviato nel 2012 il progetto sul design, durato cinque anni e culminato con la realizzazione della banca dati *I luoghi del design in Emilia-Romagna* e l'e-book *E-R Design: Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna*. La parola luogo è una delle più ricche di significati e definizioni e caratterizza la maggior parte delle mie ricerche, banche dati e relative pubblicazioni da esse derivate, sino a dar loro spesso il titolo. Luoghi a cui Ezio Raimondi, il grande italianista che dell'Istituto è stato presidente dal 1992 al 2011, dava molteplici accezioni e valori, intendendo il "senso del luogo" come senso del posto (*place*), ossia lo spazio che nel tempo gli uomini hanno interpretato e costruito.

E da qui, i luoghi d'arte contemporanea, i luoghi del percento[1] e infine i luoghi del design. Nell'ambito di questo progetto, il design è stato affrontato come bene culturale ed è stato indagato da varie angolazioni scientifiche: storico-artistica, politico-sociale, conservativa - dalla salvaguardia alla tutela legale -, museografica e archivistica. Un censimento è la fotografia dell'esistente su un determinato argomento che dovrebbe servire ad amministratori di enti locali e a responsabili di istituti culturali a stabilire nuove strategie di salvaguardia, valorizzazione e promozione della materia, con l'auspicio che gli istituti culturali facciano seriamente network, per adempiere a nuove strategie sul design, come la rilettura e la fruizione delle collezioni da rinnovate angolazioni.

Il progetto è iniziato con una prima indagine negli istituti culturali della Regione Emilia-Romagna: sono state vagliate 439 realtà museali di cui 50 hanno dimostrato nuclei collezionistici inerenti il design - disegni, progetti, prototipi, oggetti - che per i suoi indefiniti e ambigui confini è stato circoscritto in alcuni insiemi, e sottoinsiemi a seconda del caso, in base ai più recenti studi sull'argomento. Il materiale inerente il design è stato enucleato dal resto delle collezioni, fotografato e schedato nel Catalogo del Patrimonio Culturale dell'Emilia-Romagna (PatER <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/servizi-online/catalogo-del-patrimonio-culturale>) con la scheda nucleo (N) a sua volta agganciata alla scheda principale del luogo contenitore, o museo, di riferimento.

I musei interessati dal censimento sono:

a Piacenza i musei Civici di Palazzo Farnese e la Fondazione Horak; a Parma lo CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione e la Collezione Borsari 1870; a Ozzano Taro Collecchio il Museo Ettore Guatelli; a Neviano degli Arduini il Museo Storico dei Lucchetti e la Collezione d'Arte contemporanea del Museo Sella; a Reggio Emilia la Galleria Parmeggiani; a Guastalla il Piccolo Museo della Moto Bariaschi; a San Martino in Rio il Museo dell'Automobile; a Carpi il Museo della Città; a Campogalliano il Museo della Bilancia; a Modena il Museo del Caffè Cagliari, il Museo dell'Auto storica Stanguellini, la Galleria Civica, il Museo Civico d'Arte, il Museo Enzo Ferrari e il Motor Museum di Umberto Panini; a Sassuolo il Centro di Documentazione dell'Industria italiana delle Piastrelle di Ceramica e la Galleria Marca Corona; a Fiorano Modenese la Collezione di Ceramiche artistiche sassolesi e il Museo della Ceramica; a Maranello il Museo Ferrari; a Porretta Terme il Museo delle Moto e dei Ciclomotori DEMM; a Sant'Agata Bolognese il Museo Lamborghini; a Pieve di Cento MAGI '900 Museo delle eccellenze artistiche e storiche e la Pinacoteca Civica; a Fano di Argelato il Museo Ferruccio Lamborghini; a Anzola dell'Emilia Gelato Museum Carpigiani; a Bologna il Museo della Comunicazione e del Multimediale G. Pellagalli, il Museo del Patrimonio Industriale, la Collezione storica dei Traporti ATC, le Collezioni Comunali d'Arte e il Museo Davia Bargellini, il Museo Ducati, Genus Bononiae e il MAMbo; a San Lazzaro di Savena la Fondazione Massimo e Sonia Cirulli; a Imola il Museo storico G. Bucci; a Copparo il Centro Studi Dante Bighi; a Lido di Spina Casa Museo Remo Brindisi; a Massa Lombarda il Museo civico Carlo Venturini; a Faenza il MIC Museo Internazionale delle Ceramiche e il Museo Carlo Zauli; a Cotignola il Museo Civico Luigi Varoli; a Russi il Museo dell'Arredo Contemporaneo ora trasferito a Milano; a Ravenna MAR Museo d'Arte della Città; a Longiano il Museo della Ghisa; a Santarcangelo di Romagna il Museo del Bottone; a Rimini il Museo Nazionale del Motociclo.

Il censimento ha messo in evidenza un atlante delle tipologie composto da: arredi urbani, architettura, automobili, bilance, bottoni, design grafico, carrozze, ceramiche, comunicazioni e telecomunicazioni, elettronica di consumo, fotografie, giochi educativi, illuminazione, libri oggetto, macchine utensili e industriali, maquette, mezzi di trasporto, motori, oggetti di arredo, oggetti in metallo, oggetti di uso quotidiano, piastrelle, progetti, prototipi, mobili, tessuti, vasellame, vetri.

La materia è stata suddivisa in tre macro aree: prodotti manifatturieri e arti applicate all'industria, design d'autore e design anonimo, tenendo conto delle insite sfumature semantiche di quest'ultimo, volendo, discriminabile ulteriormente in design anonimo di tradizione, anonimo d'autore e oggetti d'uso quotidiano, come il "design spontaneo". Nel corso della ricerca, si sono vagliati anche documenti custoditi negli archivi del territorio, con l'analisi di circa 76 fondi archivistici monografici. Tra gli archivi si ricordano quelli degli Ordini degli Architetti dei capoluoghi dell'Emilia-Romagna, la Sezione Architettura dell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Bologna e l'Archivio dell'Università degli Studi di Parma; le biblioteche che conservano fondi archivistici sulla materia sono la Panizzi di Reggio Emilia, l'Archiginnasio di Bologna e la Poletti di Modena, solo per citarne alcuni. Si è infine ritenuto opportuno ampliare il censimento, analizzando il design dal punto di vista museografico (progetti di allestimento di musei e biblioteche) con una rilevanza di 28 casi di allestimenti museografici tra musei e biblioteche.

Si rimanda per questo all'e-book in formato PDF *E-R design: Estetica del quotidiano nei musei dell'Emilia-Romagna*, che inaugura la nuova collana editoriale interattiva IBC DIGITAL, leggibile on line e scaricabile al sito <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/ER-Design.pdf>, e di cui qui riportiamo una sintesi.

Dopo le presentazioni dell'assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna Massimo Mezzetti e del presidente IBC Roberto Balzani, la storica del design Raimonda Riccini apre il libro con un viatico, in cui l'esperta di storia del design mette in campo i propri ricordi e la personale esperienza formativa - al DAMS negli anni gloriosi in cui insegnavano Tomás Maldonado e Umberto Eco - per giungere alla conclusione che "il patrimonio di design che emerge da questo lavoro è visto come una 'opera aperta'. Attraverso le infinite varianti di oggetti, da quelli strettamente funzionali a quelli puramente decorativi, si comprende la natura profondamente sociale - non chiusa, ma dinamica - della loro esistenza. Compresa quella che decidiamo di prostrarre consegnandoli alla loro seconda vita nei musei". Flaviano Celaschi, docente di design all'Università di Bologna, analizza i riflessi culturali, sociologici e politici che il design ha sulla società nel secondo dopoguerra; in particolare in Italia e nella nostra regione "luoghi della cultura materiale di eccellenza". "Gli oggetti che popolano il nostro quotidiano lo trasformano in straordinario ambiente di relazione tra le persone e tra le persone e le cose." Con un excursus che prende le mosse dal razionalismo di Loos, Celaschi procede per capisaldi nell'analisi di un ammodernamento della società attraverso il design e i suoi marchi, i brand, che volge verso la "libertà del comfort" determinante, in maniera sempre più evidente, lo status sociale, culturale e politico in base alla merce scelta. Una emancipazione di classe attraverso la modernità degli oggetti che porta a un gusto collettivo e connette il fare della fabbrica e del sistema produttivo con la vita quotidiana e l'uso degli oggetti. E, alla fine, egli s'interroga sulla materialità digitale del terzo millennio.

Simona Riva, responsabile degli archivi CSAC, apre e chiosa citando Arturo Carlo Quintavalle, il *deus ex machina* del Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma, eccellenza intellettuale della storia dell'arte internazionale con cui, insieme a Gloria Bianchino, l'IBC ha avuto piacere di collaborare in diverse occasioni. Responsabile Archivi della Sezione Progetto dello CSAC, Riva stila la storia e il senso di questo "archivio della comunicazione", lasciando alla scheda dedicata nel libro la descrizione dei singoli fondi di design. Nello spirito del suo fondatore, i singoli archivi "devono essere studiati nelle relazioni tra gli insiemi e tra i progetti, anche di generi diversi, e nei rapporti tra gli archivi anche di autori, designer, architetti o urbanisti, nonché nelle interazioni tra le diverse forme artistiche che ne rappresentano il substrato culturale di partenza". Con la priorità della centralità dell'archivio, sia per il museo, sia per la ricerca, sia per la didattica e le attività espositive.

Giovanna Cassese, presidente dell'ISIA di Faenza, fa il punto sulle questioni connesse alla salvaguardia del design, oggetti simbolo dell'età contemporanea da trasmettere al futuro come testimonianza. Analizza le interconnessioni del design con arte, architettura, artigianato e industria affrontando il tema della fragilità dei materiali e le conseguenti priorità da porre in atto per la conservazione, il restauro e la ricerca. Avverte della necessità di nuove teorie e prassi per un restauro sostenibile, di compatibilità ambientale; e con la "chiara esigenza di tramandare al futuro la 'memoria' delle cose che segnano e contraddistinguono il vivere quotidiano, la memoria materiale e immateriale, del singolo oggetto e più in generale del progetto etico, estetico e civile, sotteso". E questa è responsabilità del museo e del suo aggiornamento a indefettibili logiche di rete. Beatrice Cunegatti, docente ed esperta di proprietà intellettuale, spazia dalla nascita della tutela legale del design nel regime dei "privilegi" alle norme attuali di disciplina del design tra normativa d'industria e concorrente diritto d'autore in Italia, sino ad arrivare al contesto museale in cui la normativa in materia di conservazione, valorizzazione e uso dei beni di design deve essere coordinata con quella di protezione dei diritti esclusivi di proprietà intellettuale (industriale e d'autore). Nell'analizzare le interferenze tra le privative industrialistiche, di diritto di autore sul design e disciplina dei beni culturali, l'autrice afferma che "dalla sintetica disamina del quadro normativo vigente emerge che il design può essere al contempo un 'bene culturale' e un bene protetto da privative industriali e autoriali. Inoltre, chiarisce come la normativa s'interseca relativamente alle nuove forme di valorizzazione del patrimonio museale costituito dal design ove nuovi strumenti tecnologici per la fruizione dislocata del bene detenuto nel museo impongono di riflettere sul coordinamento tra norme, evoluzione del design ed evoluzione della tecnologia".

Silvia Ferrari, dell'IBC, ha svolto un itinerario trasversale, indagando quanto e come sia stato applicato il design strutturale e di allestimento in musei e biblioteche del territorio: ella nota come "nel territorio emiliano si concentrano i casi più recenti di costruzioni ex novo, che evidenziano come il design si sia orientato verso la realizzazione di modelli inediti, scegliendo di non ripetere tipologie o archetipi ricorrenti dal passato, piuttosto rispondendo a un'esigenza sempre più condivisa anche a livello internazionale di dare forma simbolica all'architettura".

Mirella Maria Plazzi, dell'IBC, ha condotto la sua indagine sulle fonti per il design in Emilia Romagna nel web, esplorazione che ha offerto l'occasione per tracciare direttrici di ricerca, indicare punti di accesso e esemplificare possibili percorsi, di cui ella traccia una prima mappatura totalmente interattiva e di grande ausilio per gli studiosi della materia.

I saggi degli autori sono sostanziati dalla pubblicazione nell'e-book delle schede dei cinquanta istituti del territorio aventi materiali di design redatte per la maggior parte dai responsabili delle collezioni, da una mappa interattiva sulla loro dislocazione nella regione Emilia-Romagna e collegamenti al Catalogo del Patrimonio Culturale della Regione Emilia-Romagna (PatE-R) e ai siti internet di musei e archivi; infine da apparati comprensivi di indici e bibliografia generale.

Uno dei tanti meriti di Renato De Fusco è senz'altro quello di aver delineato con chiarezza il processo unitario del design e averlo scandito in quattro momenti: il progetto, la produzione, la vendita e il consumo. Ora, in seguito alla pubblicazione della presente ricerca e alle recenti riflessioni avviate in materia, diventa inevitabile aggiungere le fasi di salvaguardia, conservazione, tutela, valorizzazione e promozione del design in ambito museale, sia nell'ambito della quotidianità del singolo museo, sia in una più ampia logica di rete, di scambi di esperienze e buone pratiche, che connetta tutti gli istituti che si occupano di design.

Riferimenti bibliografici

Collina, C. (a cura di) (2009). *Il percento per l'arte in Emilia Romagna. La legge del 29 luglio 1949 n. 717: applicazioni ed evoluzioni del 2% sul territorio (2009)*. Bologna: Editrice compositori. Ora disponibile da http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/il_percento_per_arte.pdf.

Collina, C. (a cura di) (2017). *E-R Design: Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna (2017)*. Testi di Raimonda Riccini, Flaviano Celaschi, Claudia Collina, Giovanna Cassese, Beatrice Cunegatti, Silvia Ferrari, Mirella Plazzi. Schede di catalogo di autori vari. Bologna: Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali dell'Emilia-Romagna: Design People (e-book IBC DIGITAL n. 1). Disponibile da <http://online.abc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/ER-Design.pdf>.

NOTE

1. Luoghi e architetture sottoposti alla "legge del 29 luglio 1949, n. 717, che, come si ricorda, istituiva il principio che 'le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, nonché tutti gli enti pubblici che provvedano all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra devono destinare al loro abbellimento mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2% del loro conto totale'". E. Raimondi Una legge alla prova, in Collina (2009). ↵

Recensioni

LA RINASCENTE, RECENSIONE

Carlo Vinti, Università di Camerino

Orcid ID: 0000-0001-8513-5200

PAROLE CHIAVE

Archivi digitali, Corporate history, La Rinascente, Mostre, Storia di impresa

Rinascente Archives (<https://archives.rinascente.it>). Ideazione e coordinamento: Memoria&Progetto sotto la direzione di Maria Canella e Elena Puccinelli. Progettazione e realizzazione: AUT+Iperstudio.

IR100. Rinascente Stories of Innovation, mostra a cura di Sandrina Bandera e Maria Canella. Palazzo Reale, Milano (24 maggio - 24 settembre 2017). Concept e progetto: OMA/AMO. Ricerca e produzione: Memoria&Progetto. Catalogo: a cura di Sandrina Bandera e Maria Canella. Milano: SKIRA, 2017. 311 pp. Ill. ISBN 978-88-5723-656-8, € 35.

La Rinascente 100 anni di creatività d'impresa attraverso la grafica, mostra a cura di Mario Piazza e Nicoletta Osanna Cavadini, Centro Culturale di Chiasso m.a.x. museo (20 maggio - 24 settembre 2017). Catalogo: a cura di Mario Piazza e Nicoletta Osanna Cavadini. Milano: SKIRA, 2017. 282 pp. Ill. ISBN 978-88-5723-603-2, € 36.

Proprio nel momento in cui Rinascente ha perso l'articolo davanti al nome e l'azienda ha consegnato definitivamente agli archivi il celebre logotipo ideato da Max Huber nel 1950, la storia dei grandi magazzini milanesi ha conosciuto diverse occasioni di celebrazione. A cento anni dal battesimo a opera di Gabriele D'annunzio (1917), l'impresa fondata dai fratelli Bocconi già nel 1865 è stata oggetto di due mostre: una allestita nell'appartamento del Principe di Palazzo Reale a Milano e l'altra al m.a.x museo di Chiasso. I due appuntamenti espositivi, rimasti aperti quasi in contemporanea fra maggio e settembre 2017, sono stati preceduti nel 2015 dal lancio del progetto *Rinascente Archives*, nato con l'obiettivo di "ricostituire in digitale l'archivio dell'azienda andato quasi completamente perduto" (<https://archives.rinascente.it/it/about>).



Fig. 1 - Il logo nuovo di Rinascente insieme alla versione disegnata da Max Huber nel 1950, in un'immagine della sede di Torino.



Fig. 2 - Il nome della Rinascence nelle diverse versioni grafiche susseguitesi nel tempo. Mostra IR100, Palazzo Reale, Milano.

Queste tre iniziative, sotto molti aspetti collegate fra loro, hanno condiviso l'obiettivo di ricostruire il ruolo cruciale che i grandi magazzini milanesi hanno svolto nel processo di modernizzazione dell'Italia, non solo come impresa di punta nel settore della grande distribuzione, ma anche e soprattutto come laboratorio di sperimentazione di linguaggi innovativi nel campo della grafica, dell'architettura, del design e della moda. È noto infatti che La Rinascence ha coinvolto nella creazione della propria immagine - fra gli altri - maestri del cartellonismo come Marcello Dudovich, designer come Bruno Munari e Roberto Sambonet; grafici come Huber, Albe Steiner, Lora Lamm, Giancarlo Iliprandi e Salvatore Gregoriotti, oltre a fotografi come Aldo Ballo, Serge Libiszewski e Olivero Toscani. Architetti come Mario Pagani, Giancarlo Ortelli e Paola Lanzani hanno operato nell'ambito degli allestimenti e dei sistemi di esposizione.

La Rinascente inoltre, sotto la guida di Aldo Borletti e Cesare Brustio, ha avviato molto presto un'azione di democratizzazione del design moderno, inaugurata da Gio Ponti negli anni venti (mobili *Domus Nova* con Emilio Lancia) e portata avanti poi non solo attraverso una specifica politica commerciale ma anche facendosi promotrice di una serie di iniziative tra cui, nel 1954, l'istituzione del premio Compasso d'oro. Anche nel campo della moda, La Rinascente ha compiuto un'importante azione di mediazione fra produzione e consumo, contribuendo a diffondere su larga scala le creazioni degli stilisti: fra i nomi più importanti che hanno incontrato nel corso della propria carriera il marchio *IR*, quelli di Ottavio e Rosita Missoni, di Pierre Cardin e di Giorgio Armani. Questa molteplicità di percorsi che si dipanano a partire dalla vicenda dell'azienda milanese salta subito all'occhio se si entra nel portale *Rinascente Archives*, da cui conviene partire per tracciare un bilancio dei tre progetti in esame e, con l'occasione, provare a riflettere sull'uso delle fonti e dei documenti d'archivio in contesti diversi come la rete e lo spazio espositivo.

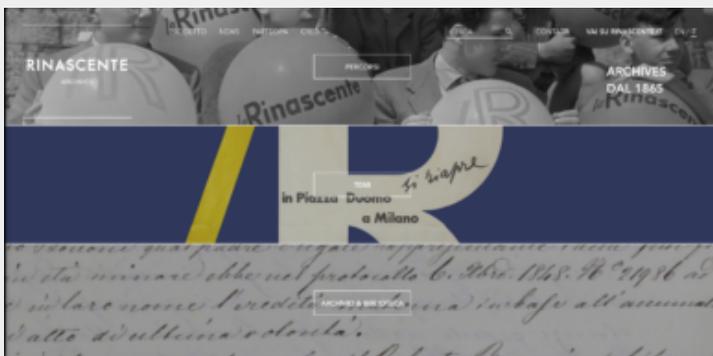


Fig. 3 - L'home page di *Rinascente Archives*.



Fig. 4 - La sezione Archivio & Biblioteca.

Rinascente Archives

Frutto di un lavoro diretto da Maria Canella e Elena Puccinelli dell'associazione Memoria & Progetto, il portale *Rinascente Archives* si presenta già dall'home page come "in costruzione" ed è pensato per essere in continuo aggiornamento. Al momento il sito permette di consultare un eterogeneo repertorio di documenti e immagini che va dai carteggi della proprietà agli atti relativi alla storia aziendale, da riproduzioni di manifesti e altri stampati a un folto numero di fotografie, fino a una serie di pubblicazioni presenti nella sezione biblioteca. I materiali, tutti disponibili integralmente per la consultazione (anche con PDF di più pagine) ma visualizzabili per lo più a bassa risoluzione, provengono da 26 diverse collezioni e sedi archivistiche, che mettono a disposizione online i propri materiali. Fra queste c'è innanzitutto un esiguo ma importante fondo aziendale della Rinascente, costituito prevalentemente da manifesti pubblicitari, che è sopravvissuto alle varie vicissitudini attraversate dall'impresa: l'incendio della sede milanese nel 1918, i bombardamenti del 1943 e i vari cambi di proprietà susseguitisi fino a oggi. Altri materiali provengono invece da collezioni pubbliche, che hanno aderito al progetto, come - fra le altre - la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" o l'Archivio Brustio conservato all'Università Bocconi, per arrivare agli archivi personali di grafici, designer e fotografi che hanno lavorato assiduamente per la Rinascente: Aldo e Marirosa Ballo, Mario Bellini, Salvatore Gregorietti, Giancarlo Iliprandi, Italo Lupi, Mario Pagano e altri ancora.

Concepito per mettere in moto "un'azione collettiva, attraverso il contributo di tutti i protagonisti: dipendenti, collaboratori, fornitori e clienti" dell'impresa, il sito ha inoltre l'ambizione di arricchire costantemente i propri contenuti grazie alla libera partecipazione del pubblico: chiunque in passato abbia avuto a che fare con La Rinascente e/o conservi documenti sulla sua storia è invitato a contribuire a quest'opera di ricostruzione "virtuale" dei suoi archivi. Tuttavia, a oggi, nell'area denominata *I vostri contributi* non sono ancora presenti documenti storici forniti dagli utenti.

Rinascente Archives è pensato come contenitore in grado di riunire in un unico ambiente di consultazione oggetti dispersi in molteplici luoghi fisici e questa caratteristica costituisce certamente l'aspetto più interessante e originale dell'iniziativa. Tuttavia, a dispetto di questo intento di aggregazione, nelle modalità di accesso proposte al pubblico, i singoli manifesti, disegni architettonici, manoscritti e documenti a stampa appaiono ancora fortemente collegati all'unità archivistica di appartenenza. L'utente vi accede dopo aver scelto se consultare, ad esempio, l'archivio della Camera di Commercio di Milano o quello della Fondazione ADI Collezione Compasso d'oro e visualizza per prima cosa una breve descrizione della singola collezione, fondo o biblioteca, seguita da brevi note relative alla selezione di pezzi digitalizzati. La scelta, dunque, è di privilegiare la raccolta di provenienza, attraverso il cui filtro occorre passare, a meno che non si acceda ai documenti tramite la funzione "cerca" del sito o direttamente attraverso un motore di ricerca esterno. Una logica di questo genere, probabilmente dovuta anche alla necessità di superare le resistenze delle singole istituzioni o dei collezionisti che partecipano al progetto, non sempre va incontro alle esigenze di ricerca degli utenti e, soprattutto, rischia di contraddire l'idea stessa di costruire un archivio digitale unico. Ad aumentare tale impressione di frammentazione è il sostanziale isolamento delle singole sezioni e sottosezioni del sito. Oltre alla voce *Archivio & Biblioteca* il menu iniziale di accesso comprende infatti due aree denominate *Temi e Percorsi*.

La prima consiste in “una selezione delle più significative immagini d’archivio” classificate per soggetto (persone, luoghi, eventi, moda, design e comunicazione); nella seconda invece si provano a utilizzare i pezzi digitalizzati per presentare in una forma narrativa alcuni filoni specifici della storia della Rinascente: in particolare, il periodo precedente all’invenzione del nome da parte di D’Annunzio, quando l’azienda era in mano ai fratelli Bocconi e gli anni definiti “d’oro” (1954-1957), in cui i grandi magazzini milanesi si sono impegnati nella promozione della cultura del design. Sia sul piano dell’organizzazione dei contenuti sia su quello dell’impostazione grafica i due approfondimenti appaiono difforni tra loro e ulteriormente segmentati al loro interno (come nel caso de *La Rinascente prima della Rinascente*, che contiene al suo interno brevi testi tematici affidati a diversi autori, consultabili soltanto aprendo un file in formato PDF). Peccato anche che non esista alcun collegamento fra i documenti utilizzati all’interno di tali percorsi e il loro corrispettivo all’interno della sezione *Archivio e Biblioteca*. In altre parole, non è possibile per l’utente passare da un percorso al singolo documento corredato dalla sua descrizione archivistica e viceversa. Allo stesso modo, non sembra che ci sia interrogati su come trattare il caso - molto frequente, soprattutto per manifesti e materiali stampati - della presenza di più copie leggermente diverse dello stesso pezzo, conservate presso differenti archivi. Più che una coincidenza da ignorare, questa potrebbe essere forse una caratteristica da sottolineare, attraverso comparazioni e confronti. In tal modo si potrebbero mettere alla prova le potenzialità del digitale in relazione alla presentazione e allo studio di oggetti particolari come quelli di design e di grafica, che sono riproducibili all’origine e dunque spesso presenti in più copie all’interno di uno o più archivi, ma sono anche collezionati in quanto pezzi unici (sopravvissuti) o esemplari rari di un’edizione specifica.

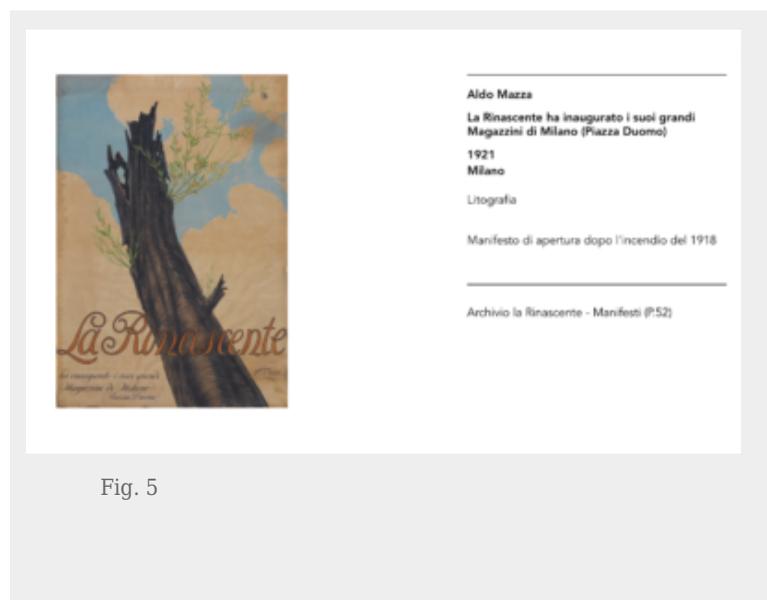


Fig. 5



La Rinascente
[1921 - 1925]
Cartolina
14 h x 9 cm
Illustrazione di Aldo Mazza

Collezione Michele Rapisarda (scatola 'la Rinascente', n. 1)



La Rinascente
[1921 - 1925]
Francobollo con illustrazione di Aldo Mazza
4,5 h x 3 cm

Collezione Michele Rapisarda (scatola 'la Rinascente', n. 1)

Figg. 5-7 - Tre documenti (un manifesto, una cartolina e un francobollo) provenienti da tre archivi diversi tutti riconducibili allo stesso disegno di Aldo Mazza (Rinascente Archives)

Al di là di queste criticità, *Rinascente Archives* costituisce il primo nucleo di un'utile raccolta digitale relativa alla storia della Rinascente e ha l'indiscutibile merito di fornire accesso a molti documenti finora non disponibili on-line. Basti pensare che nella sezione *Biblioteca* c'è la possibilità di consultare - insieme a una nutrita selezione di pubblicazioni sull'impresa - le collezioni quasi complete degli house organ aziendali. Il portale costituisce inoltre un esperimento non comune, il cui principio di base si potrebbe applicare a molti altri casi che riguardano la storia del design. Se si vuole, è un'operazione non del tutto dissimile da quella che si compie nel momento in cui, per allestire una mostra, si chiedono in prestito opere e documenti a varie istituzioni e collezionisti. Salvo naturalmente il fatto che di norma un archivio è concepito per durare, e che una risorsa on-line custodisce solo immagini digitali dei documenti fisici. Proprio su queste analogie e differenze, solo apparentemente banali, ha giocato la rassegna inaugurata il 24 maggio a Palazzo Reale di Milano.

La mostra IR100. Rinascente Stories of Innovation

Esiste una relazione stretta fra la creazione di *Rinascente Archives* e la mostra *IR100*, curata da Sandrina Bandera, storica dell'arte con una lunga carriera alle spalle nelle sovrintendenze, e Maria Canella, studiosa di moda e storia sociale che non a caso ha coordinato in precedenza il lavoro sugli archivi digitali. La rassegna milanese arriva a conclusione di un programma che è iniziato proprio con la pubblicazione del portale e ha previsto poi anche la riedizione aggiornata del lavoro di Franco Amatori *Proprietà e direzione: la Rinascente 1917-1969*, con l'aggiunta di un secondo volume corredato da contributi di diversi autori (2017). Il nesso fra *Rinascente Archives* e la mostra è enfatizzato nell'allestimento firmato dallo studio OMA/AMO. Nel catalogo, Ippolito Pestellini Laparelli, che ha diretto il progetto per il rinomato studio olandese, afferma infatti di aver concepito il percorso, da un lato, cercando di ottenere "la stessa varietà espositiva tipica dei grandi magazzini" e, dall'altro, lavorando sul concetto di un "archivio vivente, che invita il visitatore a scoprire una serie di meraviglie": non un racconto lineare, dunque, ma "un collage di contributi, identità, persone e stimoli differenti" (Pestellini, 2017, p. 47).



Figg. 8-9 - *IR100. Rinascente Stories of Innovation*.
L'installazione di OMA/AMO dedicata agli archivi digitali, che nel concept originario del progetto è denominata "Diorama - Digital Time Carousel".

Il percorso espositivo si articola in undici sezioni che corrispondono grosso modo ai vari ambiti di intervento in cui si è manifestata nel corso del Novecento la produzione creativa e culturale della Rinascente. Obiettivo centrale delle curatrici è far scoprire al grande pubblico “attraverso un’eccezionale varietà di immagini storiche e di contributi inediti” come l’azienda “sia stata motore di modernità in diversi contesti”: dal costume alla moda, dalla comunicazione al design, “ambiti in cui l’azienda ha dimostrato una straordinaria capacità progettuale e produttiva” (Canella, 2017, p. 35). Dopo una prima sala in cui è dispiegata - attraverso un fitto collage di immagini e brevi testi didascalici - una timeline della storia aziendale dal 1917 al 2017, compare un rimando esplicito al progetto degli archivi digitali: i documenti disponibili all’interno del sito fluttuano e si sovrappongono in una proiezione panoramica. L’ambiente successivo è forse quello in cui la metafora dell’archivio da scoprire è declinata in modo più diretto e coraggioso: il visitatore infatti può ammirare da vicino una serie di manifesti litografici e bozzetti originali di Dudovich, a volte persino sprovvisti della protezione in vetro, semplicemente tirando verso di sé grandi supporti metallici scorrevoli disposti verticalmente.



Fig. 10 - IR100. *Rinascente Stories of Innovation*. La sala dedicata ai manifesti di Dudovich.



Fig. 11 - IR100. *Rinascite Stories of Innovation*. La sala dedicata ai manifesti di Dudovich. Dettaglio di dei pezzi esposti in originale.

Anche nella sala successiva il tentativo sembra essere quello di replicare la condizione di libero accesso ai documenti consentita dall'archivio on-line, trasferendola dallo schermo ad una dimensione fisica. In questo caso, però, il pubblico ha la possibilità di consultare e sfogliare non le copie originali ma una riproduzione in forma continua (come se fosse un unico grande libro) dei fascicoli appartenenti alle collezioni dei diversi house organ pubblicati dall'azienda: dal primo bollettino del 1920 ai numeri degli anni settanta di "Cronache Gruppo La Rinascente". Nello stesso ambiente alcune pareti sono ricoperte da una composizione multicolore di copertine e di pagine interne di tali riviste (spesso dettagli e ingrandimenti). L'allestimento spesso sembra voler giocare intenzionalmente sul contrasto-confronto fra originali e copie, fra i documenti "d'archivio" e la loro riproduzione in forma di immagine.



Figg. 12-13 - IR100. *Rinascence Stories of Innovation*. La sala dedicata alla stampa e agli house organ.

Un altro tentativo costante è quello di far emergere il legame con i cambiamenti della società italiana che, nel corso degli anni, La Rinascente ha provato a interpretare e nello stesso tempo ha contribuito a determinare. Sicuramente di effetto per il pubblico, da questo punto di vista, è il ripescaggio di sequenze cinematografiche e televisive storiche

girate più o meno intenzionalmente all'interno o nei dintorni della sede storica di Piazza Duomo. Il percorso prosegue con una sezione dedicata al lavoro fatto per La Rinascente nel campo dell'architettura, della progettazione degli interni e dei sistemi di display delle merci. Anche qui, accanto al plastico originale di Franco Albini e Franca Helg per la sede romana di Piazza Fiume (1957-1961), appaiono ricostruzioni attuali di progetti come quello di Carlo Pagani per gli interni della sede milanese inaugurata nel 1950 e di alcuni degli allestimenti più sperimentali delle vetrine. In questa sala, come in quella successiva dedicata alla "nuova grafica", i pezzi esposti non sono moltissimi perché probabilmente si è tenuto conto della contemporanea rassegna del m.a.x museo di Chiasso. Diverso è il caso dell'ampio ambiente dedicato alla moda, "un suggestivo allestimento che reinterpretava gli interni del grande magazzino e conduce attraverso molteplici invenzioni il visitatore a scoprire i fondamentali capitoli che la Rinascente ha scritto nella storia della moda, della grande distribuzione e della comunicazione".

Già da questa descrizione, citata dal pieghevole distribuito all'ingresso per orientare il visitatore, si comprende quanto l'allestimento diventi via via sempre più scenografico e accentui il tentativo di mimare la logica spettacolare degli spazi del consumo. Abiti presentati su manichini si accompagnano a sequenze video e slide-show che presentano su schermo documenti di archivio relativi alle collezioni di moda ma anche il lavoro fatto dal Centro Design (precedentemente Ufficio Sviluppo) in cui hanno operato designer come Mario Bellini, Italo Lupi e Roberto Orefice, sotto la guida di Augusto Morello e poi di Mario Cristiani. Dopo una sezione in cui sono esposti gli oggetti vincitori del Compasso d'Oro, il percorso si conclude con una proiezione dinamica di contenuti presenti in social media e piattaforme digitali, che prova a restituire l'immagine attuale del brand attraverso gli occhi dei consumatori.

Man mano che si procede negli spazi dell'Appartamento del Principe, si accentua una sensazione di dispersione e aumentano le digressioni. Tale è da considerarsi, tutto sommato, l'ambiziosa sala centrale dedicata ai legami fra arte e consumi di massa. Incentrata su opere riconducibili prevalentemente alla pop art e a correnti come il Nouveau Réalisme, questa sezione appare un po' forzatamente messa nel mezzo di un discorso per altri versi tutto incentrato sulle capacità di un'azienda come La Rinascente di generare energie creative e progettuali.

La strategia rivendicata dalle curatrici è quella di puntare sulla possibilità di "far riemergere testimonianze, ricordi, immagini, progetti, fotografie, disegni, oggetti, che permettono una ricostruzione non mediata dalla critica o dalla storiografia, e quindi una visione dall'interno dei processi creativi e produttivi, finanziari e commerciali" (Canella, 2017, p. 35, corsivo mio). A fronte degli esiti, tuttavia, questo atteggiamento desta qualche perplessità: se si guarda l'impianto della mostra, il passo indietro fatto sul piano curatoriale è ampiamente compensato dall'intervento disinvolto dei progettisti dell'allestimento. Se si deve intendere il percorso della mostra come un'immersione dentro gli archivi della Rinascente, i documenti originali di tali archivi appaiono continuamente replicati, ri-utilizzati, riattualizzati e resi "viventi" attraverso alcune soluzioni interessanti ma anche con operazioni non proprio indispensabili, come la reinterpretazione animata in video dei manifesti di Dudovich. Il rischio maggiore, però, è che l'immagine dell'archivio aperto diventi di fatto un pretesto per rinunciare a un vero e proprio tentativo di analisi e di interpretazione critica. Per di più il tentativo di far parlare i documenti da soli e "di dare voce ai protagonisti della storia" (Canella, 2017, p.

35) non sempre aiuta i visitatori a farsi un'idea del contesto reale e delle dinamiche che hanno portato la Rinascente a diventare protagonista del design, della grafica e della moda italiana del Novecento. Il percorso espositivo contiene solo cenni saltuari, ad esempio, al lavoro "di squadra" realizzato in strutture come l'Ufficio Pubblicità diretto da Gianni Bordoli. Maggiore spazio viene dato al Centro Design, ma paradossalmente proprio questi luoghi-laboratorio cruciali, che svolgevano un ruolo di intermediazione fondamentale fra l'azienda e il mondo esterno, fra la dirigenza e i designer, restano un po' nell'ombra.

Ciò accade, sebbene in misura minore, anche nel catalogo della mostra. Inseguendo il criterio messo in atto nell'allestimento, il volume mette insieme un gran numero di saggi e testimonianze (fra gli altri, Franco Amatori, Giovanna Mori, Elena Puccinelli, Fulvio Irace, Natalia Aspesi e Giorgio Armani), con un risultato che genera più ripetizioni che varietà. Ritornano infatti un po' troppo spesso, nei diversi contributi, gli stessi temi e racconti: il nome creato da D'Annunzio, l'incendio e la rinascita della sede di Milano, i manifesti di Dudovich, il monogramma di Max Huber, il Compasso d'oro, ecc. Privo di apparati come indici e bibliografia, il volume non prevede l'uso di note nei saggi degli autori, con il risultato che al suo interno scarseggiano i riferimenti ad altri testi e ricerche che in precedenza hanno avuto per oggetto La Rinascente. Il lettore già familiare con i temi trattati vi troverà molte curiosità interessanti: lunghe citazioni dagli house organ aziendali, pezzi rari di straordinarie collezioni come quella di *ephemera* di Michele Rapisarda, testimonianze inedite di designer noti come Mario Bellini o Salvatore Gregorietti, approfondimenti sul lavoro di progettisti come Ornella Noorda, Mario Cristiani o Paola Lanzani, per fare solo alcuni esempi. Chi però si avvicina per la prima volta all'universo culturale della Rinascente e non frequenta abitualmente la storia della grafica, del design e della moda, si troverà forse un po' più in difficoltà, pur potendo apprezzare la ricchezza di materiali e contributi raccolti per l'occasione.



Fig. 14 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica. Immagine "disegnata" e "progettata".



Figg. 15-16 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica. Immagine "disegnata" e "progettata".

La Rinascente. 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica

Al confronto con la rassegna di Palazzo Reale, la mostra messa in piedi a Chiasso da Mario Piazza e da Nicoletta Osanna Cavadini, direttrice del m.a.x museo, appare decisamente più lineare sia nella struttura del percorso espositivo sia nell'organizzazione del catalogo. Il criterio di fondo che orienta il visitatore è basato sulla divisione fra "immagine disegnata" e "immagine progettata". Da un lato, quindi, la "pubblicità dipinta" realizzata per La Rinascente da maestri del cartellonismo come Dudovich, Leopoldo Metlicovitz, Achille Luciano Mauzan o Aldo Mazza: quell'"arte della réclame" che - molto legata alla firma e alla mano dei singoli autori -- ha caratterizzato l'immagine del grande magazzino agli inizi del Novecento. Dall'altro, la produzione grafica di professionisti come Huber, Steiner e di tutti coloro che sono passati, a partire dal secondo dopoguerra, dagli uffici di Piazza del Duomo; fra di essi anche Lora Lamm e Heinz Waibl, cui il m. a. x. ha dedicato due importanti personali di recente.

Per quanto nella storia della grafica non sia sempre facile tracciare una linea di demarcazione netta fra "disegnatori" e "progettisti", in questo caso la distinzione risulta efficace soprattutto perché evidenzia i caratteri peculiari del lavoro collettivo realizzato dai grafici in stretta sintonia competenze e figure interne alla Rinascente. Coordinato dall'Ufficio Pubblicità dell'azienda o da figure di art director come Amneris Latis e Adriana Botti, tale lavoro trovava fra l'altro un'estensione importante nella vetrinistica, nell'*exhibit design* e nella progettazione di veri e propri sistemi comunicativi, allontanandosi sempre più da una concezione autoriale e "artistica" della grafica.



Fig. 17 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica. Alcuni lavori di Albe Steiner.



Fig. 18 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica.
Sullo sfondo lavori di Lora Lamm.

Come emerge bene dalla selezione dei pezzi in mostra, anche nell'epoca precedente, del resto, la produzione visiva creata per La Rinascente non si esauriva certo nella campo del manifesto. La rassegna di Chiasso punta tutto sulla varietà dei materiali grafici esposti: ci sono diversi esemplari di cartelloni in grande formato, ma forte rilievo viene dato anche a un ricco ventaglio di artefatti anche minimi che hanno veicolato nel tempo l'immagine del grande magazzino: pieghevoli, biglietti d'auguri e buste, opuscoli, annunci pubblicitari, confezioni e carte da imballo, ecc. Nella prima teca, da cui inizia il percorso espositivo, per esempio, sono sistemati alcuni stampati di comunicazione istituzionale, uno dei primi listini di vendita, copie delle riviste aziendali e altre pubblicazioni dell'impresa. La mostra prosegue concentrandosi sulla produzione "disegnata" dei cartellonisti, arricchita da un buon numero di bozzetti preparatori e schizzi. Al secondo piano viene introdotta invece la vicenda del dopoguerra con una prima sala dedicata a Max Huber e all'Ufficio pubblicità. Si accede quindi a una cospicua selezione della produzione di Albe Steiner: studi, tavole e fotografie, provenienti per lo più dagli archivi Albe e Lica Steiner del Politecnico di Milano, documentano - forse per la prima volta in modo così articolato in una mostra - la sua prolifica attività di progettazione nel campo delle vetrine. Compagnano anche una serie bozzetti "per allestimento vetrine e per sfilate" realizzati da Roberto Sambonet con la tecnica del foto-

collage. Gli ultimi ambienti del percorso consentono di immergersi nella grande diversità di tecniche, stili e approcci progettuali di cui era composta l'immagine della Rinascenza negli anni della sua maggiore affermazione. La rassegna non si limita ai lavori più noti dei talenti che l'azienda di Brustio e Borletti riuscì a coinvolgere. Accanto al lavoro di Lamm, Iliprandi, Sambonet, Gregoriotti, Lupi e Massimo Vignelli, agli scatti di Ballo, Libis e Toscani, compaiono gli annunci degli anni sessanta composti da Aloï Huber Kono, i saggi più illustrativi ed eclettici di autrici come la svizzera Giovanna Graf e la statunitense Pegge Hopper, alcuni lavori di Georg Erhardt e Gisela Tobler, gli esperimenti sulla cartoleria di Grazia Varisco, fino al contributo più tardo di Ettore Mariani.



Fig. 19 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica.
Lavori di Giancarlo Iliprandi.



Fig. 20 - 100 anni di creatività di impresa attraverso la grafica.
In primo piano il lavoro di Grazia Varisco sulla Cartoleria
(1960-62).

C'è spazio inoltre per la produzione della squadra di progettisti interni che lavorava negli uffici della Rinascente, tra cui Roberto Maderna, Giorgio Corona e Emilio De Maddalena, giovanissimi collaboratori che nel grande magazzino milanese trovarono una preziosa opportunità di formazione durante gli anni cinquanta.

Sia in mostra sia nel catalogo, viene dato il giusto risalto alla dimensione collaborativa del lavoro, fondato sulla condivisione di un metodo e di una visione, più che sulla presenza di regole scritte o di procedure da rispettare, ciò che avvicina il caso dell'impresa milanese a esempi coevi come Olivetti o Pirelli. All'interno del volume edito da Skira, i due curatori - sempre partendo dai pezzi in mostra - offrono un'ampia panoramica della grafica prodotta per il grande magazzino, ne ricostruiscono dettagliatamente la genesi, citando tutte le diverse collaborazioni, senza dimenticare di prendere in considerazione le dinamiche interne all'azienda e di valorizzare il ruolo svolto, ad esempio, da Morello e Cristiani o da dirigenti come Alfredo Ceriani o Gianni Bordoli. Il catalogo include anche un documentato contributo di Raffaella Castagnola sull'invenzione del nome da parte di D'Annunzio e uno scritto di Raimonda Riccini intitolato *Exhibit, allestimenti e design: dal sogno modernista alle vetrine cinetiche*, che analizza anche il lavoro sistematico fatto da Tomás Maldonado per i grandi magazzini Upim (purtroppo poco presente in entrambe le mostre).

Non manca in coda una ricca bibliografia di riferimento, che si aggiunge al cospicuo apparato di note dei singoli contributi.

Concepita come progetto “complementare” alla mostra di Palazzo Reale, *La Rinascente. 100 anni di creatività di impresa* è più concentrata sulla comunicazione visiva, com'è anche nella vocazione del museo. Nonostante ciò, il più breve percorso allestito a Chiasso consente, attraverso la grafica, di accedere ugualmente al ruolo che La Rinascente ha svolto come laboratorio di produzione culturale multidisciplinare. A partire dai documenti grafici si intersecano infatti diversi percorsi di lettura che arrivano all'architettura, alla moda e al design dei prodotti, cui è dedicato un piccolo ma prezioso spazio in mostra con i progetti di Mario Bellini e Richard Sapper.

Le tre iniziative prese in esame hanno celebrato degnamente il centenario del nome “la Rinascente”. Con strategie diverse hanno contribuito ad avvicinare il pubblico a una vicenda che racconta in ultima analisi la via italiana verso la modernità. La mostra del m.a.x lo ha fatto forse in modo più sobrio e misurato, e insieme più meditato e approfondito, attingendo fra l'altro ben oltre il bacino di documenti presenti all'interno di *Rinascente Archives*.

Fra le istituzioni che hanno prestato materiali ci sono infatti anche la Collezione Salce di Treviso, quella del Museum für Gestaltung di Zurigo, la Fondazione Sonia e Massimo Cirulli di Bologna, oltre ad archivi privati come quello di Rossella Villani e alle collezioni dei moltissimi designer e collaboratori interni che compaiono in mostra e in catalogo. Forse non sarà facile per il portale on-line aggiungere questi altri fondi alla sua lista già nutrita di archivi, ma – se l'esperimento è destinato a proseguire – è auspicabile che l'opera di acquisizione e digitalizzazione vada oltre, magari anche riuscendo finalmente a ricevere il contributo degli utenti.

Con il suo allestimento spettacolare, in parte ispirato proprio agli archivi digitali da cui ha preso le mosse, la mostra di Palazzo Reale ha ottenuto una buona risonanza mediatica ed è ora riproposta in versione ridotta nella nuova sede romana di Rinascente (che ha perduto nel frattempo l'articolo davanti al nome), un progetto architettonico ancora da OMA/AMO. Anche questi ultimi pezzi in esposizione presto torneranno nei loro rispettivi archivi di appartenenza, almeno fino alla prossima occasione di celebrazione, mentre la loro immagine in digitale – si spera – continuerà ad essere a disposizione di curiosi e studiosi.

Rinascente ha celebrato dunque la memoria de “la Rinascente”. L'accesso immediato ai documenti che fornisce l'archivio on-line consente di lavorare ancora molto sulla sua storia, di farlo in modo agevole e immediatamente trasversale. Nella stessa piattaforma, infatti, si possono consultare fonti diverse come una relazione di bilancio, il bozzetto di un manifesto, la fotografia di una vetrina o un articolo che racconta la vita della comunità dei dipendenti. Per ricostruire e raccontare questa storia in tutta la sua ricchezza e complessità, non basta però aprire l'archivio, renderlo accessibile o “vivente”. Occorre qualcuno che lo studi.

Riferimenti bibliografici

Amatori, F. (2017). *100 anni della Rinascente: Proprietà e direzione (1917-1969)-Dal Marchio alle grandi marche (1970-2017)*. Milano: Egea.

Pestellini Laparelli, I. (2017). *Stories of Innovation*. In M. Canella & S. Bandera (a cura di) *Rinascente. Stories of Innovation* (pp. 45-47). Milano: SKIRA.

Canella, M. (2017). *A Twentieth-century Laboratory*. In M. Canella & S. Bandera (a cura di) *Rinascente. Stories of Innovation* (pp. 39-43). Milano: SKIRA.

VICTOR MARGOLIN, “WORLD HISTORY OF DESIGN”, RECENSIONE

Maddalena Dalla Mura, Università degli Studi di Ferrara
Orcid ID: 0000-0002-3903-3673

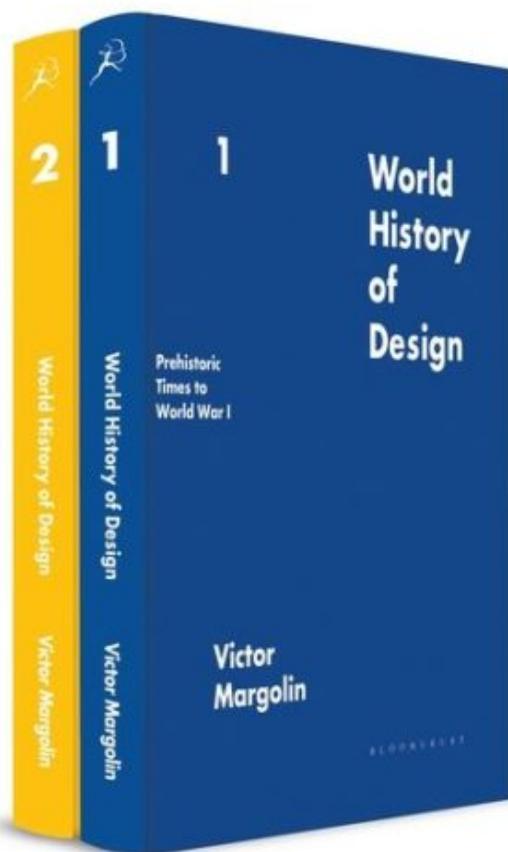
PAROLE CHIAVE

Margolin, Recensione, Storia mondiale

Victor Margolin, *World History of Design*, vol. 1: *Prehistoric Times to World War I*, vol. 2: *World War I to World War II*, London: Bloomsbury Academic, 2015 (paperback: 2017) / cartonato ISBN 9781472569288 / paperback 9781350018457 / vol. 1: 591 pp., vol. 2: 947 pp. / 716 illustrazioni b/n e 161 a colori / cartonato £ 495.00 / paperback £ 65.00

Dall'estate 2017 sono finalmente disponibili anche in versione paperback i primi due volumi della corposa *World History of Design* dello studioso americano Victor Margolin. Come la loro controparte cartonata, uscita nel 2015, i due volumi coprono rispettivamente il lungo periodo che va dalla preistoria (cui è dedicato il breve capitolo iniziale) e dalle prime forme di civilizzazione fino al primo conflitto mondiale (altri diciotto capitoli e quasi seicento pagine per circa nove millenni di storia) e il più breve periodo dal primo conflitto alla seconda guerra mondiale (diciotto capitoli e oltre novecento pagine concentrati su mezzo secolo). L'uscita del terzo volume, che dovrebbe coprire l'arco storico che arriva all'attualità, è prevista per autunno 2021.

È probabile che la nuova veste, proposta dall'editore Bloomsbury a un prezzo relativamente accessibile, contribuirà a realizzare più diffusamente l'obiettivo dell'autore: fornire a quanti si occupano di praticare e studiare il design una visione più ampia e consapevole, attraverso una lettura storica inclusiva e plurale che aiuti a comprendere il ruolo e l'impatto che esso ha avuto nelle differenti culture, il suo evolversi in tutto il mondo, attraverso i millenni, fino a oggi. Secondo Margolin, solo tale comprensione, capace di superare le riduttive partizioni e categorie con cui il design è stato raccontato nelle narrazioni maggiori, può consentire di capire anche le più recenti e nuove forme del design (per esempio dell'interazione, dei servizi e dell'esperienza) e aiutare a definire il futuro di questa pratica, a fronte di sfide sociali, tecnologiche e ambientali sempre più complesse (cfr. I, p. 11).



L'accento che Margolin pone, in apertura e chiusura dell'introduzione generale all'opera, sull'utilità della storia per gli sviluppi del design, oltre ad apparire in linea con certi appelli recenti per una storia capace di guardare oltre la "breve durata" (*short term*) e di proporre prospettive per pensare il futuro (cfr. il dibattito attorno al manifesto di Guldi & Armitage, 2014), sembra richiamare il dibattito che lo stesso studioso americano innescò all'inizio degli anni novanta quando propose di ricondurre la *design history*, invece che sotto il cappello della storiografia, sotto quello interdisciplinare dei *design studies*. Questa collocazione, secondo l'opinione di Margolin, avrebbe consentito alla storia del design di dialogare con altre discipline teoriche e, soprattutto, di restare più vicina alle questioni poste dalla pratica contemporanea del progetto. (Per una ricostruzione critica del dibattito si veda Fallan, 2010, pp. 27-32.) Nel resto dell'introduzione, tuttavia, Margolin sembra intenzionato a calare la *World History of Design* proprio in una cornice storiografica, esponendo le premesse, le intenzioni, le questioni metodologiche e i riferimenti che ne hanno accompagnato l'elaborazione. Margolin dichiara di aver voluto "forgiare" (I, p. 9) una "narrazione globale": il verbo restituisce in maniera significativa il senso programmatico - e non meramente riproduttivo - dell'impresa con cui l'autore ha inteso correggere i limiti di una

storiografia per lungo tempo “ingiusta” (*injust*), incapace, nella sua concentrazione moderna europea e statunitense, di incorporare e capire i raggiungimenti di popolazioni e culture diverse. Una simile storiografia culturalmente limitata, ammette l’autore, corrisponde alla versione che lui stesso per molti anni ha insegnato nei corsi tenuti presso la University of Illinois a Chicago, e corrisponde altresì a quella che è stata insegnata e diffusa per molto tempo anche da altri, perfino in quei paesi i cui designer sono stati però esclusi da tale narrazione. Comporre una storia mondiale è dunque per Margolin una sorta di risarcimento.

Il fatto che alle spalle dell’opera che lo vede impegnato oramai da oltre quindici anni ci sia in primo luogo una forte motivazione personale traspare in tutta l’introduzione, dove l’impresa è contestualizzata sia nel quadro degli sviluppi internazionali della storiografia del design sia nel percorso dello stesso Margolin in questo ambito. I due percorsi in effetti hanno molte corrispondenze, avendo l’autore attivamente e criticamente contribuito fin dall’inizio degli anni ottanta alla elaborazione della *design history*: dal conseguimento del dottorato in Storia del design (1982) all’insegnamento del corso introduttivo di storia del design presso l’Università dell’Illinois a Chicago (per ventisette anni), al parallelo lavoro editoriale per la rivista *Design Issues* (dal 1984) che lo ha messo in contatto con studiosi, figure e vicende di paesi diversi, come Turchia, Brasile, Messico, Singapore, Hong Kong. Quest’ultima esperienza, in particolare, unitamente alla partecipazione a conferenze e seminari internazionali (come quelli della Design History Society, della College Art Association e le International Conferences of Design History and Studies), è stata cruciale, ricorda Margolin, per portarlo a immaginare la stesura di una storia *mondiale* del design che potesse incorporare anche le esperienze di quei differenti paesi e culture (I, pp. 6, 8). (Per una versione in italiano del resoconto fatto dallo stesso studioso sul percorso personale che ha sostanziato l’ideazione del libro, si veda la nostra traduzione del suo intervento “Storia e memorie” alla conferenza ICDHS 2016 tenutasi a Taipei, <http://www.aisdesign.org/aisd/icdhs-storia-memorie>.)

La questione dell’estensione geografica della trattazione storica, del resto, precisa Margolin, appartiene a un più generale movimento di studi sviluppatosi a partire già dagli anni sessanta dello scorso secolo, progressivamente nutritosi di dibattiti e pubblicazioni. (Per una discussione critica di questo movimento in relazione alla storia del design si veda anche Huppertz, 2015.) Nel campo della storia del design, tuttavia, al di là di alcuni articoli che hanno specificamente affrontato vicende relative a paesi diversi da quelli europei e statunitensi, la prospettiva “mondiale” o “globale” ha visto finora rari contributi. L’autore cita naturalmente la raccolta *Global Design History* curata da Glenn Adamson, Giorgio Riello e Sarah Teasley (2011) che hanno proposto una prospettiva multiculturale e sovranazionale attraverso una raccolta a più voci di testi brevi, introduzioni storiche, casi studio e riferimenti.

Gli occhiali che Margolin propone di indossare al lettore della sua storia montano lenti multifocali. Accanto all’ottica mondiale è la prospettiva cronologica ad articolare il campo di visione. In questa direzione, ricorda Margolin (I, p. 4), a parte vari articoli apparsi sul *Journal of Design History* che hanno esaminato produzioni e vicende sviluppatesi prima della Rivoluzione industriale, un precedente importante, e una ispirazione, è il libro di testo *A History of Graphic Design* di Philip Meggs (1998), la cui copertura cronologica abbraccia con continuità la storia della comunicazione visiva, attraverso differenti civiltà e culture. Simili operazioni sono state fatte anche per altri

ambiti, come la storia delle arti decorative e dell'arredo, con trattazioni che hanno ripercorso gli sviluppi di diverse tipologie di artefatti - Margolin cita in particolare *Furniture* di Edward Lucie-Smith, che poi ricorre spesso fra i riferimenti bibliografici dei capitoli interni.

La duplice espansione, geografica e cronologica, della narrazione è però possibile solo a patto di accettare di "sospendere", come appunto fa Margolin, una definizione univoca e ristretta di design, e di sposare una concezione del design come pratica contingente e mutevole che corrisponda ai diversi modi in cui, nelle varie epoche, culture e aree geografiche, le persone hanno prodotto oggetti e soluzioni per incontrare le loro necessità quotidiane. L'autore getta quindi un ponte oltre il fossato dell'individuazione del design (progetto e progettazione) come attività distinta rispetto alla fabbricazione e produzione di beni generalmente ricollegata ai processi industriali. Margolin abbraccia quindi la storia dell'umanità, ritenendo che non ci siano cesure tali da giustificare l'adozione di espressioni come *proto-design*. Certamente egli riconosce che il termine *design* ha precise origine ed evoluzione, a partire dal Cinquecento. Nondimeno, ai suoi occhi tale distinzione concettuale e linguistica pesa meno dell'evidenza che anche prima di allora, e comunque anche al di fuori di tale specializzazione, l'umanità ha pur sempre realizzato strumenti e artefatti e risposto a varie esigenze mediante attività artigianali, artistiche, tecniche e ingegneristiche. In breve, dunque, il design di Margolin corrisponde alla cultura materiale delle diverse civiltà.

Nel ripercorrere la genesi del suo approccio storiografico inclusivo, l'autore attribuisce rilievo anche all'influenza di vari filoni di studio interdisciplinare cresciuti fin dagli anni sessanta del secolo scorso - come gli studi di genere, religiosi ed etnici, e i media studies - e dal più generale spostamento d'accento, a partire dallo stesso periodo, della elaborazione storica verso la storia sociale, dunque verso ogni aspetto della vita umana. È particolarmente al lavoro della scuola delle *Annales* e al magistero di Fernand Braudel - soprattutto di *Civiltà materiale, economia e capitalismo* (1979) - che lo studioso americano rimanda come a un modello, per la centralità riconosciuta alla vita quotidiana e alla sua organizzazione. Rispetto a tale lezione, Margolin dichiara di voler aggiungere una concentrazione sugli artefatti e su come sono stati realizzati, dunque sugli aspetti materiali e sugli effetti della tecnologia (cfr. l'articolo di Margolin, "Design in History / Il design nella storia", nel primo numero di questa rivista). Da questo punto di vista, un altro autore verso cui dichiara il proprio debito è Lewis Mumford di *Tecnica e cultura* (1934).

Da questa posizione, facendo dunque perno su una comprensione mondiale, multiculturale, pluralista e interdisciplinare del design, e seguendo un approccio fenomenologico, Margolin propone la sua storia del design quale racconto di come gli esseri umani, in diversi contesti geografici, e nel quadro di differenti condizioni tecnologiche, economiche, politiche e culturali, hanno concepito, progettato e prodotto artefatti per soddisfare i loro bisogni e desideri e per organizzare la loro vita (I, p. 6), per scopi di pace o militari.

Passando dalle intenzioni dell'autore alla lettura di *World History of Design*, cercare di inquadrarne i contenuti è impresa non facile. Quel che provo dunque a fare nella parte seguente di questa recensione è offrire alcuni spunti e osservazioni sui contenuti, sugli evidenti pregi e anche su alcune criticità emersi dalle mie prime esplorazioni.

In primo luogo, in quanto copre un lungo arco temporale, dalla preistoria al

contemporaneo, Margolin recupera alla narrazione tutta una serie di manifestazioni di cultura materiale che variamente precedono, sfuggono, eccedono o contraddicono la vicenda strettamente moderna, industriale e professionale del design nella società dei consumi di massa e dell'economia capitalista nordoccidentale. In generale l'autore insiste sulle continuità, delineando, anche sulla base di recenti studi, traiettorie storiche che superano le più tradizionali partizioni e cesure - così per esempio si insiste sulle caratteristiche e anticipazioni di modernità dell'epoca medievale, e in merito alla Rivoluzione industriale si precisa variamente che essa è avvenuta solo per via della lunga, e poi accelerata, formazione di una massa critica di innovazioni e avanzamenti che precedono il Settecento.

Per quanto riguarda ambiti e tipologie di artefatti, prevalgono in questi primi due volumi oggetti e strumenti per usi domestici e lavorativi, interni, arredi e oggetti decorativi, armi e strumentazioni belliche, mezzi di trasporto, elettrodomestici. Margolin, che rifugge le semplicistiche trattazioni stilistiche, è sempre attento a portare l'attenzione sulle specificità e sui caratteri dominanti delle realizzazioni di diverse culture, dovute ora a esigenze di sopravvivenza e sussistenza (come le costruzioni in neve delle popolazioni nella tundra artica, si veda il cap. 5 "Africa, the Americas, and Asia, 900 BCE - 1200 CE"; oppure le imbarcazioni vichinghe, si veda il cap. 4 "Medieval Europe and the Islamic World, 800 CE - 1200 CE") ora a programmi economici e artistici calati dall'alto (come nella Francia di Cinque-Seicento, si veda il cap. 6 "Renaissance Europe and the Ottoman Empire, 1200-1750").

Non viene riservato molto spazio a quegli artefatti che hanno una più diretta relazione con il corpo umano, come abiti, costumi e moda. Viceversa, grande attenzione è data in ogni capitolo agli artefatti di comunicazione visiva e alla produzione grafica - diffusione della scrittura e codici miniati, insegne, marchi e logotipi, prodotti tipografici, grafica commerciale e di propaganda sono trattati con riferimento alle diverse culture e civiltà, dalla scrittura cuneiforme alla propaganda bellica, con cui si conclude il secondo volume, passando per la stampa in Cina. Si apprezzano particolarmente le informazioni ricavate da studi specialistici che sfidano la dominanza eurocentrica (per esempio l'articolo di Thomas Christensen "Did East Asian Printing Traditions Influence the European Renaissance", 2011, utilizzato per il cap. 5 "Asia, Africa and the Americas: 800 BCE - 1200 CE") come pure lo sforzo di portare insieme diverse fonti per offrire una narrazione coerente di alcune vicende nazionali meno conosciute (come nel caso della grafica dell'India del primo Novecento, si veda il capitolo 34 "Colonies: India, Hong Kong, and Burma 1900-1945").

Comunicazione visiva, stampa e editoria, del resto, sono anche stati veicoli di elaborazione della cultura del design alla cui organizzazione e diffusione Margolin dedica una certa attenzione, specialmente in relazione all'evolversi della cultura moderna delle arti applicate e del design: riviste e pubblicazioni, conferenze, esposizioni e mostre, iniziative educative, ovvero tutte quelle attività "ancillari" che definiscono la *culture of design* secondo la definizione di Guy Julier (2008), cui Margolin fa esplicito riferimento nella sua introduzione (I, p. 7). I capitoli 9 e 11 sono dedicati all'epoca otto-novecentesca delle esposizioni, in Gran Bretagna, Europa e resto del mondo, ma anche vari paragrafi del secondo volume offrono approfondimenti su manifestazioni simili in differenti contesti culturali e sull'intersecarsi, al loro interno, di diverse rappresentazioni locali e internazionali. Nel secondo volume, oltre alle esperienze educative e organizzative più

note (in Unione Sovietica, Germania, Gran Bretagna, Italia, Stati Uniti), sono anche trattate altre iniziative pedagogiche nel campo delle arti e arti applicate in paesi dell'est europeo (si veda il capitolo 25 "Central and Eastern Europe, 1900-1939") o dell'America Latina (si vedano i capitoli 29 e 30).

La maggior parte della narrazione, comunque, rimane concentrata sul *design* come prodotto, sugli autori e sui produttori. In vari paragrafi, a dire il vero, Margolin mette in rilievo come le diverse società e culture hanno percepito e valutato l'uso e il ruolo della tecnologia e di coloro che erano preposti alla produzione di strumenti e artefatti - dal discredito (per ragioni diverse) presso i greci e i romani, al relativo riconoscimento in epoca medievale, con le corporazioni, insieme fattore di qualificazione delle produzioni ma anche di conservatorismo, passando per il ruolo degli artigiani e la ricercata qualità delle produzioni in diversi continenti, prima dell'arrivo dei colonizzatori europei - si veda in particolare il capitolo 7 "Cross-Cultural Encounters, 1200-1750" per Africa, America Latina e America del Nord. Anche per altre questioni che sono specificamente rilevanti per la storia del design Margolin offre spunti che complicano le letture "rivoluzionarie" degli sviluppi tecnici ed economici. Il valore attribuito al concetto di "invenzione", l'apparizione della produzione seriale (i cui primi esempi si rintracciano presso diverse popolazioni, nella Cina del II secolo a.C., presso i romani, e in America Latina presso la civiltà teotihuacana), i processi di individuazione dei mestieri, l'emergere (concettuale e pratico) della divisione e organizzazione del lavoro, centrali per la nascita del sistema di fabbrica, sono questioni che vengono sollevate e messe in luce in vari capitoli che affrontano periodi precedenti l'affermazione dell'industria del capitale. Sono questioni di grande importanza, naturalmente, per seguire una storia del design multiculturale, nondimeno è difficile ricollegarle e compararne i presupposti attraverso i secoli e le civiltà (e si veda *infra* quanto osservo in merito al sommario e all'indice tematico finale). All'interno dell'opera, d'altra parte, l'utilizzo del termine *design* appare fluttuante, non sempre agevole da interpretare, soprattutto per il lettore non madrelingua inglese. L'autore si muove infatti spesso fra significati diversi di *design*, come prodotto, come progetto o come processo. Se in buona parte del primo volume l'accezione prevalente è la prima (design come oggetto, che sia d'uso o decorativo, tecnico o artistico), a partire dai capitoli che affrontano lo sviluppo industriale e l'epoca in cui emerge una cultura moderna del progetto - durante la quale la parola stessa *design* e, soprattutto, la sua idea sono state oggetto di discussione e definizione - il termine assume diverse significazioni, senza che queste siano però tematizzate o problematizzate. Per quanto riguarda l'estensione cronologica, va detto che la parte dedicata ai secoli precedenti l'avvio della Rivoluzione industriale ammonta a solo circa 150 pagine (i primi sette capitoli), quindi un decimo dell'opera. È dunque l'intersezione con lo sguardo geografico/geopolitico dell'opera a determinare la portata estensiva di questa storia, in quanto include i differenti tempi di sviluppo delle varie aree del mondo, conducendo il lettore in un territorio più articolato di quello cui ci ha abituati la canonica narrazione del design moderno e del suo evolvere nel quadro della società industriale europea e nordamericana.

Le partizioni geografiche e nazionali/politiche servono all'autore per organizzare i capitoli e i paragrafi. Solo in pochi casi - si tratta di parti relative all'epoca preindustriale - i capitoli tengono insieme le zone nord-occidentali del mondo con altre zone del medio o lontano oriente (si vedano i capitoli 6 "Renaissance Europe and the Ottoman Empire,

1200-1750” e 7 “Cross-Cultural Encounters, 1200-1750”). Nonostante gli spunti di confronto e la trattazione di movimenti economici e artistici internazionali, l’organizzazione per aree discrete non facilita sempre un’immediata comprensione dello sviluppo sovranazionale dei fenomeni. Europa e America del Nord - incluse le loro imprese coloniali - restano comunque al centro dell’attenzione dei primi due volumi, non solo quantitativamente ma anche qualitativamente. Durante la lettura si ha talvolta l’impressione che la cornice di lettura delle vicende relative ad altre aree geografiche sia pur sempre misurata - per prossimità, distanza, resistenza, ritardo - con quel centro del mondo: con i suoi tempi, modelli e obiettivi di sviluppo eminentemente industriale e capitalista, con i suoi raggiungimenti tecnici, con i suoi movimenti artistici ed estetici, infine pur sempre con i più noti caratteri del design moderno (si vedano per esempio i capitoli 15 “Protoindustrialization in Diverse Regions, 1750 CE - 1900 CE” e 16 “Colonies and Pre-industrial Nations in Asia and Africa, 1750 CE - 1900 CE”, come pure i capitoli 29 e 30 dedicati all’America Latina di primo Novecento). Mentre dunque si osserva un certo determinismo e univocità nel raccontare lo stabilirsi di relazioni (commerciali, produttive, di consumo, artistiche e ideologiche) fra diverse aree del mondo - e specialmente fra quelle nord-occidentali e il resto del mondo -, la storia “mondiale” o “globale” di Margolin è comunque anche un tentativo di storia della “globalizzazione” relativa al design. (Sulla necessità non solo di globalizzare la storia ma anche di storicizzare la globalizzazione, con particolare riferimento alla storiografia del design, ma anche sui rischi di produrre nuove meta-narrazioni deterministiche si veda però Huppertz, 2015; proprio Huppertz, peraltro, è stata co-autrice per il *Journal of Design History* di una recensione che giudica l’opera di Margolin basata più su una griglia di lettura della storia mondiale più vicina al modello “centro-periferia” che a un approccio veramente globale, si veda Rezende & Huppertz, 2015.) All’interno dei singoli paragrafi, inoltre, laddove fornisce notizie di dettaglio sulle esperienze locali e specialmente sui percorsi individuali di artisti e progettisti, Margolin riferisce sempre la realtà delle specifiche condizioni produttive, l’eterogeneità di ispirazioni, la varietà delle influenze.

Complessivamente, l’allargamento di orizzonte della *World History of Design* - America Latina, Medio e Estremo Oriente, Asia, Africa - offre un notevole bacino di informazioni e spunti, e pure la varietà di storie portate insieme attorno alle vicende apparentemente più conosciute promette un arricchimento per chi decida di avventurarsi fra le sue pagine. Da questo punto di vista, l’opera di Margolin si prospetta come un utile e immediato sostegno per quanti impegnati nelle attività di insegnamento e disseminazione della storia del design. Del resto, come scritto *supra*, è dalla sua attività di docenza che lo studioso ha tratto motivazione per redigere il libro.

Opera della “lunga durata”, la *World History of Design* richiede però tempi lunghi e pazienti di frequentazione. Chiaramente non pensata per una lettura sequenziale integrale, la *World History of Design* si dispone a essere attraversata secondo percorsi ragionati e mappature personali. La struttura dell’opera aiuta e sostiene l’esplorazione e la consultazione con qualche limite. Generalmente ogni capitolo ha un’introduzione iniziale ed è organizzato in paragrafi e sottoparagrafi, per geografia oppure temi, e si conclude con una bibliografia (testi consultati) preceduta da un saggio bibliografico. Per questo genere di pubblicazione il ruolo di peritesti quali sommario, titoli correnti, bibliografia, indice, note, rinvii, è cruciale. Da questo punto di vista non si può evitare di

deplorare la limitata utilità delle soluzioni editoriali date ai volumi a stampa, specialmente al sommario iniziale e all'indice finale. Il sommario si ferma al primo livello, fornendo solo i titoli dei capitoli e la indicazione della copertura cronologica (si veda l'elenco dei capitoli), impedendo dunque una visione sinottica e potenzialmente comparativa dei sottostanti livelli di organizzazione dei contenuti.

L'indice dei nomi e tematico non è di maggiore aiuto nell'offrire al lettore chiavi di accesso trasversali ai contenuti, a integrazione della principale organizzazione cronologica e geografica della narrazione. L'indicizzazione dei temi in particolare è povera nella scelta delle voci e nei livelli di articolazione e sembra redatta senza criteri evidenti. Può così accadere al lettore di incontrare un tema interessante - come la misurazione e gestione del tempo, di cui si parla per esempio a proposito degli Inca, oppure le abitazioni trasportabili degli indiani dell'America del Nord - e di voler confrontare altre soluzioni date a simili problemi presso diverse culture o in epoche differenti - del resto, non è questo uno degli scopi del libro? - senza trovare a tal fine aiuto alcuno nell'indice. In altri casi l'indice è incoerente rispetto ai contenuti del libro: così, per esempio, non compare alcuna voce dedicata alla moda, sebbene sotto il capitolo 20. "Design in the Soviet Union, 1905-1928" compaia un paragrafo intitolato "Fashion Furniture Ceramics". In altri casi ancora l'indice offre un orientamento parziale e confuso: per esempio nel caso dell'Italia (nel vol. I) si trovano indicizzati genericamente alcuni intervalli di pagine senza che venga precisato a quali aspetti si riferiscano (si scopre solo cercando le pagine che si tratta di tipografia nel Settecento, avvio della industrializzazione nell'Ottocento, diffusione del Liberty ecc.); a un ulteriore livello si trovano poi indicizzati altri intervalli di pagine per i quali sono invece precisati i temi trattati (industria italiana, tipografia, poster, futurismo). Nel caso del ruolo delle donne, invece, il trattamento della voce è difforme nei due volumi: nel primo compaiono due sotto-voci relative alla rappresentazione della donna e alle opportunità per le donne; nel secondo volume la voce si concentra sulle donne designer e inventrici; in entrambi i casi non sono indicizzati i diversi ruoli delle donne come utilizzatrici e consumatrici del design. Non compare, peraltro, una voce su questioni razziali, sebbene queste siano discusse con riferimento al ruolo delle donne negli USA nel primo Novecento. Un altro caso curioso è l'incompleto trattamento di voci dedicate a temi cruciali come la educazione/pedagogia del design: nel secondo volume, per esempio, sono indicizzate alla voce design schools solo le pagine dedicate alle iniziative pedagogiche statunitensi, e sono invece taciute le pagine dedicate alle scuole in Unione Sovietica, in Germania o vari paesi dell'America Latina. Più in generale si può dire che un'opera articolata come questa avrebbe meritato un indice ragionato maggiormente strutturato, che fornisse diversi livelli di dettaglio delle voci tematiche e accompagnasse l'indicazione delle pagine con specificazioni in merito ai periodi e alle aree geografiche, così da facilitare una immediata visualizzazione della loro trattazione attraverso i capitoli. Anche un più diffuso e coerente utilizzo dei rimandi interni - che sono decisamente scarsi - avrebbe giovato all'opera. La buona notizia è che da agosto 2017 l'opera di Margolin è stata inserita nella Digital Library della Bloomsbury, dove i contenuti sono ricercabili liberamente. (Per un commento su questa nuova iniziativa dell'editore si veda *infra*, alla fine della recensione.) Per quanto riguarda la bibliografia, come anticipato, ogni capitolo si conclude con una lista dei riferimenti consultati - organizzati per tipologie di pubblicazione e per paesi/aree geografiche - introdotta sempre da un utile saggio bibliografico in cui l'autore

discute criticamente la letteratura disponibile e utilizzata. (Non vengono invece utilizzate note.) Margolin ha consultato testi in lingue diverse come spagnolo, tedesco, italiano, francese, portoghese e naturalmente inglese, che è comunque la lingua prevalente delle fonti utilizzate. In linea generale il panorama di fonti attraverso cui si è mosso l'autore per questi primi volumi arriva fino al primo decennio del nuovo millennio, ma con larga prevalenza di opere editate nel Novecento. Nel secondo volume, dedicato alla prima metà del Novecento, i riferimenti sono più consistenti, e aumentano i riferimenti a cataloghi, monografie e articoli relativamente recenti (vari da *Design Issues*). I saggi bibliografici non sono da considerare esaustivi e in essi Margolin cerca di evidenziare le vicende che sono ancora poco documentate.

Accanto a libri e articoli l'autore ha anche consultato alcune risorse online. Margolin elogia Internet particolarmente per la ampia disponibilità di immagini, che lo ha aiutato nella costruzione dell'apparato iconografico. A tal proposito, comprensibilmente le selezioni di immagini in bianco e nero, inserite all'interno dei capitoli, e delle tavole a colori, per quanto utili e non scontate, non sono sufficienti a esemplificare i numerosi casi e storie discussi dall'autore. Almeno per quel che riguarda le riproduzioni infratesto, inoltre, prevalgono le immagini relative ad artefatti grafici e di comunicazione visiva. A ogni modo, una rapida ricerca in Google può in molti casi arricchire l'esperienza del lettore.

La *World History of Design* è un caparbio monumento a una metodologia sistematica di studio, ricerca e scrittura scientifica che è sempre meno praticata/abile. Nell'epoca dei libri istantanei, dei testi specialistici e delle grandi produzioni collettive "a cura di" - che rispecchiano il continuo e plurale avanzamento disciplinare e accademico ma manifestano altresì la difficoltà o, ormai, l'impossibilità a gestire "in solitario" temi e questioni sempre più complessi -, Margolin ha scelto di condensare e *digerire* l'insieme di conoscenze, informazioni, testi, relazioni e contatti che ha frequentato e maturato a lungo, estesamente e approfonditamente, per non disperdere e semmai offrire ad altri, attraverso la sua voce, un possibile compendio di tali informazioni e relazioni.

Uno sguardo affascinante dietro le scene del lungo lavoro di studio e digestione della letteratura condotto dallo studioso americano è offerto nel breve video-documentario "The Process of Writing World History of Design" realizzato dalla figlia Myra e pubblicato online in occasione della prima uscita dell'opera (accessibile online via YouTube). Il video racconta, attraverso la voce dello stesso Margolin, il processo di raccolta e, soprattutto, di organizzazione materiale e concettuale delle informazioni per la preparazione della *World History of Design*. Nel documentario vediamo Margolin seduto nella sua biblioteca, fra scaffali e pile di libri, ma anche le numerose cartelle (ordinate per paese) contenenti articoli e ogni altro materiale utile alla elaborazione dei testi, le bibliografie di riferimenti accuratamente archiviate, e ancora le numerose schede sulle quali lo studioso ha annotato a penna le parti o le pagine rilevanti per la sua narrazione. Uno dei passaggi più suggestivi del video (1:35) è quando Margolin è ripreso dall'alto, seduto al suo tavolo, con le schede/annotazioni e un blocco di fogli di grande formato, mostra il suo abituale processo lavoro, la mappatura preparatoria del capitolo in forma verbo-visiva: a partire dalle schede annotate, lo studioso traccia con sicurezza sul foglio un diagramma, che via via si arricchisce di appunti e rimandi. Una dimostrazione affascinante dell'importanza e potenzialità della visualizzazione (come organizzazione non lineare delle informazioni) nonché della fisicità e gestualità nella produzione di

conoscenza. Infine, dai diagrammi, e dal continuo confronto con schede e fonti, Margolin distilla la sua narrazione, scrivendo al computer.

Questo video ci riporta al tema di questo numero della nostra rivista, *AIS/Design. Storia e Ricerche*: l'utilizzo delle fonti. Chiaramente l'opera di Margolin è una costruzione "macro" basata sull'utilizzo di fonti secondarie. La stessa possibilità di immaginare la sua opera è discesa dalla disponibilità di elaborazioni complessive e di studi specialistici, a loro volta fondati sull'esame di altre fonti, secondarie e primarie. In questo senso la *World History of Design* ci rammenta con la sua imponenza che la storiografia e la storia – come l'oggetto costruito/elaborato dalla storiografia – sono costruzioni che possono procedere solo conducendo un lavoro a diversi livelli, con lo studio al microscopio – sui documenti e le evidenze – ma anche con la capacità immaginativa e di visione che fa alzare lo sguardo e puntare in distanza, per proporre nuove cornici o nuove mappature per orientare gli studi e le pratiche per il futuro.

Inevitabilmente la letteratura di riferimento utilizzata definisce e delimita la portata dello sforzo titanico di Margolin: come lui stesso dichiara, i contenuti e soprattutto la copertura geografica (che egli definisce *spotty*, difforme) sono determinati dal materiale che egli ha avuto a disposizione. Con disinvolta sicurezza, tuttavia, egli conclude semplicemente che la sua *World History of Design* non vuole essere esaustiva, e che dunque altri studiosi potranno colmare le lacune ("any lacunae can be filled by other scholars", I, p. 10). Questa appare una saggia provocazione ed è la maggiore eredità che lo studioso ci consegna: una visione inclusiva e di ampio respiro ma una narrazione dichiaratamente incompleta. Altri dovranno attivarsi per continuare a dipingere e approfondire il paesaggio entro quella cornice.

Addendum

Bloomsbury Design Library online

<https://www.bloomsburydesignlibrary.com/>

Nel momento in cui chiudevamo la recensione dell'opera di Margolin abbiamo avuto notizia del lancio online della Bloomsbury Design Library – che abbiamo avuto l'opportunità di esplorare. La Design Library (accessibile tramite abbonamento istituzionale) pone sotto nuova luce l'investimento che Bloomsbury ha fatto negli ultimi anni nella pubblicazione di svariati titoli dedicati alla storia e teoria del design e soprattutto di opere corpose come la *Encyclopedia of Design* e la *World History of Design* di Margolin. Obiettivo di questa biblioteca online è offrire contenuti e strumenti per conoscere l'evoluzione del design e dell'artigianato dal 1500 a.C. a oggi.

Aperta a fine luglio 2017, questa biblioteca specialistica rende dunque disponibili in versione digitale i volumi di Margolin, la *Bloomsbury Encyclopedia of Design* (curata da Clive Edwards che è anche il General Editor della Design Library) e, finora, oltre sessanta ebook di studi di design e artigianato, di autori come Glenn Adamson, Tony Fry, John Heskett, Penny Sparke, Judith Attfield e Nigel Cross.

Oltre a rendere disponibili queste pubblicazioni, l'obiettivo del portale è fornire strumenti per navigarne i contenuti, e su questo fronte risiede la sfida maggiore dell'iniziativa. Una delle chiavi di accesso principali è costituita da pagine dedicate a figure eminenti di designer, nelle quali si trovano una breve biografia, indicazioni di lettura e rinvii a testi rilevanti presenti nella Library.

Un'altra possibilità di navigazione è la timeline interattiva. Si tratta di un apprezzabile tentativo di integrare elementi visivi (immagini relative a oggetti ed eventi) e notizie contestuali su aspetti di cultura, politica, società, tecnologia ed economia, alcune delle quali rimandano a contenuti della Library, come le voci della enciclopedia. Tuttavia la selezione di oggetti, immagini e notizie è alquanto limitata e l'interfaccia non favorisce ancora una esplorazione significativa dei contenuti. Dalla sezione "Explore" è inoltre possibile accedere ai contenuti per periodo, luogo, persone, discipline, e scuole/movimenti/stili. Anche questa parte sembra ancora in fase di sviluppo e - almeno al momento del mio accesso/consultazione (agosto 2017) - le connessioni con i contenuti della Library sono limitati, quanto meno con quelli dell'opera di Margolin.

Il portale sarà aggiornato due volte l'anno. A parte nuovi contenuti - come gli articoli di *The Encyclopedia of Asian Design* - gli strumenti promessi si annunciano interessanti: si parla di "lesson plans, bibliographic guides, a searchable image library, and much more". Non resta dunque che attendere.

Riferimenti bibliografici

- Adamson, G., Riello, G. & Teasley, S. (eds.) (2011). *Global Design History*. London - New York: Routledge.
- Braudel, F. (1979). *Civiltà materiale, economia e capitalismo*. Torino: Einaudi, 2006. / *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle 1. Les Structures du quotidien - 2. Les Jeux de l'échange - 3. Le Temps du monde*, Paris: Armand Colin, 1979
- Chappell, W. (1970). *A Short History of the Printed Word*. New York: Knopf.
- Christensen, T. (2011). Did East Asian Printing Traditions Influence the European Renaissance. Disponibile online <http://www.rightreading.com>.
- Dilnot, C. (1984a). The state of design history, Part I: Mapping the field. *Design Issues* 1(1), 4-23.
- Dilnot, C. (1984b). The state of design history, Part II: Problems and possibilities. *Design Issues* 1(2): 3-20.
- Fallan, K. (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*. Oxford: Berg.
- Guldi, J. & Armitage, D. (2014). *The History Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponibile online <https://www.cambridge.org/core/what-we-publish/open-access/the-history-manifesto> (ultimo accesso 3 luglio 2017).
- Huppertz, D.J. (2015). Globalizing Design History and Global Design History. *Journal of Design History*, 28(2), 182-202.
- Julier, G. (2008). *The Culture of Design*. London: SAGE Publications.
- Ledderose, L. (2000). *Ten Thousand Things: Modules and Mass Production*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- Margolin, V. (2005). World History of Design and the History of the World. *Journal of Design History*, 18(3), 235-243.
- Meggs, P. (1983). *A History of Graphic Design*. New York: J. Wiley & Sons.
- Mumford, L. (1934). *Tecnica e cultura*. Traduzione italiana Milano: Il Saggiatore, 1961.
- Woodham, J. (2005). Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map. *Journal of Design History*, 18(4), 257-267.

AIS/DESIGN JOURNAL

STORIA E RICERCHE

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

STORIE DI DESIGN

ATTRAVERSO E DALLE FONTI

ISSN

2281-7603
