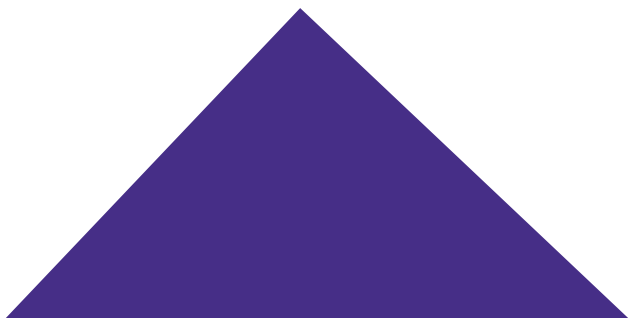




 **design**
esposto 

**mostrare la storia/
la storia delle mostre**



V convegno AIS/Design
Associazione italiana storici del design

Università Iuav di Venezia
26 — 27 novembre 2022

a cura di Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura, Gabriele Monti

comitato scientifico
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano
Dario Scodeller, Università degli studi di Ferrara

segreteria scientifica
Elena Fava, Monica Pastore,
Marco Scotti, Manuela Soldi
Università Iuav di Venezia

atti a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura
Università Iuav di Venezia

coordinamento editoriale
Elena Fava

identità visiva + progetto editoriale
Monica Pastore

con il sostegno e il patrocinio
della Scuola di dottorato
dell'Università Iuav di Venezia

con il patrocinio di

ADI ADI ASSOCIAZIONE
PER IL DISEGNO
INDUSTRIALE

AIAP
associazione italiana design
della comunicazione visiva

SID Società Italiana di Design
Italian Design Society

ISBN 9788899243081

Università Iuav di Venezia
2022

Le immagini pubblicate, fornite dagli autori,
sono utilizzate per scopo scientifico e didattico.
Gli autori rimangono a disposizione di eventuali
aventi diritto non individuati.

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License



design esposto

mostrare la storia/ la storia delle mostre

atti del convegno

a cura di
Fiorella Bulegato,
Maddalena Dalla Mura

**A/I/
S/Design**
Associazione italiana
storici del design

I

U

A

V
Università Iuav
di Venezia

SAGGI INTRODUTTIVI

- Design esposto. Mostrare la storia / La storia delle mostre** 9
Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura
- Prolusione** 19
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

ALLE ORIGINI DEL DESIGN

- Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale** 25
Francesca Castellani — Università Iuav di Venezia
- Le reti del MAI e le sue mostre. Ipotesi per una rilettura del dibattito romano sulle arti industriali** 43
Fiorella Bulegato — Università Iuav di Venezia
Rossana Carullo, Antonio Labalestra — Politecnico di Bari
- Mostrare l'artigianato. L'attività espositiva dell'ENAPI** 65
Manuela Soldi — Università Iuav di Venezia

PROMUOVERE LA CULTURA DEL DESIGN

- Vinicio Vianello e le mostre itineranti del vetro di Murano (1953-1959)** 87
Alberto Bassi — Università Iuav di Venezia
- Esporre per vendere. Spazi del mostrare e allestimenti de La Rinascente negli anni cinquanta** 103
Ali Filippini — Politecnico di Torino

ESPORRE ED ESPORSI

- Ettore Sottsass jr. Mettersi in mostra, 1947-1964** 125
Marco Scotti — Università Iuav di Venezia
- Andrea Branzi. L'esposizione tra riflessione teorica e storia del design** 141
Francesca Zanella — Università di Modena e Reggio Emilia

INTERPRETARE LA MODA

- "Un fantascientifico e geniale castello delle streghe". Il padiglione Montecatini alla Fiera di Milano, 1968** 161
Andrea Foffa — Kingston University
Marta Franceschini — Victoria and Albert Museum
- L'esperienza della mostra di moda Gianni Versace: L'abito per pensare (Milano, 1989)** 177
Antonio Masciarrello — Università Iuav di Venezia
- Fashion: An anthology by Cecil Beaton, 1971 [50 anni dopo]** 191
Judith Clark — University of the Arts London

INTERSEZIONI DISCIPLINARI

- Il Centro studi e archivio della comunicazione. Dalle paper tigers al design** 215
Maria Chiara Manfredi — Università di Parma
- Dall'antropologia alla storia. Il Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio e il dibattito sul rapporto tra design e cultura popolare negli anni settanta del Novecento** 235
Dario Scodeller — Università degli studi di Ferrara
- Macchine innocue. Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione** 255
Elena Dellapiana — Politecnico di Torino

ESPANDERE IL PROGETTO

- Fashion archives 1995-2009. M/M (Paris) e l'espansione di un archivio editoriale effimero** 277
Saul Marcadent — Università Iuav di Venezia
- David Carson approda in Italia (1996-1997). Gli strumenti di diffusione della cultura grafica internazionale contemporanea nel panorama italiano degli anni novanta** 295
Monica Pastore — Università Iuav di Venezia
- Istantanee. Il contesto espositivo come forma di ricerca e indagine sulla storia del design grafico contemporaneo** 313
Ilaria Ruggeri — Università degli studi della Repubblica di San Marino / Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOCUMENTARE PER RACCONTARE

Il Museo del Compasso d'oro. Ricostruzione teorica, storica e critica di un archivio da immaginare ed esporre **335**
Marta Elisa Cecchi, Matteo Pirola — Politecnico di Milano

Documentare per mostrare. Discorsi e narrazioni sulla storia del progetto grafico nelle esperienze di AIAP CDPG **349**
Francesco E. Guida — Politecnico di Milano

Museo del design 1995-1998. Alcune note sulle origini della Collezione permanente della Triennale di Milano **369**
Giampiero Bosoni — Politecnico di Milano

FRA REALE E VIRTUALE

Continuità, espansione, divergenza. Tre chiavi per interpretare l'esperienza digitale della storia del design nel contesto museale **391**
Alessandra Bosco — Università luav di Venezia
Silvia Gasparotto, Margo Lengua — Università degli studi di San Marino

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design **411**
Pierfrancesco Califano, Enrica Cunico, Giovanna Nichilò, Emilio Patuzzo, Raimonda Riccini — Università luav di Venezia
Filippo Papa

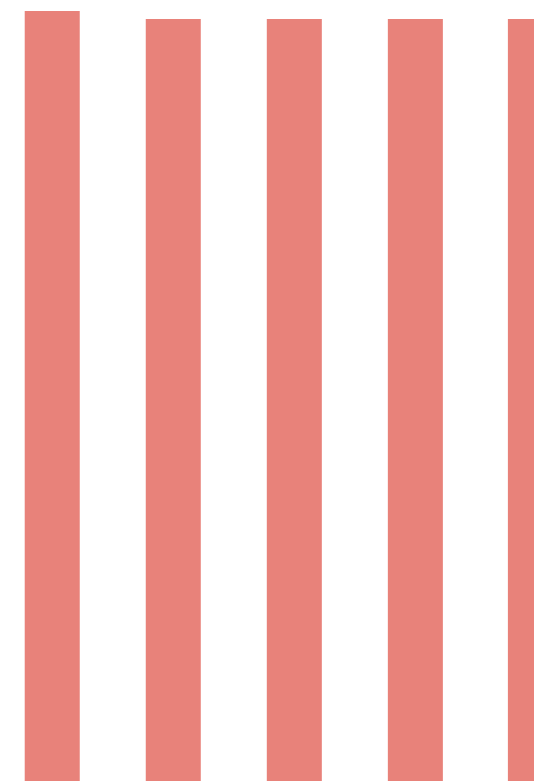
1972: Moda, design, storia. Una virtual exhibition per il patrimonio CSAC **423**
Valentina Rossi — Università di Parma

SAGGI EXTRA

Un allestimento di dèmoni e bit. La mostra *Le affinità elettive* alla Triennale di Milano, 1985 **441**
Giovanni Carli — Università luav di Venezia

“La poltrona va in Galleria”. Il caso della mostra *Il design italiano nei musei del mondo 1950-1990* alla Galleria nazionale di Roma **455**
Raissa D'Uffizi — Sapienza Università di Roma

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI **470**



PIERFRANCESCO CALIFANO
ENRICA CUNICO
GIOVANNA NICHILÒ
EMILIO PATUZZO
RAIMONDA RICCINI
Università Iuav di Venezia
FILIPPO PAPA

PAROLE CHIAVE
digitale
storia
design
interfaccia
Vkhutemas

PIERFRANCESCO CALIFANO
ENRICA CUNICO
GIOVANNA NICHILÒ
FILIPPO PAPA
EMILIO PATUZZO
RAIMONDA RICCINI

Il museo-archivio virtuale del Vkhutemas. Strumenti per un laboratorio di storia del design

Questo contributo espone alcune riflessioni sulla possibilità di realizzare un museo-archivio virtuale della scuola sovietica d'arte, architettura e design Vkhutemas e sull'importanza di un tale intervento per gli storici e per la comunità dei progettisti. A partire dalle discussioni emerse nel ciclo di conferenze online *Vkhutemas 100*, a cura di Maurizio Meriggi e Raimonda Riccini (2020), che individuano in prima battuta potenzialità e problematiche, il saggio propone alcune riflessioni critiche relative alla progettazione e all'utilizzo di una simile piattaforma. Viene illustrata la proposta di un museo-archivio virtuale del Vkhutemas, elaborata prendendo in considerazione la letteratura di riferimento nonché attraverso l'analisi di alcune esperienze di archiviazione e musealizzazione – quali *Rinascenza Archives*, *L'archivio digitale di Luciano Baldessari* e *Archivio Vico Magistretti*. Tale proposta si fonda sull'elaborazione di due strumenti, le *tracce espositive* e l'*archivio digitale*, attraverso cui si cerca di superare la concezione di musei e archivi come luoghi della sola memoria. Considerando la duplice natura, conservativa e generativa, di musei e archivi e, non per ultimi, i vantaggi derivanti dall'utilizzo delle tecnologie digitali, si arriva a definire un museo-archivio come laboratorio di storia del design, luogo democratico di conservazione, produzione e scambio di informazioni.

Introduzione

In questo contributo vengono presentate alcune riflessioni intorno al progetto di un museo-archivio virtuale della scuola sovietica d'arte, architettura e design Vkhutemas. Tali riflessioni sono nate nell'ambito del ciclo di conferenze online *Vkhutemas 100*, organizzato nel 2020 dalla Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia e curato da Raimonda Riccini e Maurizio Meriggi.¹

In quell'occasione, gli interventi di diversi esperti russi e italiani hanno stimolato una approfondita riflessione su possibilità e caratteristiche di un museo e archivio del Vkhutemas. È così emerso che rispetto alla musealizzazione di un'esperienza complessa e stratificata come quella della scuola sovietica esistono almeno quattro ordini di problemi: la mancanza di un archivio già composto; l'eterogeneità della tipologia di unità documentarie; la difficoltà del loro reperimento; l'inefficacia di ricostruire la storia della scuola in maniera canonica, facendo appello, per esempio, a una struttura cronologica, per facoltà o per disciplina. A ciò si aggiungono alcune domande di ordine metodologico: dal momento che – tenuto conto dell'estrema dispersione geografica del materiale d'archivio relativo – è possibile immaginare esclusivamente un museo-archivio virtuale del Vkhutemas, quali sono le differenze sostanziali tra ciò che possiamo credibilmente costruire e un museo-archivio fisico? Inoltre, quali possono essere le conseguenze storiografiche di una determinata proposta? È possibile attivare nuovi strumenti di indagine sfruttando le potenzialità delle tecnologie contemporanee?

Riferimenti

Al contrario di quanto si potrebbe intuitivamente pensare, una prima risposta a tali domande non può essere cercata nelle esperienze di archiviazione e musealizzazione che hanno riguardato il Bauhaus e la Scuola di Ulm, le due istituzioni pedagogiche che hanno maggiore similarità con la storia del Vkhutemas. Tali esperienze sono infatti state prese in carico da istituzioni preposte e la digitalizzazione è stata un'operazione successiva all'archiviazione, al riordino e alla catalogazione di diversi archivi fisici. A ciò sono poi seguite pratiche più o meno elaborate di musealizzazione.

Diversamente, possono essere invece utili esperienze quali il lavoro svolto per il progetto *Rinascete Archives*,² da cui è possibile trarre un modello efficace per la ricognizione e la valorizzazione

delle fonti archivistiche. Il progetto ha avuto origine dalla necessità di ricostruire un archivio aziendale quasi totalmente disperso e prevede il recupero e la digitalizzazione, tuttora in corso, di documenti conservati in archivi pubblici e privati. Attualmente, nell'archivio online sono raccolte fonti scritte e iconografiche da 46 fondi archivistici. Inoltre, per sottolineare l'importanza di un'azione collettiva, si invitano dipendenti, fornitori, clienti e collaboratori a prendere parte al progetto con una propria testimonianza contribuendo, in questo modo, alla costituzione di un vero e proprio fondo virtuale, utile alla ricostruzione dell'identità storica de La Rinascente. Tuttavia, nonostante il tentativo di aprirsi a un'utenza non settorializzata attraverso la costruzione di contributi tematici a partire dalla selezione di specifici materiali d'archivio, il portale si presenta ancora come una digitalizzazione di schede d'archivio consultabili perlopiù in ordine cronologico. Dunque, se tale esperienza sottolinea l'importanza dei molteplici significati che ormai si riconoscono all'archivio e che vanno oltre la catalogazione e la curatela, essa non sfrutta completamente le potenzialità delle tecnologie digitali.

La consapevolezza che attraverso queste sia possibile rileggere il modo in cui si interpretano, valorizzano e diffondono i patrimoni emerge invece da esperienze quali *L'archivio digitale di Luciano Baldessari*³ e *Archivio Vico Magistretti*.⁴ Questi progetti suggeriscono nuove riflessioni circa le potenzialità della digitalizzazione delle fonti. In particolare, in questi casi l'utilizzo di tecnologie di gestione dei dati è finalizzato al raggiungimento di nuove interpretazioni e utilizzi dell'archivio. Sebbene il lavoro sull'organizzazione delle fonti sia diverso, entrambi i progetti sono orientati a un approccio esplorativo di fonti eterogenee. La consultazione dei materiali avviene attraverso la selezione dinamica di categorie, filtri e viste differenti, tra cui mappe, timeline e percorsi tematici. L'adozione di "sistemi di immagini" basati su metadati permette di visualizzare le informazioni da diverse prospettive le cui relazioni potenzialmente generano nuova conoscenza abilitando all'esplorazione un pubblico allargato (Mauri & Ciuccarelli, 2014; Kaplan & di Lenardo, 2020). Seguendo tale criterio, l'elaborazione dei percorsi tematici non si limita alla stesura di contributi curati da diversi autori ma, grazie al raggruppamento di progetti e opere in base a parole chiave, li configura come percorsi – potenzialmente non definitivi – all'interno dell'archivio stesso.

Declinando queste esperienze secondo il caso specifico, la proposta che viene presentata in questo saggio è essenzialmente la creazione di uno spazio virtuale che costituisca tanto una porta di accesso all'archivio digitale del Vkhutemas quanto un ideale percorso museale sulla scuola.

Gli strumenti

Gli strumenti attraverso cui tale spazio virtuale si concretizza sono due: l'*archivio* e le *tracce espositive*. Questi due strumenti sono i cardini di un'unica strategia culturale, in cui le tecnologie sono al servizio della divulgazione e della ricerca scientifica. In breve, si tratta di adottare una precisa strategia tecnologica che permetta una chiara strategia culturale. Come è emerso dal dibattito sul ruolo delle tecnologie per il museo e l'archivio, una strategia tecnologica ha senso se e solo se non si limita ad aumentare l'efficienza, la velocità e la precisione di operazioni che potremmo fare anche manualmente su collezioni analogiche, ma se è in grado di abilitare azioni *completamente nuove* che offrono l'accesso a strumenti conoscitivi impensabili senza le tecnologie (Mauri & Ciuccarelli, 2014).

Le tracce espositive

Utilizzando un'analogia, possiamo dire che le *tracce espositive* sono le *sale museali* che costituiscono il museo virtuale del Vkhutemas. In breve, sono pagine web che si prefiggono di trattare un argomento inerente alla scuola e vengono redatte in maniera indipendente le une dalle altre, a partire da metodologie di ricerca non necessariamente uniformate. Queste pagine includono una parte testuale, che espone l'argomento, e una parte in cui si presentano le unità documentarie relative allo stesso. Ogni traccia espositiva, dunque, è il luogo in cui prende forma la dialettica tra messa in mostra e materiale d'archivio. I temi trattati, per fare degli esempi, potranno essere di carattere generale, come "Il Vkhutemas e l'industria sovietica", o più settoriali, come "Il ruolo di Tatlin nelle facoltà di design".

Proprio come ogni sala museale permette l'accesso ad altre sale, ogni traccia espositiva permetterà di accedere a ulteriori tracce a essa connesse creando, in questo modo, un percorso virtuoso di apprendimento e ricerca. Non è un caso dunque che si sia scelto di identificare questo strumento con il termine "traccia", recuperando l'origine semantica che tale parola – in inglese – condivide

con il verbo *to learn*, "apprendere". Come spiega l'*Online Etymology Dictionary*, l'origine del verbo va ricercata nella radice protoindoeuropea *lois-*, "impronta", da cui deriverebbe il termine protoger-manico *lisnojanan*, "seguire o trovare una traccia", che nell'inglese antico avrebbe dato origine a *leornian*, "imparare, essere istruiti" ("Learn", n.d.). Attraverso questa scelta lessicale, si vuole recuperare dunque una visione costruttiva del sapere, che – pur non rinunciando al rigore scientifico e all'esattezza che si richiede alla ricerca accademica – non tralasci il fatto che l'uso delle tecnologie digitali implica nuovi paradigmi di riconfigurazione della memoria (Irace & Ciagà, 2014). In questo modo, tali tecnologie possono diventare uno strumento utile a rispondere a moderne esigenze espositive, culturali e cognitive. È sempre più chiaro che un'esposizione non può essere intesa, come è stato fatto in passato, come un'illustrazione pedissequa e ideale di ciò che intende rappresentare. Essa è invece sempre una *rappresentazione*, ovvero un atto interpretativo e critico (Obrist, 2014, p. 226). Le tracce espositive si fondano su questa convinzione e sfruttano il supporto digitale nella misura in cui possono essere continuamente aggiornate – per esempio, con la scoperta di nuovo materiale d'archivio – e modificate – sulla scorta di nuove interpretazioni dell'argomento.

L'archivio digitale

Per poter essere uno strumento scientifico utile, le tracce espositive devono essere supportate da un *archivio digitale*, accessibile a tutti e da tutti incrementabile.

Tale archivio ha due caratteristiche genetiche che hanno ovvie ricadute sulla sua struttura. Innanzitutto, facendo appello alla distinzione presentata da Julia Pelta Feldman (citata da Zanella, 2019, p. 134), possiamo dire che esso è un *archivio artificiale*, non si costituisce cioè a partire dalla digitalizzazione dell'archivio fisico di un singolo soggetto produttore – individuo o istituzione che sia – ma viene assemblato per accumulazione di unità documentarie provenienti da fondi diversi e, pertanto, nasce per opera di un intervento curatoriale. In seconda istanza, tale archivio è costituito da sole *immagini*, intendendo con questo termine anche le scannerizzazioni dei documenti e possibili video.

Prima di continuare è forse utile presentare uno dei rischi di un archivio siffatto, ovvero quello dell'*opulenza informativa*. Un numero consistente di archivi analoghi a questo ricorda da vicino il quadro di Samuel Morse, *Exhibition gallery of the Louvre*, in cui si

può notare come fino all'Ottocento vige uno statuto espositivo attraverso cui nessuna opera emerge rispetto alle altre. Tale scelta può costituire senz'altro il piacere del "flâneur informatico" (Dörk, Carpendale & Williamson, 2011). Il pericolo tuttavia che si cela dietro a tale "esplorazione orizzontale" è che essa permanga allo stato di esercizio puramente estetico o di divagazione formale. D'altra parte si deve però evitare una musealizzazione del materiale d'archivio così statica e irrelata da attivare un processo di mitizzazione del Vkhutemas. Come infatti sembra suggerire un recente studio in ambito neurobiologico (Marvin, Tedeschi, & Shohamy, 2020), la sovrabbondanza di informazioni ha conseguenze non dissimili dalla loro scarsità.

Una mediazione tra queste due posizioni si può trovare sia nelle *tracce espositive*, sia in quella che definiamo *descrizione generosa*.

Le tracce espositive sono un utile strumento di mediazione in quanto, attraverso un'azione curatoriale, selezionano e mettono in relazione alcune unità documentarie. In altre parole, una traccia suggerisce al flâneur informatico un percorso, mediando così "tra esplorazione orizzontale" – panoramica, libera – ed "esplorazione verticale" – indagine dettagliata e creazione di senso. Nel passaggio dalla opulenza informativa alla stesura di un testo si gioca così la possibilità di rendere fruibili e comprensibili alcune informazioni.

La descrizione generosa è un'elaborazione concettuale della nota nozione di "interfaccia generosa" elaborata da Whitelaw (2015). Con interfaccia generosa si intende innanzitutto una particolare organizzazione visiva delle informazioni, atta al soddisfacimento di esigenze di ricerca diverse. Se un'interfaccia generosa non vuole ridursi, come spesso accade, a interventi di cosmetica delle informazioni, è necessario che essa sia sostenuta e si fondi su quella che definiamo *descrizione generosa*, ovvero su una precisa e larga descrizione delle singole unità documentarie che, anche in questo caso, rispondano a esigenze di ricerca diverse.

In altre parole, ogni unità documentaria deve essere descritta per mezzo di accurati metadati, ovvero da un insieme di proprietà attraverso cui l'unità non solo è descritta ma è anche messa in relazione con altre unità. Seguendo lo standard internazionale METS (Metadata Encoding and Transmission Standard) e facendo degli esempi inerenti al Vkhutemas, la descrizione dell'unità documentaria riguarderà innanzitutto i "metadati descrittivi", ovvero il suo contenuto: autore, tipologia di oggetto, materiale, facoltà in cui è stato prodotto, periodo; oppure, come nel caso dell'architettura,

collocazione nello spazio urbano. Inoltre, poiché si tratta di un archivio artificiale, grande attenzione deve essere riservata alle informazioni inerenti all'unità documentaria stessa, ovvero ai "metadati amministrativi": tipologia del file caricato, anno di caricamento, fondo di provenienza, proprietario, traccia di sviluppo in cui è inserita. Infine, ogni unità può essere descritta a partire da una bibliografia relativa, pensata per fornire un'ulteriore possibilità di approfondimento attraverso il riconoscimento testuale OCR che permette un accesso agli scritti per mezzo di una ricerca lessicale.

Con ogni evidenza, la descrizione generosa riguarda un aspetto centrale dell'archivistica: il metodo di ordinamento. Come ha suggerito Angelucci (2017), il dibattito intorno al metodo di ordinamento è strettamente connesso con lo "spirito dei tempi" e con la conseguente evoluzione dell'archivistica. Tralasciando i metodi antichi, sappiamo che in età moderna è prevalso innanzitutto l'*ordinamento per materia* che – tra il Settecento e l'Ottocento – ha soddisfatto la mentalità razionalista e classificatoria dell'Illuminismo. La sensibilità romantica verso l'identità nazionale ha condotto progressivamente a sostituire tale metodo con il cosiddetto *metodo storico* o *di provenienza*, secondo cui né i fondi vanno mescolati tra loro né tantomeno si può introdurre una classificazione diversa da quella voluta dal soggetto produttore nel singolo fondo. Come ha sottolineato de Kerckhove (2008), l'avvento dell'informatica ha determinato inevitabilmente un rinnovamento dell'idea di classificazione, per cui dare oggi un ordine troppo rigoroso agli archivi potrebbe complicare l'accesso alle informazioni piuttosto che favorirlo.

Né accettando completamente la fiducia totale di de Kerckhove nel modello orizzontale e nella proliferazione delle tag, né irrigidendosi in una schematica classificazione delle informazioni, l'idea di *descrizione generosa* risponde all'esigenza di far scegliere al ricercatore il metodo di ordinamento attraverso cui esplorare l'archivio. I metadati sono dunque strumenti di navigazione non gerarchica che permettono di navigare *per materia* o *per fondo di provenienza*, o semplicemente facendosi guidare da un'esplorazione libera. Ciò, possibile solo grazie al supporto digitale, favorisce la creazione di una struttura rizomatica, reticolare e non-orientata, in continuo aggiornamento. Inoltre, i metadati sono il fondamento su cui costruire plurime interfacce generose di estremo rigore scientifico. Grazie ai metadati è possibile creare rappresentazioni

intermedie tra la totalità dell'archivio e l'unità documentaria specifica. In altre parole, i metadati costituiscono dei validi *cluster* di ricerca e possono dar vita a visualizzazioni informative diverse, che soddisfano esigenze specifiche. Per esempio, un utente meno esperto potrebbe decidere di navigare per tipologia di oggetti per puro divertimento o curiosità, attraverso una visualizzazione classica per immagini; mentre un ricercatore che sta lavorando alla pianta di Mosca potrebbe farsi guidare dal *cluster* relativo alla posizione geografica, costituito da una visualizzazione cartografica.

Un laboratorio di storia del design

Quanto detto finora fa emergere che ci sono almeno due tipologie di relazione sempre attive (e attivabili) in questa proposta. Le prime sono *relazioni descrittive*, che nascono attraverso la condivisione di metadati comuni; le seconde sono *relazioni potenziali*, ovvero relazioni che nascono nel momento in cui due unità documentarie vengono selezionate per la stessa traccia espositiva.

Le *relazioni potenziali* consolidano il rapporto che l'archivio intesse con il museo. Infatti, ogni nuova esposizione, ogni nuova traccia caricata sul sito, cambia in modo sostanziale l'archivio, creando o irrobustendo legami tra unità documentarie e offrendo così possibilità di ricerca altrimenti precluse. In tal modo, sembra che l'archivio e il museo possano attivare una dialettica che permetta di non identificarli esclusivamente come luoghi della memoria ma che, anzi, li metta al centro della dinamica storica, secondo la definizione proposta da Boris Groys: "Il nuovo, l'attuale, il vivo può essere diagnosticato solo attraverso il confronto con ciò che è morto, archiviato. [...] La funzione dell'archivio non consiste nel (rap-)presentare la storia. Esso è il presupposto perché possa aver luogo la storia" (2010, p. 9). Considerazioni di fondamentale importanza soprattutto per un archivio che si occupa della storia di una delle più importanti istituzioni educative delle discipline progettuali; discipline in cui il *nuovo* è argomento centrale per statuto.

Tuttavia, tale proposta ha un senso solo se a occuparsi della sua curatela non sia un singolo individuo o un ristretto numero di studiosi. Come è noto, esiste un nesso indissolubile tra la moderna nozione di archivio e le esigenze della vita democratica. Negli ultimi cinque secoli abbiamo assistito al passaggio da una concezione di archivio come "arsenale dell'autorità", strumento

di potere, a una concezione di archivio come "laboratorio della storia", bene culturale, patrimonio per la ricerca storica (Bautier, 1968). Ciò risponde innanzitutto alle necessità identitarie di ogni comunità democratica: l'archivio costituisce primariamente il luogo privilegiato dove conservare e attraverso cui costruire una memoria collettiva. Tuttavia, l'archivio risponde anche a esigenze gnoseologiche tipiche della dialettica democratica. Si fa riferimento, su tutti, al nesso indissolubile tra democrazia e accesso alle informazioni. Se tale legame è inaggirabile, altrettanto lo è il nesso tra democrazia e produzione delle informazioni. Se ciò è vero, come pare, un museo-archivio così nodale per la comunità di progettisti e storici del progetto non può che avere come prospettiva quella di una democratizzazione effettiva. Questo significa non solo libero accesso al museo-archivio ma soprattutto partecipazione attiva alla sua costituzione e al suo sviluppo.

NOTE

¹Pensato per il centenario dell'apertura del Vkhutemas, il ciclo di seminari si è tenuto tra maggio e luglio 2020. Oltre ai due curatori, sono intervenuti Aleksandr Lavrent'ev, Luka Skansi, Irina Chepkunova, Maksim Poleshuk, Giacomo Calandra Di Roccolino.

²*Rinascente Archives*, ideato e diretto da Maria Canella e Elena Puccinelli, nasce nel 2015 in occasione dei 150 anni della fondazione dei Magazzini Bocconi. L'archivio è consultabile alla pagina <https://archives.rinascente.it/it>.

³Il progetto è a cura del Laboratorio Archivi di Design e Architettura (LADA) e Density Design Research Lab del Politecnico di Milano. Il portale è consultabile alla pagina <http://baldessari.densitydesign.org/opere/progetti/galleria/>.

⁴Il lavoro per la nuova digitalizzazione dell'archivio, avviato nel 2014 e reso online nel 2020, è a cura di Fondazione Vico Magistretti con il contributo di Fondazione Cariplo. Il portale è consultabile alla pagina <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/>.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANGELUCCI, P. (2017). *Breve storia degli archivi e dell'archivistica* (2a ed.). Perugia: Morlacchi Editore.

BAUTIER, H. (1968). La phase cruciale de l'histoire des archives: La constitution des dépôts d'archives et la naissance de l'archivistique (XVIe début du XIXe siècle). *Archivum*, (18), 139-149.

DE KERCKHOVE, D. (2008). s.t. In *Proceedings 1st international forum on documentation and contemporary languages* (pp. 43-44). Napoli: Electa.

DÖRK, M., CARPENDALE, S., & WILLIAMSON, C. (2011). The information flâneur: A fresh look at information seeking. In *Proceedings of the 2011 annual conference on Human factors in computing systems* (pp. 1215-1224). ACM Press.

GROYS, B. (2010). *Il sospetto: Per una fenomenologia dei media*. (C. Badocco, Trad.). Milano: Bompiani.

IRACE, F., & CIAGÀ, G. L. (a cura di). (2014). *Design & Cultural heritage: Archivio animato / Animated archive*. Milano: Electa.

KAPLAN, F., & DI LENARDO, I. (2020, 19 novembre). *I sistemi di immagini nell'archivio digitale di Vico Magistretti*. In R. Pavoni & R. Riccini (a cura di), *Narrare con l'Archivio*. Fondazione Vico Magistretti. https://archivio.vicomagistretti.it/dm_0/narrare_archivio_Kaplan-DiLenardo.pdf [11 febbraio 2022].

LEARN. (n.d.). *Online etymology dictionary*. https://www.etymonline.com/word/learn#etymonline_v_6626 [11 febbraio 2022].

MARVIN, C. B., TEDESCHI, E., & SHOHAMY, D. (2020). Curiosity as the impulse to know: Common behavioral and neural mechanisms underlying curiosity and impulsivity. *Current Opinion Behavioral Sciences*, (35), 92-98.

MAURI, M., & CIUCCARELLI, P. (2014). Il ruolo dell'information visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei. In *1° Convegno annuale dell'Associazione informatica umanistica e cultura digitale* (pp. 73-88). Roma: Sapienza Università Editrice.

OBRIST, H. U. (2014). *Fare una mostra*. (M. Astrologo, trad.). Torino: Utet.

WHITELAW, M. (2015). Generous interfaces for digital cultural collections. *DHQ: Digital humanities quarterly*, 9(1). <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/1/000205/000205.html> [11 febbraio 2022].

ZANELLA, F. (2019). Tra opera e documento: Percorsi dal museo all'archivio e dall'archivio al museo. *Piano b: Arti e culture visive*, 4(1), 124-149. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/10253>.

AIS/Design
Associazione italiana storici del design

presidente
Maddalena Dalla Mura

vicepresidente
Ali Filippini

tesoriere
Chiara Lecce

consiglio direttivo
Maddalena Dalla Mura,
Elena Fava, Ali Filippini,
Chiara Lecce,
Elisabetta Trincherini

segreteria scientifica
Manuela Soldi

past president
Vanni Pasca
Raimonda Riccini
Giampiero Bosoni

info@aisdesign.org
www.aisdesign.org

