



Direzione
generale Archivi
Archivio di Stato
di Torino



Associazione
Amici
dell'Archivio di Stato
di Torino - OdV

Riordinare e inventariare gli archivi

di architettura

Testimonianze del seminario
20-21 settembre
2021

A cura di
Marco Carassi

Saggi di

- ✦ *Enrica Bodrato, Politecnico di Torino*
- ✦ *Renzo Iacobucci, Archivio del Moderno*

HAPAX
EDITORE

COLLANA
Archivi di
ARCHITETTURA

1

Il volume nasce dal seminario: Testimonianze su lavori di riordinamento e inventariazione di archivi di architettura 20 – 21 settembre 2021, tenutosi on line. Relatori arch. Enrica Bodrato e dr. Renzo Iacobucci, interventi di Stefano Benedetto e Marco Carassi.

Riordinare e inventariare gli archivi di architettura. Saggi di Enrica Bodrato, Renzo Iacobucci; Marco Carassi (a cura di) - Torino: Hapax Editore, 2023 96 p.: ill. 27 cm. - (Archivi di Architettura / collana; 1) ISBN 979-12-80188-11-3: € 25,00

Coordinamento editoriale | Mauro Lerda
Ideazione grafica e impaginazione | Hapax Editore
Sviluppo digitale | Francesco Scibetta
Illustrazioni in copertina | Hapax Editore
Questo testo utilizza il carattere di alta leggibilità EasyReading/Dyslexia Friendly

Stampa | Mediagraf SpA - Noventa Padovana PD

© dicembre 2023 Hapax Editore - Torino (Italia)

© dicembre 2023 Associazione Amici dell'Archivio di Stato di Torino OdV.

© 2023 Enrica Bodrato; © 2023 Renzo Iacobucci

Hapax Editore
Via Enrico Baudi di Vesme, 26
10142 Torino
Tel. + 39 011 3119037
www.hapaxeditore.com | info@hapax.it



Direzione
generale Archivi
Archivio di Stato
di Torino



Associazione
Amici
dell'Archivio di Stato
di Torino - OdV



La presente pubblicazione si colloca entro il progetto *La manutenzione della memoria territoriale* a favore dell'Archivio di Stato di Torino, sostenuto dalla Compagnia di San Paolo tramite l'Associazione Amici dell'Archivio di Stato di Torino Odv.

La presente pubblicazione è stata sottoposta a revisione tra pari.

La versione digitale di questa pubblicazione è in libero accesso tramite il sito dell'Archivio di Stato di Torino. ISBN 979-12-80188-14-4

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sia dei testi sia delle fotografie sono riservati per tutti i Paesi.

Quale ordinamento? Sinergie e conflittualità tra la descrizione archivistica e la descrizione del progetto

1. NATURA DEGLI ARCHIVI DEL PROGETTO E "ORDINE ORIGINARIO"

Prima di focalizzare l'attenzione sulle implicazioni che sussistono fra le esigenze della descrizione archivistica e le istanze poste dalla descrizione del progetto è necessario tenere conto di due concetti che hanno una diretta incidenza sull'ordinamento e l'inventariazione della tipologia di archivi in questione. Nello specifico, ci si riferisce, su un piano più generale, all'individuazione della natura di questi complessi documentari e, su un livello più tecnico, alle differenze che intercorrono fra l'ordine fisico e l'ordine intellettuale dei documenti.

1.1 Natura degli archivi del progetto

Se senza alcun dubbio la parte fondamentale di un archivio del progetto si rintraccia nell'attività professionale del soggetto produttore¹, è però vero che tale attività è inserita, nella maggior parte dei casi, in un contesto documentario di più ampio respiro.

Accanto, infatti, a fondi che tramandano unicamente o quasi esclusivamente l'attività progettuale² si riscontrano, sempre con maggiore diffusione, casi in cui la documentazione professionale è arricchita da ulteriori nuclei che testimoniano altre attività e diversi interessi del soggetto produttore³.

Tradotta sinteticamente in termini archivistici, la situazione si manifesta nella presenza, da un lato, di un archivio costituito di documenti inerenti (o aventi come polo di attrazione) l'attività professionale e, dall'altro, di un archivio di persona fisica nella sua accezione più generica⁴, normalmente caratterizzato da livelli altamente variabili quanto a struttura o a

criteri organizzativi posti in essere dal "soggetto privato fisico semplice"⁵.

Un archivio del progetto può inoltre testimoniare l'attività di una società o di una ditta ed assumere, quindi, le caratteristiche di un vero e proprio archivio d'impresa. Come ben noto, oltre alla possibile afferenza all'ambito pubblico o privato (quest'ultimo sempre più largamente diffuso a partire dagli ultimi decenni) esso risente del modello organizzativo della singola azienda e, pertanto, la sedimentazione dei documenti potrà articolarsi in serie strutturate in maniera diversa a seconda dell'impresa⁶.

Di tutt'altra specie sono invece i progetti, specialmente quelli architettonici e urbanistici, conservati presso enti pubblici territoriali, nella fattispecie, dagli uffici tecnici dei comuni, delle province e delle regioni (nel Cantone Ticino, presso i comuni). Le motivazioni giuridiche per cui sono stati creati tali gruppi documentari, la loro impostazione e, di conseguenza, la conformazione nella quale sono pervenuti sono dettate da specifiche norme e seguono quindi percorsi diversi da quelli riscontrabili negli archivi di persona e d'impresa. Tuttavia, questi enti conservatori, anche nello stato di archivio corrente, sono di fondamentale importanza per le ricerche, soprattutto quando, ad esempio, nell'archivio di un architetto, la documentazione di un determinato progetto è di minima consistenza.

Sarebbe di estrema utilità avviare una ricerca a livello nazionale, o almeno regionale, che abbia come scopo il censimento e la delineazione storica degli archivi che conservano documenti di progetto e di cui le tipologie appena citate costituiscono solo una parte⁷. In tale ottica, le riflessioni sull'ordinamento e l'inventariazione avrebbero un carattere più omni-

comprensivo di quanto viene indicato in questa sede unicamente per l'attività progettuale di fondi archivistici che, essenzialmente, fanno capo a soggetti privati.

1.2 L' "ordine originario"

Nei capitoli precedenti si è spesso insistito sull'evidente conformazione multitipologica dei documenti presenti negli archivi del progetto e sono state espresse criticità – sperimentate sul campo – che essi propongono dal punto di vista dell'acquisizione e della conservazione a lungo termine.

Nel passaggio invece alla descrizione del contenuto dei documenti si assiste ad un mutamento di prospettiva all'interno del quale l'inevitabile suddivisione fisica delle varie tipologie passa (o dovrebbe passare), almeno per l'obiettivo che ci si prefigge, in secondo piano.

Tenuto conto del fatto che le finalità e le funzioni espresse da tali documenti sono state determinate dal soggetto produttore e, quindi, dalla sua attività professionale, la prima analisi da effettuare consisterà nell'individuazione delle singole componenti di questa attività. Nel nostro caso, l'occasione professionale (la pratica) è di norma rappresentata dal progetto.

Dal punto di vista dell'organizzazione delle pratiche, andrà allora rintracciato, laddove presente, l'ordine logico-intellettuale che sottende alla produzione della documentazione progettuale. Certamente, le svariate tipologie con cui essa si esprime non facilitano, di primo acchito, la ricerca, ma è altresì vero che esistono strumenti, metodi, pratiche, principi che possono indicare la strada da percorrere, come, nel caso specifico, la seguente definizione di "ordine originario" data da Luciana Duranti:

"quando si parla di ordine originario dei documenti, non ci si riferisce al loro ordine fisico, ma al loro ordine intellettuale, al modo in cui si succedono come parte di un'azione"⁸.

Al netto di quanto illustrato nella manualistica in merito al metodo storico e al vincolo archivistico e tenendo sempre conto che per il riordinamento di un fondo non si possono applicare formule precostituite, appare evidente come l'individuazione del nesso logico, che dal punto di vista del soggetto produttore tiene insieme molteplici tipologie documentarie, sia il punto di forza su cui impostare la descrizione.

Non si tratterà quindi di schedare semplicemente, a qualsiasi livello dell'inventario, elaborati grafici, documenti testuali, documenti fotografici, modelli

ecc., ma le singole occasioni professionali che hanno determinato la produzione di questi documenti. In questo senso, le tipologie documentarie, che abbiamo visto essere materialmente conservate in blocchi dal soggetto produttore e ulteriormente "disseminate" in sede di archivio storico, tornano invece ad essere trasversalmente collegate, ora in maniera virtuale, in gruppi. Un tentativo che spesso risulta appropriato all'individuazione dell'ordine logico con cui la documentazione progettuale si è andata conformando nel tempo (o, a seconda dei casi, come è stata organizzata *ab origine* o alla sua conclusione) è quello di prendere come riferimento il numero progressivo, la denominazione generica del progetto e l'indicazione del luogo o dell'anno di realizzazione. Quando tali dati non compaiano contemporaneamente, si cercherà di volta in volta di comprendere quale (o quali) tra questi elementi, pur nella loro variabilità espressiva, sia stato adottato dal soggetto produttore.

Se quindi in un archivio del progetto di tipo tradizionale si assiste ad una netta separazione tra l'organizzazione fisica delle unità di conservazione (vari tipi di documenti inseriti in tubi, cartelle, scatole, cassettiere, contenitori per modelli ecc.) e la ripartizione logica dei documenti (per occasione professionale), non apparirà troppo estremistico notare che una prerogativa di un archivio del progetto risiede proprio nella non coincidenza tra ordine fisico e ordine intellettuale.

2. ARCHIVISTICA E ARCHITETTURA (SINERGIE)

L'archivistica e l'architettura sono due ambiti disciplinari tecnici che propongono percorsi formativi completamente diversi perché altrettanto differenti sono i profili professionali che, rispettivamente, intendono costituire⁹.

L'evidenza di questo enunciato, quasi lapalissiana, acquisisce un carattere di urgenza, divenendo un problema di non facile risoluzione pratica, nel momento in cui le due discipline (e quindi le figure professionali che le rappresentano) si trovano a lavorare collettivamente sul trattamento delle stesse fonti.

In ambito universitario non è prevista una formazione specifica per coloro che lavorano o che intendono lavorare negli archivi del progetto, in quanto essa rientrerebbe nella branca pluricomprendiva dell'archivistica speciale, che è unica e non può essere smembrata, per ragioni logiche ed economiche, in miriadi di archivistiche speciali. Non resta quindi che affidarsi a corsi promossi da associazioni private di rilevanza

regionale e nazionale e, soprattutto, all'auto-formazione mediante lo studio degli inventari (cartacei e disponibili in rete) e della stessa documentazione su cui si lavora quotidianamente. Di particolare utilità sono poi le partecipazioni a convegni e seminari e i confronti serrati con i colleghi di altre istituzioni. Restano sempre un adeguato punto di riferimento le cattedre universitarie e i professionisti (architetti, designer, grafici, archivisti) accreditati, per la propria esperienza, a parlare di questi temi.

Ma tale spirito di ricerca e quanto altro possa essere utile all'apprendimento di tecniche non conosciute o conosciute parzialmente può caricarsi di senso se si tiene sempre a mente la ragione da cui esso parte: il riordinamento di un fondo. Non è quindi possibile dimenticare che bisognerà descrivere un complesso di documenti e non solamente un progetto, che non si descrivono singoli documenti slegati tra loro, ma che si tenta di rappresentare, laddove possibile, delle attività mediante un inventario: non è possibile, in sostanza, dimenticare che tale lavoro è sempre un lavoro di tipo archivistico, non di tipo museale, non di tipo biblioteconomico, non di un' *équipe* eventualmente interessata soltanto ad un determinato progetto.

Un tentativo di risoluzione del problema, messo in pratica da alcune istituzioni tra cui anche l'Archivio del Moderno, consiste nella promozione di una sinergia tra le due figure professionali anche mediante assunzioni presso l'ente di conservazione, qualora vi fosse possibilità finanziaria e una risoluta intenzione di programmare in modo congruo i lavori da eseguire nell'immediato e nel futuro.

In questa situazione ideale, all'archivista è assegnato il compito di impostare tutti i passaggi che vanno dall'acquisizione del fondo alla strutturazione dell'inventario, affinché venga, da un lato, messa in atto un'adeguata conservazione dei materiali e, dall'altro, serbato il vincolo archivistico. Da parte sua, invece, lo storico dell'architettura o del design (o comunque della disciplina che rappresenta la sostanza intellettuale dell'attività professionale del soggetto produttore) analizza, sulla base dell'ordine originario, le fasi del progetto in tutti i suoi aspetti e descrive tecnicamente i documenti che lo compongono, comprendendo appieno la portata del singolo progetto in rapporto a tutta l'attività professionale e al contesto di appartenenza.

L'obiettivo di un lavoro condotto secondo questi termini risiede nell'ottenimento di una più perspicua intellegibilità dell'intero fondo e nella realizzazione di uno strumento di corredo che dia conto, nel rispet-

to delle prerogative archivistiche, delle peculiarità inerenti agli aspetti tecnici che sono espressi nei documenti.

La situazione prospettata non rispecchia, però, quanto realmente si può verificare negli archivi del progetto dove, prevalentemente, non si riscontra una gestione di tipo archivistico sia a livello istituzionale sia a livello professionale. Vale a dire che, di norma, questi archivi afferiscono all'ambito storico-architettonico (o alla sfera disciplinare entro cui si muove il contenuto dei documenti del fondo) non solo dal punto di vista della dirigenza e della responsabilità, ma anche per ciò che concerne le figure professionali che sono adibite al riordinamento dei fondi stessi che, quindi, sono solo raramente rappresentate da archivisti.

La mancata complementarità delle due competenze, che – come accennato in precedenza e come si vedrà qui di seguito – viaggiano su parametri diversi, può indurre, in molti casi, a risultati ben distanti da quello che, in sede di descrizione, viene definito inventario.

Ciò vale per entrambi gli ambiti tecnici: un archivist, da solo, difficilmente riuscirebbe a descrivere un'attività progettuale nella forma più congrua possibile, cioè tenendo conto degli innumerevoli aspetti tecnici ed amministrativi che essa comporta; d'altro canto, uno "storico del progetto", da solo, difficilmente riuscirebbe a riordinare e ad inventariare un complesso documentario senza possedere quell'adeguato bagaglio metodologico e pratico inderogabilmente richiesto all'archivista.

Nel primo caso, si dovrà porre rimedio intervenendo, con notevole dispendio di risorse intellettuali ed economiche, con la riscrittura del contenuto dei progetti; nel secondo caso, divenendo concreto il rischio della rottura del vincolo archivistico, ci si troverà in seno ad una situazione irrimediabilmente compromessa, con conseguenze che attengono, in casi estremi, al possibile turbamento della fonte storica e del modo in cui essa è pervenuta.

3. ARCHIVISTICA E ARCHITETTURA (DISTANZE)

Per avere un'idea della diversità sostanziale su cui si muovono i due punti di vista, basti prendere ad esempio la definizione di "unità archivistica" data dal mondo dell'archivistica e quella di "iter progettuale" tratta invece dall'ambito storico-architettonico.

Il glossario dei termini associati alle regole generali ISAD (G) definisce l'"unità archivistica" come "un insieme organizzato di documenti raggruppati o

dal soggetto produttore, per le esigenze della sua attività corrente, oppure nel corso dell'ordinamento dell'archivio, in base al comune riferimento allo stesso oggetto, attività o fatto giuridico. Costituisce di solito l'unità elementare di una serie"¹⁰.

Facendo riferimento ad un libro fondamentale scritto da Riccardo Domenichini e da Anna Tonicello, *Il disegno di architettura*¹¹, che è una imprescindibile introduzione per coloro che iniziano a lavorare in un archivio del progetto, è interessante notare come l'"*iter* progettuale" sia costituito da due processi specifici che si svolgono in parallelo, identificati, da una parte, dall'"*iter* creativo e tecnico" e, dall'altra, dall'"*iter* amministrativo". Per "*iter* creativo e tecnico" si intende "l'elaborazione del progetto in diverse fasi che rispecchiano i rapporti con il cliente, con il cantiere e con le imprese coinvolte nell'esecuzione", mentre l'"*iter* amministrativo" rappresenta "la predisposizione e presentazione dei documenti del progetto ai soggetti amministrativi preposti alle diverse approvazioni e autorizzazioni o concessioni edilizie"¹².

La spiegazione data da Domenichini e Tonicello è molto chiara e apparentemente semplice. In realtà, se si guardano tutti gli elementi che costituiscono i due processi, ci si rende facilmente conto della loro articolazione, che appare giustificatamente complessa a chi per la prima volta si imbatte nell'analisi di un progetto.

Per l'"*iter* creativo e tecnico", Domenichini e Tonicello identificano alcune fasi di elaborazione, che vanno sempre sottoposte all'apporto originale del singolo architetto: raccolta della documentazione informativa e di base, analisi e ideazione, realizzazione del progetto preliminare o di massima, realizzazione del progetto esecutivo e definizione dei dettagli costruttivi e di finitura. Per le opere pubbliche, successivamente all'incarico dato al professionista, si può distinguere il *progetto preliminare*, il *progetto definitivo* e il *progetto esecutivo*; per le opere private si ha invece il *progetto di larga massima*, il *progetto di massima* e il *progetto esecutivo*. Entrambi i tipi possono essere determinati da specifici concorsi e, quindi, dalle prescrizioni espresse nel bando; i concorsi possono essere di due tipi: *concorso di idee* e *concorso con affidamento della progettazione esecutiva*. Le fasi dell'"*iter* progettuale", il cui fulcro è sempre nella richiesta di realizzazione di elaborati grafici, sono poi accompagnate da documenti testuali specifici, che appunto riguardano l'ambito tecnico e amministrativo. Il progetto può essere costituito di varianti e, quindi, di più versioni proposte *in itinere*.

La progettazione può riguardare vari ambiti e in

questi può esprimersi sotto varie forme e in diverse scale di interventi; tra queste, gli autori individuano la *pianificazione generale*, la *pianificazione attuativa*, la *progettazione architettonica o edilizia*, il *restauro*, la *progettazione d'interni*, la "progettazione per manufatti e oggetti d'uso da produrre industrialmente" in cui si coniugano estetica ed esigenze di natura funzionale (*design o disegno industriale*)¹³.

L'"*iter* amministrativo del piano urbanistico" prevede "l'adozione del piano tramite un atto dell'organo territoriale preposto (regione o comune)", la *pubblicazione del piano*, l'*approvazione del piano*, che avviene sempre tramite un atto finale emesso dall'autorità competente, e, in caso di modifiche, la predisposizione di *varianti di piano*.

L'"*iter* amministrativo del progetto di architettura e di edilizia" viene stabilito tramite "l'approvazione del progetto preliminare e poi di quello esecutivo" da parte dell'appaltante, il rilascio della *concessione edilizia* e, per le modifiche *in fieri*, la realizzazione di *varianti di progetto*¹⁴.

Da tali considerazioni, qui riassunte per sommi capi, si può desumere che, se dovessimo delineare i confini di un progetto dal punto di vista meramente storico-architettonico, considereremmo, quindi, come estremi logici e cronologici, tutto ciò che viene prodotto all'interno dei due *itinerari* appena presentati, cioè quello creativo-tecnico e quello amministrativo; nella pratica e detto in modo molto generico, si partirà dalle prime bozze del progetto per arrivare, essenzialmente, alla realizzazione materiale dell'oggetto (edificio, arredamento, oggetto di design e quant'altro).

Da una prospettiva archivistica, la situazione sembra invece proporsi in termini diversi. Anzitutto, va tenuto conto della declinazione di un progetto nei documenti pervenuti in archivio e cioè in cosa è materialmente sopravvissuto dei documenti previsti dai due processi. Al pari delle altre tipologie di archivio è infatti altamente probabile, se non inevitabile, che il soggetto produttore abbia conservato solo una parte più o meno consistente della documentazione scaturita dalle singole fasi appena delineate¹⁵.

L'altro aspetto, concettualmente molto rilevante, riguarda il fatto che il progetto, inteso come coincidente con l'unità archivistica¹⁶, possa avere estremi logici e cronologici che precedono e superano sia l'"*iter* creativo-tecnico" sia l'"*iter* amministrativo". Se infatti l'unità archivistica va intesa come "un insieme organizzato di documenti raggruppati [...] in base al comune riferimento allo stesso oggetto, attività o fatto giuridico", potranno rientrare in essa anche nuclei

di documenti che si riferiscono esplicitamente ad un determinato progetto, ma prodotti, ad esempio, molti anni dopo la sua realizzazione.

Un caso lampante è rappresentato dalle sezioni fotografiche dei fondi che l'Archivio del Moderno, seguendo altri esempi, considerava, a prescindere, come una serie a sé stante rispetto all'attività progettuale¹⁷. Eppure, proprio un caso verificato nel fondo Marco Zanuso ha consentito di giungere a diverse conclusioni attraverso ragionamenti prettamente di tipo archivistico.

Marco Zanuso, uno dei più grandi architetti e designer italiani del Novecento¹⁸, alla fine degli anni Settanta, mette in atto una campagna fotografica su circa 3700 elaborati grafici¹⁹, i cui negativi su pellicola furono montati su cartoncino, quasi tutti in doppia copia, suddivisi per progetto e conservati in quattro scatole di legno: due per l'architettura e due per il design. Negli elenchi redatti dallo studio questi negativi sono denominati "microfilm".

Ciò che interessa in questo discorso è il fatto che, in moltissimi casi, gli elaborati grafici che erano stati oggetto della campagna fotografica (e, in parte, anche quelli che non lo erano stati) non sono pervenuti in archivio perché probabilmente scartati forse proprio in quell'occasione; di conseguenza, i negativi montati su cartoncino sono venuti a configurarsi come testimoni esclusivi di alcuni progetti²⁰.

Come interpretare, quindi, questa situazione?

Il punto di vista storico-architettonico considererebbe questi cosiddetti "microfilm" come una produzione avvenuta al di fuori dell'*iter* creativo-tecnico e dell'*iter* amministrativo; quindi, traducendo il concetto nella pratica di un inventario, questo gruppo di documenti fotografici andrebbe escluso dalla serie contenente l'attività professionale²¹.

Da un punto di vista storico-archivistico, invece, dove è l'oggetto della pratica ad avere la preminenza sui limiti imposti dagli *itinerari* progettuali e sulla tipologia del documento, purché il processo che tiene insieme la singola pratica e le pratiche nel loro complesso sia sempre retto da un ordine intellettuale comune, non vi sarebbe dubbio di sorta nel considerare i "microfilm" come parte essenziale della serie relativa all'attività professionale, così come lo sono i documenti testuali, i documenti fotografici suddivisi per progetto e i modelli. Procedendo in questo modo, si eviterebbe, inoltre, la creazione di serie gemelle o per gran parte paralleli alla serie "Progetti" (o "Attività professionale" e simili) a favore di un prospetto decisamente più snello e funzionale oltretutto coerente con la pratica archivistica²².

4. LA DESCRIZIONE DEI DOCUMENTI INERENTI

ALL'ATTIVITÀ PROFESSIONALE: UNO SGUARDO

PRELIMINARE ALLA CONFORMAZIONE DELLE SERIE

Un'analisi degli inventari a disposizione necessita di una verifica sui documenti e di approfondimenti sia sulle circostanze dell'acquisizione del fondo sia sul periodo storico (molto recente) in cui è stato redatto l'inventario stesso.

Un tale lavoro sarebbe auspicabile per una comprensione esaustiva della situazione italiana (e non solo) almeno degli ultimi trenta-quaranta anni e risulterebbe certamente utile alla ricerca di soluzioni idonee.

In assenza di un progetto di questo genere, è parsa opportuna una ricognizione empirica che consentisse di capire, almeno in modo preliminare, i principi e le modalità adottate dalle istituzioni di cultura italiana che conservano archivi del progetto, in merito all'ordinamento e all'inventariazione dei propri fondi. La ricerca, che ha tenuto conto di inventari pubblicati on line, confluiti soprattutto nel Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA), e di quelli in formato cartaceo, ha portato al rilevamento di almeno due linee di tendenza che risultano, pur nelle varie declinazioni, abbastanza diffuse.

La prima, maggiormente impiegata dagli archivi, suddivide la documentazione progettuale in due o più serie; la seconda, meno diffusa ma comunque attestata in numero sufficiente per poter essere considerata una tendenza, considera la documentazione progettuale in un'unica serie.

Tale schematizzazione non intende, come detto, essere esaustiva e, soprattutto, non va interpretata come un tentativo di ridurre a categorie statiche una situazione di per sé labile, ma intende rappresentare, se ritenuto utile, uno spunto per ulteriori ricerche verso questa direzione. Non è infine inutile ribadire che essa è il risultato di una riflessione mossa da esigenze ritenute urgenti da chi per la prima volta, come archivista, si è trovato ad affrontare la questione del riordinamento di un archivio del progetto.

4.1 Documentazione progettuale suddivisa in due o più serie

In molti inventari l'attività progettuale è ripartita in due serie, di cui la prima, quasi sempre denominata "Progetti" o "Attività professionale", consiste per la maggior parte di elaborati grafici e documenti testuali, mentre la seconda, di norma chiamata "Fotografie" o "Materiale fotografico" e simili, riguarda appunto i fototipi.

A titolo di esempio, si vedano i prospetti dei seguenti inventari, tutti consultabili integralmente attraverso il SIUSA. Va da sé che la lettura e l'analisi dei contenuti in essi esplicitati sono da considerarsi indispensabili per una comprensione più perspicua di ciascuna storia archivistica, di cui la schematizzazione in serie e sottoserie qui riproposta non ne è altro che un'estrema e parziale sintesi.

Venezia, Università IUAV Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Archivio Progetti, Fondo Eugenio Miozzi²³:

1. Progetti, studi e carteggi.
2. Fotografie.
3. Pubblicazioni.
4. Altri materiali.

Ivi, Fondo Studio Igino Chiappai e Pietro Mainardis²⁴:

1. Formazione.
2. Attività professionale.
3. Attività studio professionale.
4. Archivio fotografico.
5. Materiali a stampa.

Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Giulio Minoletti²⁵:

1. Progetti, studi e disegni.
2. Fotografie.
3. Scritti e pubblicazioni.
 - 3.1 Scritti di Giulio Minoletti.
 - 3.2 Scritti su Giulio Minoletti.
 - 3.3 Raccolta di articoli su temi di dibattito architettonico e urbanistico.
4. Altri materiali.
5. Biblioteca.
6. Progetti e studi di altri o non identificati.
7. Strumenti di corredo.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Archivi di architetti e ingegneri, Fondo Clemente Busiri Vici²⁶:

1. Progetti, studi e disegni.
2. Fotografie.
3. Scritti.

Roma, Archivio privato, Fondo Bruno Ernesto Lapadula²⁷:

1. Elaborati grafici.
2. Documenti allegati ai progetti.
3. Carteggio.
4. Strumenti di corredo.
5. Materiale fotografico.
 - 5.1 Fotografie progetti.
 - 5.2 Album fotografici.
 - 5.3 Fotografie varie.
 - 5.4 Lastre e negativi.
6. Disegni non progettuali.

Come visto nell'ultimo esempio, è possibile riscontrare una ripartizione dell'attività progettuale che va addirittura oltre le due classiche serie "Progetti" e "Fotografie".

Tale modo di operare, che si esplicita essenzialmente in una sorta di primazia accordata alle tipologie di documenti, risulta anch'esso, come si può verificare qui di seguito, abbastanza documentato negli istituti di conservazione.

Venezia, Università IUAV Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Archivio Progetti, Fondo Costantino Dardi²⁸:

1. Elaborati grafici.
2. Fascicoli.
3. Fotografie.
4. Materiali a stampa.
5. Altri materiali.

Ivi, Fondo Enrico Agostino Griffini²⁹:

1. Disegni.
2. Fotografie.
 - 2.1 Progetti e realizzazioni.
 - 2.2 Tombe mobili e varie.
 - 2.3 Negativi e provini a contatto.
3. Corrispondenza.
4. Documenti.
 - 4.1 Studi e documenti personali.
 - 4.2 Attività universitaria, professionale e sindacale.
 - 4.3 Pubblicazioni di singole opere.
5. Scritti.
 - 5.1 Scritti di E. A. Griffini.
 - 5.2 Scritti su E. A. Griffini.
6. Biblioteca.
7. Rassegna stampa.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Archivi di architetti e ingegneri, Fondo Giorgio Calza Bini³⁰:

1. Elaborati grafici progettuali.
 - 1.A Progetti urbanistici.
 - 1.B Progetti architettonici.
 - 1.C Studi universitari.
 - 1.D Planimetrie varie.
2. Documenti e carteggi vari.

- 2.A Documenti allegati ai progetti.
- 2.B Documenti, personali e professionali.
- 2.C Normativa e libri a supporto dell'attività professionale.
- 3. Fotografie.
 - 3.A Album fotografici
 - 3.B Buste di fotografie.

Ivi, Fondo Eugenio Galdieri³¹:

- 1. Elaborati grafici attività professionale.
- 2. Elaborati grafici attività studi e restauri Italia.
- 3. Elaborati grafici attività studi e restauri architettura islamica.
- 4. Carteggi e documenti attività professionale.
- 5. Carteggi e documenti scatole tematiche.
- 6. Carteggi e documenti farnesiana e viterbese.
- 7. Carteggi e documenti architettura in terra cruda.
- 8. Carteggi e documenti architettura islamica.
- 9. Registri, elenchi dell'autore.
- 10. Documentazione fotografica.
- 11. Documentazione informatica.

Latina, Casa dell'architettura di Latina. Istituto di cultura urbana, Fondo Martino Taviano³².

- 1. Elaborati di progetto.
- 2. Attività professionale.
- 3. Materiali fotografici.

4.2 Documentazione progettuale riunita in un'unica serie

Su una linea diversa da quella appena rappresentata a puro scopo esemplificativo si pone l'ottica di alcuni archivisti che hanno invece strutturato l'attività professionale in un'unica serie, suddividendola eventualmente in sottoserie corrispondenti ad aree tematiche o di competenza.

Si vedano, al proposito, i seguenti esempi:

Roma, Università di Roma. Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'architettura (PDTA), Fondo Luigi Piccinato (sezione "Cartelle")³³:

- 1. Piani e progetti.
- 2. Cariche istituzionali e incarichi.
- 3. Attività didattica e carriera universitaria.
- 4. Attività politica.
- 5. Rapporti con Enti e associazioni.
- 6. Rapporti con case editrici.
- 7. Eventi.
- 8. Corrispondenza.
- 9. Scritti.
- 10. Rassegna stampa.
- 11. Materiali di studio.
- 12. Disegni caricaturali.

Roma, Fondazione Bruno Zevi, Fondo Bruno Zevi³⁴:

- 1. Formazione.
- 2. Onorificenze.
- 3. Attività didattica e carriera universitaria.
- 4. Attività professionale.
 - 4.1 Consulenze e incarichi.
 - 4.2 Progetti.
- 5. Associazioni, istituti e comitati.
- 6. Attività editoriale.
 - 6.1 Riviste e collane.
 - 6.2 Saggi, articoli, discorsi e interviste.
 - 6.3 Monografie.
 - 6.4 Rapporti con gli editori.
- 7. Convegni, conferenze e altri eventi.
- 8. Attività politica.
- 9. Rassegna stampa su Zevi.
- 10. Corrispondenza.
- 11. Vita privata.
- 12. Iconografia.
 - 12.1 Architetti.
 - 12.2 Città italiane.
 - 12.3 Iconografia varia.
- 13. Rotoli di elaborati grafici e manifesti.
- 14. Album di documenti e fotografie.
 - 14.1 Documenti, saggi e articoli.
 - 14.2 Riproduzioni fotografiche dei rilievi degli studenti.
 - 14.3 Fotografie a soggetto.
 - 14.4 Storia dell'architettura americana.

Ancona, Archivio di Stato, Fondo Eusebio Angelo Petetti³⁵:

- 1. Attività professionale
 - 1.1 Formazione.
 - 1.2 Progetti.
 - 1.2.1 Concorsi.
 - 1.2.2 Cooperative.
 - 1.2.3 Architettura sacra e funeraria.
 - 1.2.4 Edilizia residenziale.
 - 1.2.5 Edilizia scolastica.
 - 1.2.6 Urbanistica.
 - 1.2.7 Capitolati, perizie, preventivi, relazioni.
 - 1.3 Corrispondenza.
 - 1.4 Albo degli architetti.
 - 1.5 Associazioni.
 - 1.6 Fotografie.
- 2. Attività didattica.
- 3. Personali.
- 4. Giornali.
- 5. Manoscritti.
- 6. Materiale a stampa.

Palermo, Archivio Damiani, Fondo Giuseppe Damiani Almeyda³⁶:

- 1. Attività scolastica e accademica.
 - 1.1 Disegni e progetti accademici.
 - 1.2 Studi e diplomi.
- 2. Attività privata.

- 2.1 Carte diverse.
- 2.2 Dipinti, sculture, bozzetti, disegni personali.
- 2.3 Carte personali.
- 2.4 Corrispondenza.
3. Attività professionale.
 - 3.1 Ufficio del genio civile - corpo di ponti e strade.
 - 3.2 Congressi, esposizioni, assemblee.
 - 3.3 Scritti e pubblicazioni.
 - 3.4 Opere e lavori per privati.
 - 3.4.1 Cappelle e monumenti sepolcrali.
 - 3.4.2 Progetti diversi.
 - 3.4.3 Perizie e stime.
 - 3.5 Opere e lavori per il municipio di Palermo.
 - 3.5.1 Monumenti civili.
 - 3.5.2 Apparati effimeri.
 - 3.5.3 Corrispondenza ufficiale e altri documenti.
 - 3.5.4 Progetti.
 - 3.6 Istituto tecnico.
 - 3.7 Progetti per concorsi.
 - 3.8 Nomine e attestati.
 - 3.9 Disegni diversi.
 - 3.10 Opere e lavori per altri enti.
 - 3.11 Progetti per la famiglia.
 - 3.12 Regia università di Palermo.
 - 3.13 Scuola artistica industriale.
 - 3.14 Regio istituto di belle arti.
4. Strumenti da disegno.
 - 4.1 Compassi.
 - 4.2 Righe e righelli.
 - 4.3 Strumenti diversi.
 - 4.4 Metri e rotelle metriche.
 - 4.5 Cassette e vaschette per acquerelli.
 - 4.6 Maschere in forma parabolica.
 - 4.7 Squadre.
5. Materiali fotografici.
 - 5.1 Stereoscopie.
 - 5.2 Architettura.
 - 5.3 Pittura.
 - 5.4 Scultura.
 - 5.5 Vedute urbane e paesaggistiche.
 - 5.6 Ritrattistica.
 - 5.7 Esposizioni, eventi storici e scene di genere.
 - 5.8 Album fotografici.
 - 5.9 Archeologia.
 - 5.10 Infrastrutture.
 - 5.11 Fotografie di Taormina.

5. DALLA SERIE ALL'UNITÀ ARCHIVISTICA

Anche solo un superficiale avvicinamento a questi prospetti delle serie archivistiche mostra come siano fluide e variegate le soluzioni adottate dalle singole istituzioni, talvolta dai singoli archivisti che in esse operano, per rappresentare nelle articolazioni di un inventario le attività del soggetto produttore.

Scendendo di livello fino all'unità archivistica, nella situazione in cui l'attività professionale è stata suddivisa in due o più serie la documentazione riferita ad un progetto si troverà, di conseguenza, declinata in plurime unità archivistiche.

Un esempio su tutti si può verificare nel fondo dell'architetto Giulio Minoletti (1910-1981) conservato presso l'Archivio del Moderno³⁷, dove la documentazione sul progetto per ville sovrapposte ai giardini di Arcadia di Milano (1956-1959) si trova sia nella serie "Progetti, studi e disegni" con segna-tura "Minoletti 1 Pro 045" (1 fascicolo, 3 schizzi, 45 disegni e 180 tavole) sia nella serie "Materiale fotografico" con segna-tura "Minoletti 2 Foto 105" (46 stampe fotografiche e 2 diapositive su pellicola)³⁸.

Insieme al materiale fotografico va infine notato come sia alta la possibilità di trovare documentazione progettuale, come visto in precedenza nell'esempio dei cosiddetti "microfilm" del fondo Marco Zanuso, non testimoniata da elaborati grafici, documenti testuali e modelli.

Invece, per la tendenza a rappresentare l'attività professionale in una serie ed eventualmente in più sottoserie, la documentazione inerente ad un progetto è di norma inserita all'interno di un'unica unità archivistica.

Come si può riscontrare negli inventari dei numerosi fondi conservati presso il C.A.S.V.A. di Milano, è possibile anche trovare una strutturazione abbastanza netta in sottounità delle varie tipologie documentarie.

Tra i vari esempi a disposizione, ne valga uno tratto del Fondo Studio di architettura e design De Pas-D'Urbino-Lomazzi³⁹. L'unità archivistica del progetto della sedia in acciaio "Spring" (1990-1991), segnata ADDL.0539, è costituita di 6 disegni, 3 fotocolor, 9 diapositive e 1 modello; ciascuna tipologia è rispettivamente contraddistinta dalle segnature ADDL.0539.DIS, ADDL.0539.MOD e ADDL.0539.DIA (quest'ultima contenente le diapositive e i fotocolor) e da altrettante specifiche schede descrittive⁴⁰.

6. LA DESCRIZIONE DEL PROGETTO. UNA PROPOSTA ARCHIVISTICA

Se si pensa ad un archivistica che per la prima volta abbia la possibilità di lavorare su un fondo di un architetto, di un urbanista o di un designer, lo si potrebbe immaginare, con molta probabilità, in preda a numerosi dubbi sia per ciò che concerne la conoscenza tecnica che tale tipo di documentazione richiede sia perché, se egli volesse prendere a riferimento gli inventari finora realizzati, si troverebbe a scegliere un modello all'interno di una vasta gamma molto differenziata e spesso caratterizzata da esempi quasi antitetici tra loro.

Lo stesso dubbio e le stesse difficoltà sono sorti a chi scrive nel momento in cui ha deciso di iniziare questa particolare avventura professionale.

Dopo circa dieci anni di frequentazione di documenti progettuali e tenuto conto della diversa formazione metodologica dei due ambiti disciplinari, si è pensato di condividere con la comunità archivistica e con quella storico-architettonica una proposta di schedatura concepita per l'Archivio del Moderno – risultato di un lungo confronto con colleghi architetti e archivisti⁴¹ – di quella che, per comodità, può essere chiamata unità-progetto⁴².

Trattandosi di documenti d'archivio, l'atteggiamento da assumere e le basi concettuali su cui si fondano questi suggerimenti sono di tipo esclusivamente archivistico. La descrizione dei progetti, a seconda dell'analiticità alla quale si intende arrivare, non può non essere che storico-architettonica o propria della materia su cui verte il fondo.

Per la parte archivistica, si partirà dal tenere sempre presente la differenza tra ordine fisico e ordine intellettuale, analizzata in precedenza. Su questa base si procederà con l'individuazione dei livelli in cui sarà strutturato il fondo, riconoscendo quindi delle aree di competenza, quasi sempre coincidenti con le attività dell'architetto, dell'urbanista o del designer. Se quindi tali attività, dal punto di vista dell'aggregazione dei documenti, sono formate da "pratiche" che afferiscono a singoli procedimenti o a determinati argomenti o, per quanto riguarda l'attività professionale, a specifici progetti, ciascuna di esse andrà raggruppata in una serie o in una categoria, sempre sul fondamento dell'ordine logico dato dal soggetto produttore.

Prendendo a paradigma il caso più diffuso, cioè quello dell'ordine logico dato per progetto, si propone una descrizione discorsiva a cui si arriverà partendo dalle singole tipologie documentarie (docu-

menti testuali, elaborati grafici, materiale fotografico e oggetti tridimensionali), senza però che queste siano incanalate, nel prodotto finale, in altrettanti sottoinsiemi, le cui ragioni non sarebbero individuabili in aspetti contenutistici.

6.1 I documenti testuali [Fig. 1]

- 1) Indicazione della consistenza (di norma, espressa dal numero delle carte).
- 2) Descrizione del contenuto.

Si ricorda che non va descritto tutto in dettaglio, soprattutto se la documentazione è cospicua; in questo caso, si possono segnalare documenti che si ritengono di rilevante importanza all'interno della pratica. La presenza di lunghi elenchi all'interno dell'unità-progetto, che ripropongono essenzialmente i titoli o gli oggetti di tutte le unità documentarie in forma di testo, è fortemente sconsigliata per due motivi: dal punto di vista della coerenza dell'impostazione dell'inventario, esse andrebbero descritte a livello di unità documentaria e non a livello di unità archivistica; dal punto di vista della valutazione contenutistica, la presenza indiscriminata di un elenco con tutti i documenti testuali afferenti alla pratica potrebbe celare una mancata lettura critica dei documenti stessi e, quindi, una rinuncia al ruolo di *medium* tra la fonte e la sua interpretazione, competenza che è invece richiesta, con l'applicazione di tutte le cautele possibili, all'archivista o a chi ha il compito di redigere l'inventario.

Se, come spesso capita, insieme alla documentazione testuale compare anche materiale bibliografico (libri, riviste, opuscoli, dépliant ecc.), al pari di quanto espresso nel capoverso precedente, esso va descritto sommariamente o in modo più approfondito a seconda dell'importanza che ricopre per la comprensione dell'unità stessa. Su questo ulteriore materiale va infine posta adeguata attenzione ad eventuali interventi (note, appunti, sottolineature) e alla presenza di fogli al suo interno.

6.2 Gli elaborati grafici

1) **Indicazione della consistenza** [Fig. 2].

Questa può essere espressa in due modalità: generica o analitica.

La consistenza generica esprime il contenuto totale degli elaborati a prescindere dalla loro tipologia (ad es., "37 elaborati grafici"), indicando eventualmente il numero delle realizzazioni in copia (ad es., "37 elaborati grafici di cui 9 in copia").

La consistenza analitica informa invece direttamente sulle tipologie degli elaborati. In luogo di "37 elaborati grafici" si troverà, ad esempio, "3 schizzi, 11 disegni, 23 tavole", con la possibilità di aggiungere, anche in questo caso, indicazioni sulle copie: "3 schizzi, 11 disegni, 23 tavole (di cui 7 in copia eliografica e 2 in copia cianografica)".

Spesso, le copie possono presentare interventi, divenendo dei nuovi originali, oppure assumere una certa rilevanza (anche se privi di immissioni grafiche o testuali successive) quando l'originale corrispondente non è pervenuto. In tal caso, se lo si riterrà necessario, si potrà indicare nella descrizione (cfr. più avanti), la loro natura o condizione.

Secondo tale predisposizione, si riterrà errata un'eventuale consistenza di "3 schizzi, 11 disegni, 14 tavole, 7 copie eliografiche, 2 copie cianografiche", in primo luogo, perché all'interno di una voce che intende segnalare l'entità degli elaborati coesisterebbe l'indicazione delle tipologie e quella dei supporti; in secondo luogo, perché i supporti (copie eliografiche e cianografiche) contengono comunque le tipologie (di norma, le tavole e, in minima parte, gli schizzi e i disegni). Nell'esempio specifico, con l'aggiunta a "3 schizzi, 11 disegni, 14 tavole" dell'indicazione "7 copie eliografiche, 2 copie cianografiche" si priverebbe il fruitore dell'inventario di un'informazione sulla tipologia delle nove copie. Qualora invece si riscontrassero supporti di particolare unicità o di diffusione non estesa, sarà possibile immettere il dato nella descrizione.

2) Descrizione degli elaborati grafici.

Per la descrizione degli elaborati sono state proposte tre possibilità al fine di non vincolare l'archivista ad una sola scelta. Queste sono rappresentate da una descrizione dettagliata, da una descrizione sintetica e da una descrizione pratica. Le prime due sono sostanzialmente state utilizzate in passato dall'Archivio del Moderno, mentre la terza, che si ritiene essere preferibile rispetto alle altre, è quella attualmente vigente presso la medesima istituzione.

Proposte per la descrizione di documenti testuali relativi ad un progetto.

- 1) **Indicazione della consistenza**
Di norma, si indica il numero delle carte.
- 2) **Descrizione del contenuto**
Si ricorda che non va descritto tutto nel dettaglio, soprattutto se la documentazione è cospicua; in questo caso, si possono segnalare documenti che si ritengono di rilevante importanza.
 - Se nell'unità archivistica compare materiale bibliografico (libri, riviste, opuscoli, dépliant etc.), questo va descritto sommariamente o in modo più approfondito, a seconda dell'importanza che ricopre per la comprensione dell'unità stessa. Si ponga attenzione ad eventuali interventi (note, appunti, sottolineature) effettuati su questo tipo di materiale o sulla presenza di fogli al suo interno.

[Fig. 1]

Proposte per la descrizione di elaborati grafici relativi ad un progetto.

- 1) **Indicazione della consistenza** (quantità degli elaborati grafici)
 - a) **generica**
Es.: «37 elaborati grafici» o «37 elaborati grafici di cui 9 in copia».
 - b) **analitica**
Es.: «3 schizzi, 11 disegni, 23 tavole» o «3 schizzi, 11 disegni, 23 tavole (di cui 7 in copia eliografica e 2 in copia cianografica)».

Si noti come nella consistenza analitica si indichino soltanto le tipologie degli elaborati. L'informazione sul tipo di supporto è fornita, ma non è obbligatoria, solo per le copie. Se lo si riterrà necessario, si potrà indicare nel campo «descrizione» se si tratta di copie con interventi o se il corrispondente originale è assente...

Errore:
«2 schizzi, 3 disegni, 14 tavole, 7 copie eliografiche, 2 copie cianografiche»
Non possono coesistere nella voce «consistenza» le tipologie dell'elaborato con l'indicazione dei supporti (sono cose diverse).
Nella frase viene contemporaneamente indicata la tipologia (schizzi, disegni, tavole) e il supporto (copie eliografiche e cianografiche). Perché? Le copie eliografiche e cianografiche non contengono tavole, disegni e schizzi? Bisogna separare le due informazioni.

[Fig. 2]

Proposte per la descrizione di elaborati grafici relativi ad un progetto.

a. Elaborati grafici (descrizione dettagliata)

- **Tipologia dell'elaborato, tecnica, supporto** (es.: schizzi in matita su carta da lucido; disegni in inchiostro di china su carta; tavole in inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido). Se sono presenti **copie** (da mettere alla fine della descrizione), **segnalare la tipologia ed eventuali interventi**.
- **Tipo di rappresentazione, scala** (es.: piante in scala..., prospetti in scala..., sezioni in scala..., etc.). L'ordine è dato dalla scala più piccola (es.: 1:10000, 1:5000, 1:1000, 1:500 etc.).

[Fig. 3]

Proposte per la descrizione di elaborati grafici relativi ad un progetto.

b. Elaborati grafici (descrizione sintetica)

- **Tecnica, supporto** (es.: matita su carta da lucido; inchiostro di china su carta; inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido). Se sono presenti **copie** (da mettere alla fine della descrizione), **segnalare la tipologia ed eventuali interventi**. Vale solo se nella consistenza è stata espressa la tipologia degli elaborati (schizzi, disegni, tavole).
- **Tipo di rappresentazione** (es.: piante, prospetti, sezioni etc.).

[Fig. 4]

La **descrizione dettagliata** [Fig. 3] prevede la segnalazione della tipologia dell'elaborato (schizzi, disegni, tavole), della tecnica (essenzialmente, gli strumenti scrittori utilizzati) e del supporto (carta da lucido, carta vegetale ecc.) nella formulazione esemplificativa che segue: "schizzi in matita su carta da lucido; disegni in inchiostro di china su carta; tavole in inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido".

Se sono presenti copie, queste andranno immesse alla fine della stringa segnalandone la tipologia ed eventuali interventi (ad es.: "schizzi in matita su carta da lucido; disegni in inchiostro di china su carta; tavole in inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido; tavole in copia eliografica con interventi in inchiostro di china; tavole in copia cianografica").

A queste indicazioni segue la segnalazione del tipo di rappresentazione e della scala utilizzata (ad es.: "piante in scala..., prospetti in scala..., sezioni in scala..." ecc.). L'ordine è dato a partire dalla scala più piccola, ad esempio, nella sequenza 1:10000, 1:5000, 1:1000, 1:500 ecc.

La **descrizione sintetica** [Fig. 4], che si presume più adatta ad un inventario sommario, si differenzia da quella dettagliata per l'omissione della tipologia dell'elaborato e dell'indicazione della scala. Essa prevede, quindi, la segnalazione della tecnica e del supporto (ad es.: "matita su carta da lucido; inchiostro di china su carta; inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido"). Anche in questo caso le eventuali copie saranno immesse in coda a questa stringa, ma sarà necessario segnalare la tipologia ed eventuali interventi soltanto qualora la tipologia degli elaborati (schizzi, disegni, tavole) sia stata già espressa nella consistenza analitica (ad es., "matita su carta da lucido; inchiostro di china su carta; inchiostro di china, matita e matita colorata su carta da lucido; 3 tavole in copia eliografica con interventi in matita e matita colorata", preceduta da: "3 schizzi, 11 disegni, 23 tavole di cui 7 in copia eliografica e 2 in copia cianografica"). In questo modo, si deduce che delle sette tavole in copia eliografica soltanto tre sono nuovi originali in quanto contengono interventi in matita e matita colorata, mentre le restanti quattro e le due cianografiche sono semplici copie.

Segue, infine, il tipo di rappresentazione (ad es.: "piante, prospetti, sezioni" ecc.).

La **descrizione pratica** [Fig. 5] è definita in tal modo semplicemente perché mira ad esprimere quei dati fondamentali che possano, nella loro sintesi,

dare l'idea del livello di approfondimento del progetto documentato. Essa sarà quindi costituita di due elementi: il tipo di rappresentazione e la scala, che potranno essere presentati o in modo dettagliato (ad es., "piante in scala 1:500, 1:200, ..., prospetti in scala 1:500, ..., sezioni in scala 1:100, ..." ecc.) o in modo generico (ad es., "piante, prospetti, sezioni, particolari costruttivi in scala 1:10000, 1:1000, 1:500, 1:100, 1:50, 1:1"). In aggiunta, affinché tale descrizione sia efficace, è necessario che essa sia impiegata solo nel caso in cui nella consistenza sia stata espressa la tipologia degli elaborati, come mostrato nel seguente esempio: "piante in scala 1:500 e 1:100, prospetti in scala 1:500, sezioni in scala 1:100 e 1:50, particolari costruttivi in scala 1:50 e 1:20", preceduta da "6 schizzi, 20 disegni, 12 tavole".

Quanto alle copie, è stata ritenuta necessaria unicamente la segnalazione di quelle in cui si verificano interventi, eventualmente indicandone la tecnica e specificandone il supporto.

L'assenza delle informazioni relative alle tecniche utilizzate negli elaborati non è segnatamente giustificata dal fatto che queste, normalmente, non si configurino come dato imprescindibile per la comprensione generale del contenuto di questi documenti, quanto da un principio che si potrebbe definire economico. La segnalazione delle tecniche, infatti, sommata agli altri dati (consistenza analitica, tipologia e supporto) sarebbe, in sostanza, una descrizione di tutti gli elaborati grafici effettuata per gruppi e non per documento. A quel punto, risulterebbe allora più perspicua una descrizione elaborato per elaborato (per unità documentaria) e non per unità archivistica.

Cionondimeno, l'eventuale rilevamento di tecniche particolari, insolite o comunque significative potrà essere sempre segnalato in coda alla descrizione.



[Fig. 5]



[Fig. 6]



[Fig. 7]

6.3 Il materiale fotografico [Fig. 6]

1) Indicazione della consistenza.

Sulla stessa linea di quanto detto per gli elaborati grafici, si propone una modalità generica e una modalità analitica⁴³.

Nella consistenza generica si segnalerà l'entità del materiale, distinguendo, all'evenienza, tipologie specifiche di raccolte (ad es., "2 album fotografici, 49 fototipi").

La consistenza analitica precisa meglio le tipologie dei fototipi (ad es., "2 album fotografici, 13 stampe fotografiche, 14 negativi, 22 diapositive").

2) Descrizione del materiale fotografico.

Il materiale fotografico, variamente e cospicuamente attestato negli archivi del progetto, può essere descritto in maniera dettagliata o semplificata.

Nella descrizione dettagliata è stato ritenuto necessario almeno indicare il soggetto ritratto nel fototipo e, se espresso, l'autore dello scatto. Se invece, in assenza di indicazioni di responsabilità, si riuscisse a desumere il nome dell'autore, si dovranno aggiungere immediatamente le motivazioni dell'attribuzione.

I dati contenutistici sono seguiti dall'indicazione del colore, della materia, della tecnica e delle misure (sempre altezza x larghezza), secondo una formulazione del genere: "b/n, colore; gelatina, bromuro d'argento su carta; stampa ai pigmenti su carta; formato 80 x 60, 60 x 40; 50 x 25").

Come si può notare dall'esempio, questo tipo di descrizione necessita di ulteriori competenze tecniche che esorbitano dalle conoscenze di un archivista e, non di rado, da quelle di uno specialista dell'ambito architettonico o del design e sarà pertanto destinata a chi con maggiore agevolezza è abituato ad avere a che fare, per la propria esperienza personale, con questa tipologia documentaria, purché si attenga sempre ad un'impostazione archivistica.

Per tale ragione, è preferibile una descrizione semplificata ad un'analisi dettagliata.

In questa si manterrà l'indicazione del soggetto ritratto nel fototipo e l'autore dello scatto nella modalità indicata precedentemente. La parte tecnica prevede invece unicamente l'indicazione di colore e della misura massima rilevata, seguita dalla dicitura "e minori" (es.: "b/n, colore; 80 x 60 e minori"). Infine, potranno essere segnalate eventuali particolarità, soprattutto in riferimento allo stato di conservazione dei materiali.

6.4 Gli oggetti tridimensionali [Fig. 7]

1) Indicazione della consistenza.

Di norma, si indica il numero dei modelli, dei prototipi o degli esemplari⁴⁴.

2) Descrizione dell'oggetto.

Come per il materiale fotografico, anche la descrizione degli oggetti tridimensionali potrebbe giungere ad un livello molto approfondito, che però, in buona sostanza, non inciderebbe in modo significativo nella comprensione generale dell'unità, se non forse in casi eccezionali in cui, ad esempio, il progetto sia testimoniato da un unico modello.

Nel rilevamento dei dati sono state immesse prescrizioni opzionali riferite a particolarità che, a seconda dei casi, possono essere considerate di primaria importanza o secondarie ai fini della descrizione e che restano, quindi, soggette all'interpretazione dello schedatore.

Il primo dato da segnalare è il soggetto rappresentato, che potrebbe essere coincidente, in parte o del tutto, con l'oggetto realizzato (ad es., "dettaglio della facciata dell'edificio"). Segue l'indicazione del materiale (o dei materiali) di cui esso è composto e, in via opzionale, della presenza o assenza della base e del contesto dei modelli e dei prototipi (ad es., "prototipo dell'edificio in legno e cartone su base lignea, senza contesto"). Se presente, va indicato l'autore dell'oggetto (ad es., "realizzato/a da..."); come per i fototipi, qualora si riuscisse a desumere il nome dell'autore nonostante l'assenza di indicazioni di responsabilità, sarà necessario immettere immediatamente le ragioni dell'attribuzione. Di seguito vengono segnalate le misure (sempre larghezza × altezza × profondità) con arrotondamento allo "0" o allo "0,5" più vicino (ad es., "cm 43,5 × 18 × 29,5"), mentre per oggetti di forma circolare, si indicherà soltanto il diametro, tramite il segno "Ø", e l'altezza.

La descrizione dell'oggetto tridimensionale termina con delle note opzionali, che potranno contenere particolarità non previste nelle voci precedenti, come la presenza sull'oggetto di diciture, scritte, cartigli ecc., che vanno riportate per esteso, compresa la loro posizione sull'oggetto (ad es., "targa in metallo recante la scritta 'Ugo Coppi. Milano', sulla base in basso a destra").

6.5 Strutturazione e presentazione dei dati all'interno della scheda dell'unità-progetto. Due esempi

Dopo la trattazione separata delle varie tipologie documentarie, si passa alla descrizione completa dell'unità-progetto.

Oltre ai dati rilevati, la scheda dovrà ovviamente essere munita della denominazione del progetto (originale, anche con integrazioni, o dedotta), del nome del progettista (o dei progettisti) e degli eventuali partner e collaboratori, degli estremi cronologici (compresi eventuali "documenti dal" e "fino al") e di una (breve) descrizione di tipo narrativo che funge da introduzione a quanto invece sarà illustrato in maniera analitica.

Distinte per capoverso, seguiranno il cappello introduttivo le descrizioni dei documenti testuali, degli elaborati grafici, del materiale fotografico e degli oggetti. Infine, potranno essere immesse osservazioni relative alla datazione di tutta l'unità, alla conservazione originaria, alle vecchie segnature, alla presenza di rubriche o di mezzi di corredo, allo stato di conservazione ecc. Se ritenuto opportuno dall'ente di afferenza, potranno essere indicate anche le collocazioni delle unità di conservazione, pur essendo questo un dato interno fondamentale per gli addetti al reperimento in deposito, ma insignificante per gli utenti.

La scheda di un progetto del fondo Minoletti potrà quindi essere strutturata, a puro titolo esemplificativo, nel modo seguente⁴⁵.

Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Giulio Minoletti.

Serie archivistica: Progetti, studi e disegni.

Unità archivistica: Autovettura sportiva con tetto rigido monoblocco e con portiere-fianchi scorrevoli / Giulio Minoletti; Carrozzeria Boneschi.

Segnatura: Minoletti 1 Pro 035.

Estremi cronologici: [1953].

Consistenza: 19 schizzi, 14 disegni, 2 tavole, 11 stampe fotografiche, 1 modello.

Descrizione: Studio per un'automobile sportiva, con tetto e portiere scorrevoli in plastica trasparente, realizzata su telaio Alfa Romeo 1900.

Vista anteriore, posteriore e laterale e una sezione orizzontale con scala metrica.

Disegni e tavole in copia eliografica. I disegni presentano interventi in inchiostro di china, matita e matita colorata. Le tavole furono elaborate dalla Carrozzeria Boneschi di Milano, di cui una recante il

timbro del progettista.

Le stampe fotografiche b/n, misuranti cm 18 × 24 e minori, contengono riprese del modello e la riproduzione di un elaborato grafico (veduta del fianco dell'automobile). Al verso di alcuni fototipi è presente il timbro a inchiostro del progettista, numeri di negativo e l'annotazione manoscritta "Ponti", a indicare che tale immagine era destinata alla pubblicazione del volume *Minoletti* (1959), con prefazione di Gio Ponti, per la collana "Architetti italiani".

Il modello dell'autovettura, in legno, plastica, parti metalliche e plexiglass, è stato realizzato da Ugo Coppi, come si desume da un'etichetta apposta sulla base, e misura cm 89,5 × 34,5 × 30. Sempre sull'etichetta sono presenti le diciture "Milano" e "Alfasprint".

Datazione desunta dalla monografia *Minoletti*, Milano, Edizioni Milano Moderna, 1959, pp. 26-27.

Note: Il materiale fotografico era stato originariamente registrato nella rubrica "Foto/Scatole fotografiche" con il titolo "Auto Sprint (brev. arch.)" (scatola 54).

Collocazione: GMin C 2, GMin T 3, GMin Fot S 12/2, GMin M 6.

Un ulteriore esempio presenta invece, rispetto a quello tratto dal fondo Minoletti, anche documentazione testuale ed è riferito alla realizzazione del secondo lotto di un progetto testimoniato dal fondo Hans Jacob Fluck (1891-1947), ingegnere rurale originario di Zurigo ma operante in Ticino negli anni 1917-1918 e tra il 1932 e il 1942⁴⁶.

Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Hans J. Fluck. Serie archivistica: Progetti.

Sottoserie: Bonifica del Piano di Magadino.

Sottoserie: [Progetto Diserens-Strüby-Biasca del 1924-1931. Direzione dei lavori].

Unità archivistica: Canale principale. Sponda destra [del fiume Ticino]. Secondo lotto / Hans J. Fluck; Asphalt-Emulsion A. G., Zürich.

Segnatura: Fluck 1 Pro 1_04_14.

Estremi cronologici: 25 gennaio 1935-1 agosto 1936.

Consistenza: 12 cc., 1 schizzo, 1 disegno, 19 tavole in copia eliografica, 11 stampe fotografiche, 7 negativi, 1 modello⁴⁷.

Descrizione: Documentazione riguardante la realizzazione del secondo lotto del canale principale della sponda destra del fiume Ticino, consistente nello spurgo della bolla a valle della linea ferroviaria e del nuovo canale a valle del riale Riarena, nella realizza-

zione del passaggio sotto il Riarena, della diga sinistra e del nuovo canale a monte del medesimo riale.

Rapporto tecnico, preventivo, capitolato d'appalto, contratto con le imprese "Ing. E. Briner" di Lugano, "Fratelli Balemi" di Tenero e "Gobba & Bondietti" di Locarno, esecutrici delle opere, atto di consegna dei lavori delle imprese, estratto del Foglio Ufficiale (n° 76 del 20 settembre 1935) contenente la risoluzione governativa riguardante la costruzione del canale principale della sponda destra del fiume Ticino (secondo lotto).

Gli elaborati rappresentano visioni d'insieme, profili longitudinali e trasversali della sponda destra del canale principale, dell'argine sinistro del riale Riarena, planimetrie e dettagli per la costruzione dei passaggi al disotto del medesimo riale e della ferrovia, dettagli dei ponti, liste dei ferri e calcoli statici.

Planimetrie in scala 1:1000, 1:200, 1:100 e 1:50; prospetti in scala 1:100 e 1:50; sezioni in scala 1:1000/1:100, 1:100, 1:50 e 1:20.

Le tavole in copia eliografica presentano interventi in inchiostro di china, china rossa, matita, matita colorata ed acquerello.

Il materiale fotografico, probabilmente prodotto da Hans Fluck, presenta come soggetto sempre alcune fasi di esecuzione dei lavori. Le stampe fotografiche b/n misurano cm 8,5 × 12 e minori, i negativi cm 6,5 × 9,2 e minori.

Un modello in gesso rappresentante una parte della sponda destra del fiume Ticino, presumibilmente coincidente con il secondo lotto, misurante cm 77 × 34,5 × 19.

Note: La documentazione testuale e gli elaborati grafici erano originariamente conservati all'interno di un faldone recante sulla coperta anteriore il timbro violaceo "Consorzio Bonifica Piano di Magadino. Il Direttore dei lavori", l'antica segnatura "24" in lapis rosso e un foglio dattiloscritto con la denominazione del progetto, seguita dall'elenco parziale dei documenti ivi contenuti. Tredici unità documentarie erano state numerate meccanicamente da 1 a 13, di cui una "7A"; l'unità numerata 13 è rappresentata, quasi nella sua totalità, da documenti testuali.

Collocazione: HJF S 3/6, HJF C 2/5, HJF T 30, HJF Fot S 2/4, HJF M 5.

7. CONDIVISIONE DEL PERCORSO

Il panorama fin qui presentato, che – si ribadisce – è frutto di analisi empiriche ed illustra una possibile modalità di schedatura limitata all'unità-progetto, declinata negli esempi proposti in unità archivistica, mostra chiaramente come sia necessaria la compresenza di due preparazioni tecniche. In assenza dell'una o dell'altra, un lavoro di ordinamento e inventariazione potrebbe presentare incompletezze, se non errori, o dal punto di vista archivistico o in merito alle esigenze imposte dalla materia di cui questi particolari complessi documentari sono testimoni.

A prescindere dalle scelte descrittive adottate dalle singole istituzioni o dai singoli ricercatori, appare però tassativa l'adozione di un atteggiamento, e quindi di un impianto metodologico, esclusivamente archivistico. Il rischio della rottura del vincolo è, infatti, sempre dietro l'angolo e, quindi, ad esempio, andranno fermamente allontanate particolari tentazioni a spostare documenti ed elaborati da un'unità all'altra, perché sbrigativamente considerati come frutto del disordine del soggetto produttore. Assumendo invece un paradigma filologico, si dovrà sempre postulare, in prima istanza, la mancata comprensione delle carte (o dei procedimenti che ad esse sottendono) da parte dell'archivista, in luogo dell'errore commesso dal soggetto produttore. Per molti versi, è più grave, rispetto a questo atteggiamento, una certa propensione alla catalogazione⁴⁸ che è spesso reputata, da chi non è propriamente archivista, una pratica più perspicua, ad esempio in merito al ritrovamento delle unità, e sostitutiva dell'operazione più articolata, più lunga, più costosa – dal punto di vista delle risorse umane – dell'ordinamento e dell'inventariazione. In tale malaugurato caso, oltre alla perdita irreversibile del nesso logico tra i documenti – quindi del concetto stesso di archivio – la catalogazione non garantirebbe un sicuro e tantomeno rapido reperimento dei progetti (soprattutto se eseguita “per tipo di materiale”), così come non consentirebbe un eventuale risparmio di tempo e di risorse, che sarebbe soltanto apparente, perché tale pratica, specificamente rivolta all'ambito biblioteconomico, non assicura, anzi, mina alla base la vivibilità di un fondo archivistico e dei documenti che lo costituiscono. Qualora si dovessero riscontrare tentazioni e attitudini del genere, sarebbe decisamente molto più opportuno lasciare la documentazione nello stato in cui è pervenuta, limitandosi ad effettuare operazioni basilari di pulizia e, al massimo, a redigere buoni elenchi di consistenza, purché questi non vengano spacciati come inventari.

Assodata la consapevolezza di questi concetti cardine, sullo stesso livello di importanza e di valore, è necessario che il sapere tecnico-specialistico proveniente da tutti gli ambiti disciplinari riguardanti la progettazione si innesti sull'impostazione archivistica, contribuendo in modo determinante alla comprensione, descrizione ed esposizione dei dati.

La migliore condizione per percorrere questa strada implica che vi sia disponibilità al confronto da parte di ambedue i settori coinvolti, rifuggendo dal tentativo, spesso involontario, di arroccarsi sulle proprie convinzioni ed avendo sempre come priorità l'aderenza ai documenti e alle relazioni che ne determinano il significato o i significati.

Infine, va registrata la dovuta, quanto mai urgente, attenzione da parte degli archivisti e degli architetti ai documenti nati in digitale, che rappresentano indubbiamente una sfida fondamentale del presente e del futuro e le cui problematiche investono non solo l'istituto di conservazione, ma anche e soprattutto le pratiche che il soggetto produttore deve adottare durante l'esercizio della sua professione. Contestualmente, però, come si può dedurre dallo scenario appena presentato, restano insolte molte questioni sostanziali relative ai documenti tradizionali, per una parte delle quali sono state avanzate delle proposte.

Rebus sic stantibus, il rapporto tra documento tradizionale e digitale, quindi anche la sua analisi, andrà sempre visto in un'ottica correlativa e non disgiuntiva, sebbene i supporti materiali e immateriali che veicolano i documenti siano spesso profondamente diversi. Non vi è dubbio che vi sia la necessità di acquisire maggiori e adeguate competenze tecniche, tra l'altro, sempre in continuo e veloce cambiamento, ma la questione fondamentale si pone altresì nel metodo e nell'atteggiamento con cui ci si rivolge verso gli archivi, che siano tradizionali, ibridi o digital born.

Per scomodare ancora più del dovuto Giorgio Centetti, si è sempre, e forse sempre più estesamente, all'interno di un'*universitas rerum*, dove le carte, gli elaborati, le foto, gli oggetti, il materiale bibliografico e i file “costituiscono niente altro che [alcuni] fra i mezzi usati dall'ente o individuo per raggiungere i propri scopi”. E, come sempre, questi “singoli componenti”, questi “pezzi” portano in sé stessi “il vincolo della destinazione comune, sintetizzato nell'adempimento delle funzioni dell'ente o individuo medesimo”⁴⁹.

NOTE DI CHIUSURA

1 La versione in francese del manuale di trattamento degli archivi di architettura per i secoli XIX e XX, redatto nel 2000 all'interno del Consiglio Internazionale degli Archivi, individua – in modo più dettagliato rispetto alla versione inglese – come elemento essenziale di questa tipologia di archivio i «fascicoli di “progetti”, prendendo questo termine nel suo senso più ampio: progetto di costruzione, ma anche progetto teorico, elaborato all'interno degli studi di architettura» (cfr. Conseil international des archives, Section des archives d'architecture, *Manuel de traitement des archives d'architecture. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Conseil international des archives, 2000, consultabile al link <https://www.ica.org/sites/default/files/ArchitectureFR.pdf>, p. 25).

2 Sarebbe esattamente il caso dei fondi Mario Campi e Luigi Snozzi, citati precedentemente, se fossero privi delle sezioni relative alle attività didattica, editoriale, di ricerca e ai documenti personali. Per archivi italiani, si vedano, a puro titolo di esempio, il fondo Marco Terzaghi del C.A.S.V.A. di Milano (*L'archivio dell'architetto Mario Terzaghi presso il C.A.S.V.A.*, a cura di M. T. FERABOLI, Milano, Comune di Milano, 2006) e i fondi Luciano Baldessari e Gabriele Mucchi del Politecnico di Milano (cfr., rispettivamente, con riserve metodologiche, *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, a cura di G. L. CIAGÀ, Milano, Guerini studio, 1997, e *Mucchi. Archivio dei progetti e dei disegni d'architettura*, a cura di A. ROSSARI, Milano, Vangelista, 1993).

3 Per allargare lo sguardo oltre i fondi dell'Archivio del Moderno e considerando solo pubblicazioni cartacee, si vedano, ad esempio, i fondi Giuseppe e Alberto Samonà (*Giuseppe e Alberto Samonà, 1923-1993. Inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'Archivio Progetti*, a cura di G. CORTESE, T. CORVINO, I. KIM, Padova, Il Poligrafo, 2003), Egle Renata Trincanato (R. DOMENICHINI, *Non solo «Venezia minore». L'archivio di Egle Renata Trincanato, in Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria. Atti degli incontri sugli archivi di persona*. Sapienza Università di Roma, 2009-2013, a cura di A. AIELLO, F. NEMORE, M. PROCINO Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 327-332), Giancarlo De Carlo (*Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio*, a cura di F. SAMASSA, Padova, Il Poligrafo, 2004), Eugenio Miozzi (*Eugenio Miozzi, 1889-1979. Inventario analitico dell'archivio*, Venezia, a cura di V. FARINATI, IUAV-Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1997) ed Enrico Agostino Griffini (*Enrico Agostino Griffini (1887-1952). Inventario analitico dell'archivio*, a cura di M. SAVORRA, Padova, Il Poligrafo, 2007), tutti conservati nell'Archivio progetti dello IUAV di Venezia. Per il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (C.A.S.V.A.) di Milano, si veda almeno il fondo Francesco Gnechchi Ruscone (*L'archivio dell'architetto Francesco Gnechchi-Ruscone presso il C.A.S.V.A.* a cura di A. C. CIMOLI, Milano, Comune di Milano, 2004). Per il Centro Archivi di Architettura del Mu-

seo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI) di Roma, si vedano almeno i fondi Pier Luigi Nervi, (*L'archivio Pier Luigi Nervi nelle collezioni del MAXXI Architettura. L'inventario*, a cura di C. ZAHRA BUDA, Roma, Fondazione MAXXI Architettura, 2016), Aldo Rossi, (*L'archivio di Aldo Rossi nelle collezioni MAXXI architettura. L'inventario* a cura di C. ZAHRA BUDA,, Roma, MAXXI, 2020) e, il più recente, Sergio Musmeci-Zenaide Zanini, (*L'archivio Sergio Musmeci nelle collezioni del MAXXI Architettura*, a cura di C. ZAHRA BUDA, Roma, MAXXI, 2022).

4 Se ne veda, come primo orientamento, la definizione in R. NAVARRINI, *Gli archivi privati*, Lucca, Civita, 2005, pp. 53-55.

5 Cfr. A. ROMITI, *Archivistica generale. Primi elementi. Modulo di Base*, Lucca, Civita, 2002, p. 42. Svariate sollecitazioni a considerare l'archivio di un architetto nella sua più ampia articolazione di archivio di persona fisica e non soltanto limitatamente all'attività professionale non hanno, di fatto, avuto, nei decenni scorsi, un riscontro adeguato e una diffusione capillare, come anche le esortazioni a ricondurre ad un discorso archivistico le questioni relative alla schedatura dei progetti (su tali aspetti si vedano le considerazioni di M. SERIO, *Le fonti documentarie per la storia dell'architettura: esperienze e programmi dell'Archivio centrale dello Stato*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura*, Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993, II, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1999, pp. 701-711, alle pp. 701-702, e di E. REALE, *Il progetto sugli archivi di architettura della Soprintendenza Archivistica per il Lazio e della Direzione Generale per gli Archivi*, in *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio. Da Roma capitale al secondo Dopoguerra*, a cura di M. GUCCIONE, D. PESCE, E. REALE, Roma, Gangemi, 2007³, pp. 21-26, a p.23) o alla gestione e conservazione dei documenti digitali (cfr. P. CARUCCI, *Pensare la rete. Tavola rotonda*, in *Documentare il contemporaneo. Gli archivi degli architetti*, Atti della Giornata di studio, 19 aprile 2002. Centro nazionale per le arti contemporanee, a cura di M. GUCCIONE, E. TARENZONI, Roma, Gangemi, 2002, pp. 13-33, alle pp. 16-19 e 30-31). Su quest'ultimo aspetto, è certamente di fondamentale importanza la recente costituzione in seno all'ANAI di un'équipe di lavoro sugli archivi digitali degli architetti (cfr. http://www.anai.org/anai-cms/cms.view?numDoc=1756&munu_str=).

6 Per una panoramica sugli archivi d'impresa, un rinvio fondamentale è al testo di P. CARUCCI, M. MESSINA, *Manuale di archivistica per l'impresa*, Roma, Carocci, 1998 e successive ristampe.

7 Si pensi, ad esempio, all'importanza della documentazione sui brevetti prodotta dall'Ufficio Italiano Brevetti e Marchi (UIBM), quindi da un organo centrale dello Stato, conserva-

ta presso l'Archivio Centrale dello Stato (cfr. <http://dati.acs.beniculturali.it/mm/local/>).

8 L. DURANTI, *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, p. 134. È interessante notare come la continuazione della frase tenga conto proprio degli archivi di architetti: "Anche con materiale tradizionale, documenti della stessa pratica sono a volte conservati, nel loro stato attivo, in luoghi diversi, a causa delle loro dimensioni (es. progetti architettonici) o di pericolo di deterioramento (es. fotografie) ma la loro relazione è chiaramente espressa in repertori, indici, riferimenti incrociati".

9 Il riferimento può essere esteso, al di là dell'ambito architettonico, anche ad altri profili professionali che contemplan una disposizione di tipo progettuale, come il design, l'ingegneria, la grafica d'arte ecc.

10 Traduzione di Stefano Vitali: *ISAD(G): General International Standard Archival Description. Second edition*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», a. LXIII, n. 1, 2003, pp. 59-190, in particolare, p. 83, s.v. "Fascicolo/unità archivistica (file)" (https://www.icar.beniculturali.it/fileadmin/risorse/docu_standard/RAS_2003_1.pdf).

11 R. DOMENICHINI, A. TONICELLO, *Il disegno di architettura. Guida alla descrizione*, Padova, Il Poligrafo, 2004. Per aspetti simili e per le implicazioni tra gli archivi e il progetto architettonico, si vedano anche i testi contenuti in Istituto universitario di architettura di Venezia, AP, Centro di servizi interdipartimentali Archivio Progetti, *Il progetto di architettura. Conservazione, catalogazione, informazione*. Atti del Seminario, Venezia, 20 e 21 gennaio 1995, Venezia, Istituto universitario di architettura, [1995?].

12 DOMENICHINI, TONICELLO, *Il disegno* cit., pp. 27-28.

13 Ivi, pp. 28-32.

14 Ivi, pp. 32-33.

15 Anche questo aspetto va valutato caso per caso e progetto per progetto. È possibile che le singole fasi siano documentate solo in parte o che i documenti pervenuti siano inerenti solo ad alcune fasi o anche, nel caso estremo ma non raro, che si verifichi l'assenza di tutta la documentazione relativa al progetto, di cui può restare traccia, ad esempio, in articoli di riviste o nel materiale fotografico. Che il soggetto produttore non conservi comunque la documentazione completa relativa ad un progetto, operando scarti anche durante l'attività professionale, sembra essere un dato di fatto, così come appare da una prima ricerca al proposito effettuata sui fondi dell'Archivio del Moderno: R. IACOBUCCI, *Vuoti documentari in fondi di architetti: alcuni casi*

dall'Archivio del Moderno, in *Trous d'archives, trous de mémoire? Lacune degli archivi, vuoti della memoria?*. Actes du 9e colloque des archivistes de l'Arc alpin occidental Avignon-Rasteau-Vaison-La-Romaine (Vaucluse), 17-19 ottobre 2019, Avignon-Chambéry-Lausanne-Torino, septembre 2020, pp. 75-86 (https://archives.vaucluse.fr/fileadmin/Minisites/Archives/00_AD_PDF_DOCX_XLS_PPT/A_accueil/2020/Arc_alpin_2019_Rasteau_actes_pourpublication21092020.pdf).

16 È questa l'interpretazione che si rileva in molti inventari di fondi di architetti e, ad esempio, come espressione metodologica, in A. TONICELLO, *Esperienze di metodologia di ordinamento e schedatura degli archivi di architettura*, in *Metodologie di riordino per gli archivi di architettura*, Atti del seminario di studio (Milano, Triennale, 7 ottobre 2004), Milano, Comune di Milano, 2005, pp. 19-25, con particolare riferimento alle pp. 20-21 e 22.

17 La ragione di questa scelta risiede nell'interpretazione della sezione fotografica come il risultato di un'operazione avvenuta per scopi diversi da quelli della progettazione, che sono, essenzialmente, da un lato la volontà di documentare lo stato definitivo della propria opera e, dall'altro, di avere a disposizione set fotografici relativi ai progetti da poter utilizzare in pubblicazioni o per fini simili.

18 Nella vasta bibliografia su Marco Zanuso, si veda, come primo riferimento, *Marco Zanuso architetto*, a cura di M. DE GIORGI, Milano, Skira, 1999, G. DORFLES, *Marco Zanuso designer*, Roma, Editalia, 1971, F. BURKHARDT, *Marco Zanuso. Design*, Milano, Federico Motta, 1990, *Marco Zanuso. Architettura e design*, a cura di L. CRESPI, L. TEDESCHI, A. VIATI NAVONE, Roma, Officina Libraria, 2020, e R. GRIGNOLO, *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, Mendrisio-Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy press-Silvana, 2013.

19 I dettagli di questa operazione e le ipotesi sulle motivazioni che hanno portato Zanuso ad effettuare la campagna fotografica sono espressi, per altri fini, in R. IACOBUCCI, *Vuoti documentari* cit., pp. 82-83.

20 È il caso della partecipazione ai concorsi per il teatro Carlo Felice di Genova (1950) e per la chiesa di Campione d'Italia (1958), per i progetti dei padiglioni Cummins Mercury (1962) e dell'URSS all'Esposizione internazionale di Montréal, realizzato dalla FEAL (1966), per i progetti di villa Rigo a Jesi (1955), di case popolari (IACPM-INA Casa) al quartiere Vialba a Milano (1957), di una villa per Roberto Olivetti a Ivrea (1959-1960), dell'appartamento del dottor Cattania in via Cimarosa a Milano (1959), dello stabilimento Filt a Opera, presso Milano (1961), dell'edificio per abitazioni in piazzale Dateo, angolo via Carlo Poma, a Milano (1963) e di una lampada stradale per la Società Cementi Armati Centrifugati (SCAC) (1971). Sono invece

testimoniati esclusivamente da fotografie e negativi montati su cartoncino i progetti per la riconversione in villa di un rustico per Francesco Scotti a Premeno, presso Verbania (1944), del Piccolo Teatro di via Rovello a Milano (1952), di villa Recordati a Milano (1955), dello stabilimento Cedis e del complesso residenziale adiacente alla fabbrica, presso Palermo (1955-1956), della libreria Feltrinelli a Milano (1957-1958) e del negozio Cedit (Ceramiche d'Italia) a Napoli (1959-1960). Si ringrazia Elena Triunveri per la ricerca e il reperimento dei dati.

21 Questa situazione genera, di norma, una serie denominata "Materiali fotografici" o "Fotografie" e simili, su cui si veda *infra*.

22 Quanto alla parte specificamente relativa al materiale fotografico, diverso è il caso degli "album a tema", ovvero di quegli album realizzati dal soggetto produttore costituiti da un certo numero di progetti accorpatisi a seconda, ad esempio, del tipo di edificio realizzato (ville, fabbriche, uffici, scuole): anche qui, l'archivista dovrà fare riferimento all'oggetto, che nello specifico sarà rappresentato dal tema e non dai singoli progetti, ed eventualmente assegnare questi gruppi di documenti ad una serie apposita, anche diversa da quella approntata per l'attività professionale (sull'argomento, con riferimento al fondo Marco Zanuso, si veda R. IACOBUCCI, *Album a tema. Alle origini delle collezioni fotografiche del fondo Marco Zanuso*, in *Marco Zanuso architetto* cit., pp. 237-248).

23 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=351194>.

24 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=351614>.

25 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=401881>.

26 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <http://www.sa-lazio.beniculturali.it/index.php?it/143/inventari-consultabili>. Sempre da questo link sono consultabili gli inventari dei fondi Andrea Busiri Vici e Carlo Busiri Vici, che ripropongono lo stesso albero del fondo Clemente Busiri Vici.

27 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=211050>.

28 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=350296>.

29 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=350696>.

30 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=strumcorr&Chiave=32274>.

31 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=401542>.

32 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=402134>.

33 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=strumcorr&Chiave=25599>.

34 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=136696>.

35 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=159222>.

36 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <http://www.archiviodamiani.it/fonds/940>.

37 Per un profilo biografico e per l'attività professionale di Giulio Minoletti si veda la monografia completa di, *Giulio Minoletti. Lo spettacolo dell'architettura*, a cura di M. C. LOI, C. SUMI, A. VIATI NAVONE, Mendrisio-Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press-Silvana editoriale, 2017.

38 La scheda della serie "Progetti, studi e disegni" è reperibile al link http://opera.nexusfi.it/easyweb/w5012/index.php?EW_T=M1&EW_FL=w5012/ew_limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_CJL=1&NOICONE=1&PHPMMSG=1&lang=ita&biblio=MENDRISI&EW4_PY=KW=ARCADIA&EW_RM=10&EW_EP=KW=ARCADIA&EW_RP=2&EW_P=LSPHP&EW_D=W5012&EW=0001581, mentre quella della serie "Materiale fotografico" è presente al link http://opera.nexusfi.it/easyweb/w5012/index.php?EW_T=M1&EW_FL=w5012/ew_limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_CJL=1&NOICONE=1&PHPMMSG=1&lang=ita&biblio=MENDRISI&EW4_PY=KW=ARCADIA&EW_RM=10&EW_EP=KW=ARCADIA&EW_RP=2&EW_P=LSPHP&EW_D=W5012&EW=0001772.

39 Cfr. l'inventario completo a partire dal link <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivi->

[stici/MIBA01D86A/](https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD-11D16B/).

40 Cfr. le schede dell'unità archivistica a partire dal link <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD-11D16B/>.

41 Si deve molto alle sollecitazioni che sono giunte da vari studiosi, tra cui quelle di Matteo Iannello (Università degli Studi di Udine, Facoltà di Architettura), Nicola Navone (Archivio del Moderno e Università della Svizzera italiana, Accademia di Architettura), Elena Triunveri (Archivio del Moderno) e Francesca Nemore (Sapienza, Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia), che hanno rappresentato vari punti di riferimento fondamentali allo sviluppo umano e professionale.

42 In tal modo si preserva, a modo di vedere di chi scrive, la possibilità di applicare tale tipo di descrizione anche a progetti classificati a livello di sottoserie o comunque ad un grado superiore rispetto all'unità archivistica, così come si evince, ad esempio, nella partizione (di particolare interesse per il discorso proposto in questa sede) operata per l'attività progettuale dell'Archivio Venanzio Guerci della Biblioteca Civica di Alessandria (cfr. D. BRUNETTI, D. CABELLA, *L'archivio di Venanzio Guerci ingegnere alessandrino. Inventario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004).

43 La proposta di descrizione del materiale fotografico è stata elaborata grazie alla disponibilità delle competenze della collega Sabine Cortat, documentalista presso l'Archivio del Moderno.

44 La proposta di descrizione degli oggetti tridimensionali è stata elaborata nel corso degli anni sulla base delle competenze della collega Micaela Caletti, documentalista presso l'Archivio del Moderno.

45 I dati inerenti al progetto in questione sono stati rilevati da Elena Triunveri e, limitatamente alle misure del modello, da Micaela Caletti. La riorganizzazione in un'unica unità archivistica è invece di Renzo Iacobucci.

46 Tra i non numerosi saggi ed articoli dedicati all'ingegnere zurighese, autore tra l'altro di alcuni studi sulle opere di bonifica, si veda almeno R. SOLARI, *La bonifica del piano di Magadino*, Bellinzona, Consorzio per la bonifica del Piano di Magadino, 1982.

47 Allo scopo di rendere la scheda più completa di dati relativi alle tipologie documentarie, è stato immesso anche un modello in gesso, in realtà, non esistente.

48 Al di là dell'utilizzo indiscriminato ed errato del termine "catalogazione" associato a "fondo archivistico" da parte di addetti e studiosi (di norma, non archivisti) che operano nell'ambito degli archivi del progetto, rilevabile spesso in convegni, conferenze e seminari specifici, andrà invece po-

sta attenzione sull'impiego del termine e sulla sua eventuale correttezza nell'ambito degli archivi di artista, così come si può constatare nella maggior parte dei testi che compongono la recente monografia *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*, a cura di A. DONATI, F. TIBERTELLI DE PISIS, Milano, Johan & Levi, 2022.

49 G. CENCETTI, *Sull'archivio come "universitas rerum"*, in Id., *Scritti archivistici*, Roma, Il centro di ricerca, 1970, pp. 47-55, segnatamente alle pp. 48-49 (testo precedentemente pubblicato in «Archivi», a. IV, 1937, pp. 7-13).