

L'archivio di un creatore di libri in movimento: la natura e gli elementi dei fondi d'artista

Dimitri Brunetti

Università di Udine

Contact: dimitri.brunetti@uniud.it

ABSTRACT

The archives of artists represent a way of collecting a variety of documents which is particularly interesting on account of the materials they include as well as their ability to document creativity. In this paper an attempt is made to reflect on the nature of these archival collections, what they consist of and the relation between analogical and digital materials. After considering the presence of both traditional and museum-like materials, the paper discusses the specific features of one archive and the conservative practices used while talking about them with a well-known creator of pop-up books.

KEYWORDS

Artist's archive; Personal archive; Description; Documentary complexity

CITATION

Brunetti D., "L'archivio di un creatore di libri in movimento: la natura e gli elementi dei fondi d'artista". JIB, 1 (April 2022): 176-185. DOI: <https://doi.org/10.57579/2022JIB01>

Il convegno organizzato a Torino dalla Fondazione Tancredi di Barolo e dall'Università La Sapienza di Roma ci ha consentito di dialogare sulla natura e sul trattamento del libro in movimento, sul suo valore storico e culturale, sul rapporto che ha con i lettori e anche di riflettere insieme sulle migliori metodologie per la descrizione, la conservazione e la promozione di un manufatto che è allo stesso tempo opera d'arte e prodotto dell'ingegno, produzione intellettuale e risultato dell'applicazione della capacità ingegneristica, cartotecnica e manuale di una persona.

L'occasione è una novità nel panorama dei beni culturali e certamente contribuisce ad aprire un nuovo fronte di lavoro per gli specialisti e gli addetti, anche se non è la prima volta che la Fondazione e La Sapienza affrontano questo interessante tema avendo, fra le altre cose, organizzato nel 2019 due belle mostre contemporanee a Torino e a Roma.

Sfogliando libri incredibili, che ad ogni pagina riescono a sorprendere con giochi e movimenti e storie e inganni e a solleticare l'immaginazione di ognuno di noi, mi sono chiesto quanto lavoro è stato necessario per la loro realizzazione. Rimango sempre affascinato dai libri in movimento, ma quanto lavoro c'è voluto per progettare ogni pagina e per realizzarne i meccanismi, quanta esperienza per dare corpo alle idee, quanta creatività per trovare il modo di conquistare il lettore adulto o bambino? Mi rendo conto che in genere il pop-up è un'opera corale, un prodotto sul quale intervengono saperi e capacità differenti: l'artista, il narratore, l'ingegnere, il cartotecnico e l'editore. D'altra parte, però, mi piace pensare che alcuni autori siano artisti completi, che sanno immaginare le storie e che sono in grado di realizzarle. Artisti che sanno dare corpo a favole antiche e a storie moderne, costruendo splendidi prodotti.

Personaggi di questo genere sono artisti completi che creano, sperimentano e costruiscono anche da molti anni, che dialogano con il mondo dell'editoria e gli altri autori, che si relazionano con i soggetti culturali ed economici, con le scuole e il pubblico, che documentano la propria produzione ponendola in rapporto con quella di altri, sovente con uno sguardo internazionale. Autori che scambiano, acquistano, raccolgono e collezionano opere contemporanee e antiche. Sono artisti che creano o interpretano, comunque esprimono la loro personalità attraverso un'opera dal valore estetico, e che nel tempo hanno raccolto intorno a sé una moltitudine di materiali. Si tratta di oggetti diversi: disegni, schizzi, tavole e progetti, meccanismi e prove, bozze e opere inedite, prime copie e prodotti finiti, corrispondenza, i lavori dei colleghi commercializzati o no, libri, biglietti, materiali vari messi da parte come documentazione, fotografie, giornali, oggetti, memorabilia, ricordi, registrazioni di eventi e presentazioni, ritagli e rassegne stampa.

Mi interessa guardare al libro animato come al risultato del lavoro di una o più persone, che per produrlo hanno sapientemente miscelato creatività e abilità, ingegno ed esperienza, fantasia e concretezza. Il riferimento disciplinare è quindi quello agli archivi di persone, con la specifica accezione dell'archivio culturale e d'artista. Si potrebbe anche proseguire includendo nel discorso gli archivi d'impresa e delle case editrici, perché coerenti con la registrazione del processo industriale e la commercializzazione del prodotto finito, ma forse si perderebbero di vista i documenti d'artista.

1. L'archivio d'artista

I fondi di persona sono al centro di un vasto interesse che si è sviluppato in anni recenti, ampliando il tradizione orizzonte degli archivisti e dei bibliotecari con l'intento di definirne la natura e le caratteristiche in funzione di una corretta descrizione, organizzazione, gestione e messa a disposizione del pubblico. Gli archivi personali, in effetti, hanno assunto un ruolo di primo piano nella ricerca storiografica perché offrono uno sguardo inedito e particolare per la comprensione e la ricostruzione della contemporaneità. Si sono quindi moltiplicati gli interventi di salvaguardia, valorizzazione e condivisione, superando l'attenzione inizialmente riservata agli archivi di famiglia e nobiliari, piuttosto che a soggetti molto noti di ambito istituzionale, a favore di una moltitudine di personaggi del mondo della cultura, delle scienze e della creatività. Oggi le comunità professionali degli archivi, delle biblioteche e dei musei stanno sviluppando un efficace dibattito sul trattamento delle storie di persona.

I fondi personali sono complessi organici di materiali editi o inediti prodotti o raccolti da persone significative del mondo della cultura, delle professioni e delle arti, prevalentemente dalla seconda metà del XIX secolo in poi. Fra questi si possono identificare le biblioteche d'autore, gli archivi di persona, gli archivi culturali, ma anche collezioni di varia natura presenti nei fondi. L'elemento aggregatore rimane l'individuo e dunque il *corpus* preso in esame deve essere documento e testimone degli interessi, delle attività e delle relazioni della persona nel contesto storico e culturale in cui ha operato (*Linee guida* 2019, art. 1.1).

Nell'ambito degli archivi di persona, gli archivi d'artista meritano un'attenzione specifica, sia per la presenza contestuale di documenti personali e di altri che ne documentano la particolare attività, sia perché sono arricchiti da materiali non riconducibili alla sola dimensione documentaria, pur costituendone parte integrante e preziosissima. I fondi d'artista, quindi, possono essere identificati come aggregazioni ampie e diversificate di matrice archivistica, riconducibili ad un individuo produttore la cui attività è finalizzata alla produzione artistica (Damiani e Guercio 2019, 430).

Però, per affrontare consapevolmente un archivio d'artista non è sufficiente definirne la natura teorica, ma è necessario identificare gli elementi che lo compongono. Si è quindi provato a schematizzare i nuclei documentari dell'ipotetico archivio di un creatore di libri in movimento, elencandoli in modo sistematico e, quando possibile, ponendo attenzione alle questioni riferite alla formazione, alla sedimentazione, alle relazioni esistenti fra le sue molteplici componenti.

L'ipotetico archivio di un creatore di pop-up dovrebbe conservare una consistente documentazione riferita ai progetti realizzati, alle idee in cantiere, ai rapporti di lavoro, alla gestione ordinaria. Si tratta in questo caso di materiale eterogeneo, riferito all'attività principale del soggetto, formato da proposte e programmi, contratti, contabilità, acquisti di materiali, corrispondenza. Una raccolta omogenea, quindi, di fascicoli contenenti la documentazione riferita ad una specifica idea, una particolare lavorazione, un prodotto. Fascicoli che presumibilmente includono disegni, schizzi, bozzetti, prove di montaggio, meccanismi, appunti e minute, esempi e riferimenti e tutto quello che può aver contribuito al processo creativo e utile alla definizione del risultato. Accanto si potrebbero trovare anche ulteriori fascicoli con altra documentazione aggregata non direttamente riferibile all'idea in fase di sviluppo o realizzata, oppure al manufatto, ma collegata ad altri elementi che concorrono al progetto creativo o di costruzione come, ad esempio, ad un argomento, un autore, un personaggio, luoghi reali o di fantasia, cataloghi ed esemplari di materiali cartotecnici, un cliente, un editore e poi, ancora, materiali magari collegati ad un progetto messo da parte che forse, prima o poi, si pensa di riprendere. Questa porzione d'archivio, insomma, ha tutte le caratteristiche per costituire la sezione più corposa e interessante dell'intero complesso perché restituisce le fonti che registrano l'attività e indicano gli interessi dell'artista.

Direttamente collegata al primo gruppo di materiali troviamo la raccolta dei risultati dei progetti avviati

e gli esiti del processo creativo o ingegneristico. Si tratta dell'insieme delle opere prodotte da un soggetto nello svolgimento della sua attività intellettuale e materiale, creativa e artigianale. Una serie di oggetti che possono presentarsi in forme tradizionali o inconsuete come, ad esempio, quelle di un prototipo completo o parziale, di un bozzetto, della prova d'artista, di un disegno tecnico, delle istruzioni o di altro ancora pur restando a tutti gli effetti un documento archivistico nel senso pieno della parola. Grazie a questi materiali di lavoro si possono ricostruire i percorsi di realizzazione dei beni, incluse le fasi di progettazione, costruzione e vendita.

Si avrà poi la raccolta dei prodotti finali, ovvero dei beni realizzati nella forma in cui sono stati offerti al pubblico. Ci troviamo in questo caso di fronte a quello che nel contesto degli archivi d'impresa si definisce "archivio del prodotto", inteso come l'insieme dei beni messi in commercio (Bilotto 2002; Robotti 2012). L'archivio conterrà quasi certamente un ulteriore nucleo di corrispondenza, diversa rispetto a quella riferita alla gestione formale degli incarichi e dei progetti di lavoro già presente nella prima aggregazione. Infatti, qui si troverà il dialogo con i colleghi e gli amici che si interessano della medesima attività, con i maestri e gli allievi, con un vasto insieme di persone che condividono la materia e l'attività del nostro personaggio. Complessivamente questi scritti possono aiutare a ricostruire un dialogo corale che favorisce la comprensione del contesto entro cui si inserisce l'attività, la rete di relazioni, la genesi e l'efficacia delle idee e di quanto creato.

Collegato ai nuclei documentari già indicati, in questo nostro ipotetico complesso probabilmente troveremo un ulteriore archivio del prodotto, formato dai manufatti della stessa natura rispetto a quelli riconducibili al produttore principale, ma di altri autori e composto sia da prototipi che da materiali definitivi. Si tratterà prevalentemente di libri pop-up acquistati, ricevuti in dono da colleghi, case editrici o amici, oppure scambiati. In taluni casi, quando l'autore ha una personale passione per questi materiali, potremmo trovare anche pezzi antichi, o comunque fuori commercio e acquistati e collezionati sia per esigenze di lavoro, sia per piacere.

Accanto ai documenti e ai prodotti non sarà raro identificare una biblioteca specialistica, d'autore, di piccole o grandi dimensioni, contenente monografie, opuscoli e periodici (Petrucciani 2020).

Forse si troverà anche un insieme disparato di materiali che sono stati raccolti nel corso del tempo come modelli, elementi di ispirazione, ricordi di viaggi ed esperienze fatte, regali e gadget, piccole collezioni e chissà cos'altro. Si tratterà di libri, riviste, oggetti, fotografie, disegni, locandine, manifesti e ogni altra cosa possa aiutare, consapevolmente o meno, nel momento dell'ideazione di un nuovo prodotto. Questo gruppo, che potremmo definire sinteticamente come un personale "centro di documentazione", può avere anche una consistenza significativa e partizioni interne determinate sia dalla tipologia dei materiali, sia dalla sedimentazione naturale sulla base del tempo e degli interessi.

Infine, accanto all'archivio di lavoro, ci sarà un archivio personale e di famiglia, sempre presente in un archivio di persona, con documenti privati riguardanti la gestione della vita quotidiana, della casa, delle proprietà, il percorso scolastico, le amicizie, i ricordi familiari.

2. La complessità

Le molte e variegate componenti dell'ipotetico archivio di un creatore di libri pop-up che si è cercato di delineare ne tratteggiano un profilo articolato, se non complesso. In effetti, la complessità è l'elemento che caratterizza una gran parte degli archivi della contemporaneità e quelli di ambito non istituzionale, con particolare riferimento proprio a quelli di persona. Quando poi il soggetto produttore svolge un'attività non facilmente inquadrabile, con importanti componenti legate alla creatività, allora si ha a che fare con

aggregati documentari che richiedono una particolare sensibilità sia per definirne la natura, che per identificare le relazioni che legano fra di loro i materiali e le entità coinvolte. Così, gli archivi personali di cui ci stiamo occupando pongono anche problemi riferiti all'identificazione e al trattamento, contribuendo a renderli una delle tipologie documentarie più complesse nel panorama archivistico, ma forse, proprio per questo, fra le più interessanti.

Si tratta di archivi che sono il risultato di una sedimentazione quotidiana che risponde a criteri del tutto individuali, lasciati alla volontà o non volontà dell'individuo (Navarrini 2005, 53-55). Pertanto, a seguito delle modalità di formazione, di accumulo e di raccolta, nonché sulla base delle vicende che i documenti possono aver avuto sia durante la vita della persona, che dopo la sua morte (ma anche durante la sua attività professionale o dopo la sua cessazione), quasi sempre manca una struttura organizzativa, o, se c'è, quest'ordine originario è limitato ad una porzione del complesso documentario, sovente identificabile con quell'archivio del prodotto di cui si è detto.

In secondo luogo, la complessità di questi archivi è data dalla quantità dei materiali accumulati, a volte una massa davvero considerevole, conseguenza consapevole o inconsapevole di quel "mal d'archivio" che spinge alcuni a raccogliere il maggior numero di informazioni, documenti e oggetti possibile. Altre volte, al contrario, c'è reale scarsità perché, considerando che la tenuta dei documenti dipende dalla volontà soggettiva del produttore di conservare e trasmettere la memoria del proprio operato e del proprio vissuto, talvolta si sceglie consapevolmente di non lasciare nulla o quasi nulla di sé, oppure di predisporre una lettura preconstituita sostenuta da pochi documenti (Allegrezza e Gorgolini 2016, 15). In questo secondo caso bisogna mettere in conto che siano avvenute operazioni più o meno intenzionali di selezione, montaggio, attribuzione di senso, ispirate a esigenze funzionali, a preoccupazioni ideologiche o ad altri fattori, facendo perdere all'archivio una certa sua spontaneità originaria (*Qualche consiglio per difenderli meglio* 2012, 2). Infine, può invece anche darsi il caso che la perdita sia stata causata da situazioni accidentali, da scarti involontari oppure anche ad opera di persone terze per scelta o per incuria.

Un ulteriore elemento problematico che caratterizza questo genere d'archivio – analogamente ad altri della contemporaneità, di persona, della creatività e d'impresa – è la forma differente degli stessi documenti che li compongono. Tale elemento, causa di difformità, può essere visto in due modi: in riferimento alla natura analogica o digitale dei documenti, oppure riguardo alla loro tipologia multipla.

È molto probabile che nello stesso fondo convivano documenti analogici e documenti elettronici e che questi siano fortemente relazionati fra di loro. Naturalmente il peso e la numerosità dei documenti digitali si porrà in relazione al periodo di sedimentazione dell'archivio e agli anni in cui il produttore è stato in attività, ma, in termini generali, è presumibile che la corrispondenza sia del tutto digitale, con elementi residui non significativi su carta, anche se potrebbero essere state conservate stampe di e-mail particolarmente significative dal punto di vista lavorativo o personale, o interi carteggi con corrispondenti ritenuti meritevoli di un'attenzione particolare. Allo stesso modo sarà nativa digitale gran parte della documentazione formale, contabile e progettuale, che però forse avrà anche un corrispettivo su carta almeno per alcuni degli atti principali. In questo contesto gioca un ruolo significativo anche l'età anagrafica dell'artista, che potrebbe essere portato a stampare i documenti considerati di maggiore importanza o quelli riguardanti movimenti contabili. Al contrario la maggior parte degli appunti, dei disegni e dei bozzetti, così come tutti gli elementi del processo di ideazione e invenzione avranno natura analogica, perlomeno fino ad anni molto recenti quando anche i più riottosi hanno adottato strumenti e servizi digitali. Si potrebbe poi proseguire ipotizzando la forma di tutti gli altri materiali del nostro archivio, ma in ogni caso l'ibridazione elettronica è un elemento imprescindibile nelle politiche di gestione. In particolare, occorre sottolineare le gravi questioni riferibili alla conservazione e all'accesso, che necessiterebbero di attenzioni particolari da parte del produttore e che invece solitamente nessuno ha. Così sarebbe opportuno preservare i materiali

curandosi almeno di conservarli in più copie elettroniche e su differenti supporti, verificandone periodicamente lo stato e programmandone la conversione su applicativi aggiornati, e poi di organizzare i file secondo criteri oggettivi e di facile comprensione anche da parte di soggetti terzi. Però, anche i più attenti si preoccupano poco di curare i propri oggetti digitali e quasi mai di segnare le credenziali di accesso alla posta o a eventuali partizioni di memoria protette, in locale o in cloud, facendo sì che alla morte dell'artista si perde ogni possibilità di mettere al riparo i materiali informatici (Allegrezza 2021). Non vanno infine dimenticate le difficoltà nel creare relazioni stabili fra documenti analogici e digitali che si riferiscono allo stesso fascicolo, al medesimo bene, all'identica opera, in mancanza delle quali diventa assai difficoltoso ricostruire le vicende dello stesso prodotto e, in definitiva, il vincolo fra le differenti unità archivistiche. Rispetto poi alla seconda questione, ovvero la diversa forma dei documenti che compongono l'archivio d'artista, uno sguardo attento sottolinea certamente la multimedialità dei beni, cioè la presenza contestuale (analogica o digitale in questo momento non è più rilevante) di documenti testuali, di fotografie, di disegni, di libri, di giornali, di oggetti piccoli e grandi, di strumenti di lavoro, di materiali eterogenei che però, tutti insieme, condividono il carattere della naturalezza della sedimentazione, che insieme concorrono a testimoniare un elemento significativo (un prodotto, un evento, una persona, un luogo, una materia). Si tratta di presidiare un mosaico composto da tessere tutte diverse, ma che quando vengono messe insieme in ordine ci regalano un'immagine meravigliosa (Brunetti 2016).

Infine, dopo aver così tante volte sottolineato l'eterogeneità dei materiali presenti in archivio, la varietà delle attività di formazione e raccolta, la molteplicità delle scelte di gestione e conservazione, nonché le differenti finalità dei vari elementi, alcuni si potrebbero domandare se si tratta ancora di un archivio, o piuttosto di un archivio improprio o di concentrazione (Navarrini 2005, 28-29), di una collezione o di altro ancora. Naturalmente il dubbio è legittimo, soprattutto facendo riferimento in modo dogmatico agli elementi tradizionali della dottrina, però l'archivistica è una disciplina viva e dinamica, abituata a confrontarsi con la realtà mutevole della contemporaneità dove possono essere giustamente rispettati gli elementi caratteristici dell'archivio pur applicando una certa elasticità. In ogni caso, anche nell'ipotetico archivio che si sta delineando sono certamente presidiate la spontaneità del momento della produzione e acquisizione dei documenti come risultato dello svolgimento delle funzioni caratteristiche della persona, la naturalezza delle modalità di aggregazione, il rapporto diretto e inscindibile con il soggetto produttore e la sua attività, il vincolo chiaramente riconoscibile, la finalità prettamente pratica e, infine, l'insita capacità di testimoniare i fatti: tutte condizioni queste che richiamano la natura più propria di un archivio.

3. Massimo Missiroli, ingegnere della carta

Esperto di didattica dell'immagine e collezionista di libri in movimento, Massimo Missiroli ha iniziato la sua produzione nel campo dei libri pop-up e tridimensionali nel 1991 realizzando come paper-engineer alcuni progetti proposti a diverse case editrici. Nel 1992 fonda il Centro per la diffusione del libro pop-up "Il libro ha tre dimensioni" e da quel momento intensifica la sua attività come ingegnere cartotecnico collaborando con numerosi packager ed editori internazionali. Il suo primo libro *Iciest day ever* è stato selezionato negli USA come *Children's Book-of-the-Month* ed è stato stampato in oltre centomila copie e venduto anche in Italia e in Giappone. Alla fine degli anni Novanta costruisce le edizioni pop-up di *Struwwelpeter* e *Max und Moritz*, due famosi classici dell'editoria tedesca. Nel giugno 2001 Missiroli riceve per il suo lavoro di paper-engineer il prestigioso Premio Andersen dalla omonima rivista. Dal 2002 pubblica per il gruppo editoriale Einaudi Ragazzi / Edizioni EL/Emme *Mucca Moka pop-up* con Agostino Traini, poi *Fred Lingualunga pop-up* e *Pinocchio pop-up* che nel 2004 ha ricevuto negli Stati Uniti una nomination

al premio Megendorfer. In seguito, per DeAgostini progetta cinque libri pop-up realizzati con Agostino Traini: *Pic il pilota*, *Flip il mago*, *Slo la tassista*, *Tina la ballerina* e *Paper il supereroe*. Nello stesso periodo con Gallucci Editore pubblica *Il presepio*, con le illustrazioni originali di Emanuele Luzzati, poi rielaborate dallo Studio Lastrego e Testa per il filmato di animazione prodotto dalla RAI *I giorni dell'Avvento*, e *La casa dei Gatti* in collaborazione con Nicoletta Costa (www.pop-ups.net).

Massimo Missiroli è un creatore di magie su carta a livello internazionale e un grande collezionista di pop-up che ha accordato la sua amicizia alla Fondazione Tancredi di Barolo e al Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia organizzando laboratori e collaborando allo sviluppo di alcuni progetti. Insieme abbiamo parlato del suo archivio: di come realizza i suoi lavori, di come seleziona le carte da conservare e di come le mette da parte. Missiroli si è dimostrato un profondo conoscitore del mondo produttivo del suo settore e certamente riserva ai materiali attenzioni non consuete. Però, il confronto ha mostrato in modo assai evidente quanto i modelli teorici spesso si scontrino con la realtà.

Prima di tutto occorre sfatare l'idea romantica secondo cui nell'archivio di un professionista si possano trovare tutti i materiali per ricostruire l'intero processo creativo, industriale e commerciale di un prodotto come un pop-up. La separazione fra la parte creativa del lavoro e il percorso industriale di produzione è assai marcata e comunque sono diverse le figure che partecipano alla fase di ideazione e realizzazione del prodotto: c'è chi scrive i testi, l'illustratore, il pop-up designer e il paper engineer. Ciascuno si occupa di una porzione specifica del processo. Talvolta, però, i differenti ruoli si sovrappongono o si unificano riducendo il numero delle professionalità coinvolte. Invece, solo raramente succede che una sola persona – come anche Missiroli ha fatto – hanno un'idea originale, la sviluppano e producono un libro occupandosi anche della distribuzione.

Anche l'idea molto "archivistica" che nel momento in cui si inizia un nuovo lavoro si fa riferimento ai progetti già realizzati è stata accantonata. Infatti, il gesto creativo è quasi sempre disgiunto dalla disponibilità di materiali di documentazione o riferiti a lavori precedenti. Anzi, non si sente affatto l'esigenza di consultare o riprendere i vecchi prodotti, ma per ripartire è eventualmente sufficiente il ricordo latente. Da questa considerazione deriva il fatto che l'archivio non costituisce uno strumento necessario per svolgere l'attività, e quindi l'importanza della conservazione e della buona organizzazione dei materiali viene ad affievolirsi, se non a svanire del tutto. E infatti, terminato un progetto, non si riservano particolari attenzioni ai materiali di lavoro, che, in genere, semplicemente vengono buttati via, o accantonati senza troppe attenzioni giusto per essere riutilizzati più avanti come materiale di consumo. Così spariscono subito, o un po' alla volta, prove, schizzi, striscioline di carta e altro ancora. L'archivio diventa così un "archivio dell'evento", un "archivio effimero", ovvero un complesso di materiali formati e raccolti per la realizzazione di un prodotto che una volta concluso ne fa perdere importanza e pertanto non necessariamente destinato alla conservazione.

Nell'insieme dei materiali di lavoro alcuni assumono, evidentemente, un'importanza maggiore in virtù della loro forma, del valore estetico o ingegneristico, o in relazione al processo produttivo o alla distribuzione del prodotto. A questi vengono riservate maggiori attenzioni, ma anche in questo caso la sorte dei *highlights* non è in genere migliore perché solitamente rimangono all'editore e poi vanno persi. Così, ad esempio, avviene per il *dummy* (il prototipo), che viene consegnato all'editore come modello per la realizzazione in serie del libro e che viene smontato e rimontato e poi accantonato, e allo stesso modo per le altre componenti del processo che porta alla stampa (ad esempio la copia bianca, la ciano e la copia di prova). Nel migliore dei casi possibili, l'autore (l'archivista direbbe il soggetto produttore) conserva per se qualche cosa, ma più come ricordo che come documentazione.

Quando l'autore – lo scrittore, il disegnatore o l'ingegnere – ha l'abitudine di "archiviare" i propri materiali di lavoro, una volta concluso un progetto, in genere lo fa inscatolando tutto velocemente mettendo poi la

scatola in un magazzino fino a che c'è spazio. Non vi sono riguardi verso la documentazione del processo, al contesto di produzione, ai legami fra i pezzi, semplicemente perché l'autore non ne ha bisogno. Gli unici riguardi vengono riservati al prodotto finale. In modo analogo a come succede nell'ambito degli archivi d'impresa, l'attenzione maggiore viene riservata proprio al prodotto commercializzato, a cui viene effettivamente attribuito un valore oggettivo. Così, la maggior parte delle volte, l'unico archivio identificato come tale è quello degli esemplari, ultimo elemento di un percorso articolato e avvincente.

In definitiva, il confronto fra il modello generale e la realtà dei fatti – così come la si è ricostruita con Massimo Missiroli – potrebbe sembrare impietoso, e in effetti la maggior parte di quello che gli archivisti credono di sapere rispetto ai complessi documentali di natura privata e personale qui non trova conferma. Però, tutte le tipologie di cui si è detto nella prima parte di questo scritto sono state riconosciute, così come sono stati accolti gli elementi dottrinali di qualità e di complessità e quindi, anche se solo a livello astratto, c'è un linguaggio comune per dialogare. Accettata la situazione secondo cui la maggior parte dei materiali vanno persi, il problema ora si sposta dal piano concettuale a quello della gestione dei documenti e della capacità che essi stessi hanno di rappresentare l'inezienza e l'ordine pur se frammentari e in disordine.

4. La descrizione

La documentazione prodotta e conservata da un creatore di pop-up forma quindi un archivio complesso, multiforme, ibrido, con elementi di variabilità notevoli rispetto al modello ideale. Si tratta in ogni caso di un archivio prezioso, che richiede attenzione per la sua conservazione, la ricomposizione delle parti, la descrizione e l'organizzazione, per la riproduzione digitale e la sua messa a disposizione del pubblico di ricercatori e appassionati.

Il trattamento archivistico rappresenta pertanto un'operazione indispensabile sia per identificare in modo corretto le parti che compongono un fondo personale, sia per evidenziare la rete di relazioni che legano i singoli documenti tra di loro, e fra questi e le attività del soggetto produttore. La precisa comprensione dell'archivio è un fattore essenziale per la protezione e la sicurezza dell'integrità e della conservazione dei materiali, ma la corretta rappresentazione dei beni rende possibile anche l'accesso agli archivi e la loro effettiva condivisione (Del Vivo 2012; Allegrezza 2019).

Pur senza entrare nel merito delle più consuete operazioni di descrizione e riordinamento degli archivi – che presuppongono di individuare le aggregazioni documentarie, ripristinare l'ordine originario e le relazioni fra i documenti, produrre descrizioni oggettive che garantiscano l'affidabilità delle testimonianze (Carassi 2020, 48) – va posta l'attenzione su alcuni elementi di trattamento e sviluppo di questi fondi di natura plurale.

Occorre presidiare l'ibridazione fra gli ambiti catalografici e le professioni, sapendo porre correttamente in relazione schede descrittive che fanno riferimento a standard e regole di diverso ambito (archivistico, bibliografico e museale), così che il complesso documentario d'artista possa essere rappresentato al meglio nelle sue parti.

È poi necessario stabilizzare o ricostruire l'ordine originale che testimonia i vincoli e che offra la possibilità di navigare attraverso il vissuto e le opere dell'artista. Talvolta, però, si avrà il caso di non riuscire in alcun modo ad identificare un ordine primario, e sarà perciò necessario elaborare *ex novo* una struttura che renda comunque esplicita l'unità concettuale del fondo. Tale rappresentazione potrà essere di stampo tradizionale, quindi gerarchica e multilivellare, ma in aggiunta sarà opportuno applicare le sollecitazioni poste dai *Record in Contexts* che ci offrono la possibilità di registrare relazioni fluide, rapporti non unici, di descrivere e narrare meglio e in modi nuovi gli archivi, di rappresentare i diversi contesti in cui sono immersi i documenti.

Infine, per garantire molteplici restituzioni dei nostri materiali, e richiamando la riflessione in corso sulle entità e le ontologie, sarà indispensabile sviluppare intorno alle descrizioni delle reti di connessioni significative grazie al collegamento qualificato con le entità tradizionali di complesso archivistico, soggetto produttore e soggetto conservatore, a cui affiancare altri concetti aggregatori quali l'organizzazione, la persona, il luogo, l'evento, le cose notevoli e le opere, magari rendendo disponibili anche le operazioni dello standard IIF di annotazione, comparazione e creazione di connessioni (Brunetti 2020).

5. Note finali

La realizzazione di un pop-up rappresenta il momento terminale di un percorso artistico e ingegneristico che introduce la tridimensionalità architettonica e il movimento nel libro. Si tratta di veri e propri libri d'arte, di creazioni di persone che inventano, provano e costruiscono. Personaggi che, confrontandosi con il mercato editoriale e relazionandosi ad un variegato mondo di professionisti, formano e raccolgono documenti e materiali eterogenei.

I fondi documentari di questi artisti testimoniano il processo creativo, ma essendo entità complesse pongono interrogativi di ordine archivistico rispetto alla descrizione, all'ordinamento e alla condivisione. Senza alcun dubbio sono archivi difficili da trattare, richiedono pazienza e sensibilità, ma sono archivi di estremo interesse, affascinanti, ricchi di materiali rari e colmi di storie da raccontare. Purtroppo, nella maggior parte dei casi questi archivi vanno perduti (Nebbia 2020), o se ne conservano solo alcuni spezzoni ormai privi di integrità. È quindi necessario che tali archivi trovino una casa, un custode attento, un soggetto capace di comprenderne e valorizzarne la natura. Questo soggetto, io credo, potrebbe essere la Fondazione Tancredi di Barolo di Torino, con il suo Centro Studi dedicato al libro in movimento di cui questo convegno sancisce la nascita.

Bibliografia

ALLEGREZZA, Stefano, Luca Gorgolini. 2016. *Gli archivi di persona nell'era digitale: il caso dell'archivio di Massimo Vannucci*. Bologna: Il Mulino.

———. “Gli archivi di persona tra consultabilità, privacy e diritto all'oblio.” In *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, a cura di Claudio Lorenzini, 417-427. Udine: Forum.

———. 2021. *Il problema dell'eredità digitale nella trasmissione di archivi di persona e biblioteche personali*. *Bibliothecae.it*. 10, 1: 352-400. Accessed February 28, 2022. [DOI <10.6092/issn.2283-9364/13074>](https://doi.org/10.6092/issn.2283-9364/13074).

BILOTTO, Antonella. 2002. “L'archeologia del documento d'impresa. L'«archivio del prodotto».” In *Rassegna degli Archivi di Stato*. LXII/1-2-3, 1: 293-306.

BRUNETTI, Dimitri. 2016. *La lente archivistica, per rendere convergenti percorsi catalografici paralleli. Appunti sulla multidisciplinarietà della descrizione*. *Archivi*, IX, 1: 101-114.

———. “L'albero e l'edera. La descrizione da ISAD a RIC-CM”. In *Controluce. Spigolature d'archivio*, a cura di Laura Giambastiani e Annantonia Martorano. Torre del Lago Puccini: Civita Editoriale, 129-142.

CARASSI, Marco. 2020. “Libri e documenti di persone: un punto di vista archivistico.” In *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a cura di Francesca Ghersetti, Annantonia Martorano e Elisabetta Zonca, 47-53. Roma: AIB.

COMMISSIONE NAZIONALE BIBLIOTECHE SPECIALI, ARCHIVI E BIBLIOTECHE D'AUTORE DELL'AIB. 31 mar. 2019. “Linee guida sul trattamento dei fondi personali”, vers. 15.1. Accessed February 28, 2022. <https://www.aib.it/struttura/commissioni-e-gruppi/gbaut/strumenti-di-lavoro/linee-guida-sul-trattamento-dei-fondi-personali/>

DAMIANI, Concetta, Maria Guercio. 2019. “Il ruolo degli archivi d'arte nel mondo contemporaneo.” In *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, a cura di Claudio Lorenzini, 429-441. Udine: Forum.

DEL VIVO, Caterina. 2012. “Accostarsi ad un archivio di persona: ordinamento e condizionamento.” In *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori*, a cura di Francesca Ghersetti e Loretta Paro, 15-38. Treviso: Fondazione Benetton studi e ricerche e Fondazione Giuseppe Mazzotti per civiltà veneta con Antiga edizioni.

MASSIMO MISSIROLI POP-UP DESIGNER. Accessed February 28, 2022. <http://www.pop-ups.net>/NAVARRINI, Antonio. 2012. *Gli archivi privati*. Torre del Lago Puccini: Civita Editoriale.

NEBBIA, Giorgio. 2020. “Una testimonianza. Le pene di un raccoglitore di carte per la fine che esse faranno dopo la sua morte.” In *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a cura di Francesca Ghersetti, Annantonia Martorano e Elisabetta Zonca, 15-21. Roma: AIB.

PETRUCCIANI, Alberto. 2020. “Fondi e collezioni personali: alcune questioni.” In *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a cura di Francesca Ghersetti, Annantonia Martorano e Elisabetta Zonca, 31-36. Roma: AIB.

ROBOTTI, Diego. 2012. “L'archivio del prodotto come cuore dell'archivio d'impresa.” In *L'impresa dell'archivio. Organizzazione, gestione e conservazione dell'archivio d'impresa*, a cura di Roberto Baglioni e Fabio Del Giudice, 67-75. Firenze: Edizioni Polistampa.

SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE E LA VALLE D'AOSTA. *Qualche consiglio per difenderli meglio*. 2012. Accessed February 28, 2022. Accessed February 28, 2022. www.sato-archivi.it/Sito/index.php/strumenti/archivi-familiari.html