
Sistemi di ricerca visivi
e pratiche di valorizzazione
del materiale d'archivio

Sistemi di ricerca visivi e pratiche di valorizzazione del materiale d'archivio

Candidato
Leonardo Galeazzi
Relatore
Davide Tomatis
Co-relatore
Davide Eucalipto

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design
Corso di laurea in Design e Comunicazione

A.A. 2025 2026

ABSTRACT

Le modalità di ricerca e fruizione del materiale visivo nel processo progettuale sono oggi profondamente influenzate dall'utilizzo di piattaforme digitali e sistemi algoritmici. Questi strumenti hanno reso la ricerca più accessibile e immediata, modificando i tempi della consultazione e il modo in cui le immagini vengono individuate, selezionate e utilizzate.

In un contesto caratterizzato da una crescente disponibilità di contenuti visivi, la facilità di accesso tende spesso a favorire pratiche di accumulo, nelle quali la quantità di materiale raccolto può prevalere sulla comprensione della sua provenienza, del suo contesto e delle sue potenzialità progettuali. Allo stesso tempo, l'utilizzo ricorrente delle stesse piattaforme e dei medesimi sistemi di suggerimento può generare percorsi di ricerca simili tra utenti diversi, contribuendo alla costruzione di un immaginario visivo condiviso e ricorrente.

Il rapporto tra ricerca digitale e ricerca fisica richiede una lettura articolata. Gli strumenti digitali, quando utilizzati attraverso siti, archivi e piattaforme strutturate, possono offrire accesso, contestualizzazione e possibilità di indagine. Una parte rilevante della ricerca visiva contemporanea avviene però all'interno di ambienti progettati per una fruizione rapida e continua, in cui le immagini vengono incontrate, salvate e sostituite con grande velocità. Questo modello favorisce una relazione immediata con il materiale, ma può ridurre la comprensione della sua provenienza e delle relazioni che lo attraversano.

A partire da queste osservazioni, la tesi indaga il rapporto tra ricerca, fonti e progetto. La ricerca visiva viene assunta come una pratica capace di orientare le scelte e incidere sugli esiti progettuali. In questa prospettiva, il nucleo della tesi riguarda la possibilità di riattivare il materiale d'archivio attraverso pratiche di selezione, interpretazione e restituzione contemporanea.

La scelta di rivolgersi a un archivio fisico introduce un ribaltamento di prospettiva. Mentre la ricerca digitale viene comunemente associata a un accesso ampio e immediato ai materiali, la consultazione di archivi fisici e fonti specialistiche permette di incontrare riferimenti meno ricorrenti e meno condizionati dai circuiti di visibilità più diffusi. L'archivio assume così il ruolo di spazio in cui i materiali possono essere osservati, interrogati e rimessi in relazione con il presente.

Il caso di Archivio Tipografico e della rivista *Il Risorgimento Grafico* permette di esplorare questa possibilità attraverso un rapporto diretto con le fonti, con la loro materialità e con il contesto storico e produttivo da cui provengono. La consultazione della rivista diventa il punto di partenza per considerare il materiale d'archivio come un insieme di tracce, relazioni e possibilità progettuali ancora attivabili.

La parte progettuale della tesi prende avvio dalla selezione e digitalizzazione di materiali presenti nella rivista, tra cui grafiche, pubblicità, fotografie e composizioni tipografiche. Questo insieme di fonti viene messo a disposizione di figure attive nel campo della progettazione visiva, invitate a produrre nuovi elaborati a partire dal materiale raccolto. In questo passaggio, il materiale d'archivio viene riattivato attraverso sguardi, linguaggi e interpretazioni contemporanee.

L'esito del percorso si concretizza in una pubblicazione editoriale che raccoglie e mette in relazione il materiale originale con le reinterpretazioni prodotte. La pubblicazione si configura come spazio di restituzione del processo e come dispositivo di riattivazione dell'archivio. Attraverso il confronto tra fonti storiche e nuovi esiti visivi, il progetto rende visibile il legame tra ricerca, selezione e produzione, mostrando come il materiale d'archivio possa tornare ad agire nel presente come elemento attivo del processo progettuale.

INDICE

Introduzione *8*

CAPITOLO 1 — Ricerca visiva e costruzione dell'immaginario progettuale

1.1 La ricerca visiva nel processo progettuale *14*
1.2 Strumenti e modalità della ricerca contemporanea *17*
1.3 Accumulo, selezione e perdita di contesto *20*
1.4 Sistemi di suggerimento e riferimenti condivisi *23*
1.5 Tra ricerca digitale e materiali fisici *26*
1.6 Materiali meno visibili e nuove possibilità progettuali *29*

CAPITOLO 2 — L'archivio tra conservazione, accesso e riattivazione del materiale

2.1 L'archivio nell'immaginario comune e nella pratica progettuale *33*
2.2 Che cos'è un archivio *35*
2.3 Raccolte, collezioni e archivi *38*
2.4 Archivio fisico e archivio digitale *42*
2.5 Dal materiale conservato al materiale riattivabile *47*
2.6 Pratiche di valorizzazione e riattivazione *51*

Capitolo 3 — Archivio Tipografico & Risorgimento Grafico

3.1 Archivio Tipografico *57*
3.2 Studio 23.56 *60*
3.3 L'individuazione del caso studio *63*
3.4 Il contesto grafico tra tradizione, industria e modernità *66*
3.5 Raffaello Bertieri *70*
3.6 Il Risorgimento Grafico 75
3.7 L'evoluzione del progetto visivo e delle copertine *77*
3.8 Il materiale della rivista come risorsa per il progetto *81*

CAPITOLO 4 — Riattivazione del materiale

4.1 Consultazione diretta dei volumi *89*
4.2 Selezione del materiale visivo *91*
4.3 Digitalizzazione e costruzione del corpus *95*
4.4 Organizzazione del materiale condiviso *98*
4.5 Dalla selezione all'output editoriale *103*
4.6 Invito progettuale e brief *106*

Capitolo 5 - La pubblicazione come dispositivo di riattivazione

5.1 Il progetto editoriale come esito della ricerca *109*
5.2 Struttura editoriale e organizzazione dei contenuti *111*
5.3 Progetto grafico e materialità della pubblicazione *114*
5.4 Lettura degli output e ricorrenze emerse *117*

Conclusioni *122*

INTRODUZIONE

Le immagini non sono oggetti da osservare passivamente: entrano in relazione con chi guarda, e da questa relazione nasce il loro significato. [1]

Questa tesi nasce da una domanda legata al modo in cui le immagini vengono cercate, osservate e utilizzate all'interno del processo progettuale. Ogni riferimento visivo, prima di entrare in un progetto, viene incontrato, selezionato, interpretato, conservato o scartato. In questo percorso, il suo valore dipende anche dalle condizioni in cui viene trovato: il contesto di provenienza, gli strumenti di ricerca e il tempo dedicato alla consultazione influenzano la possibilità di comprenderlo e trasformarlo in una risorsa progettuale.

Da questa premessa prende forma una riflessione sul ruolo dell'archivio come spazio capace di modificare il rapporto con le fonti. L'archivio viene assunto come ambiente di ricerca, relazione e riattivazione, in cui i materiali richiedono tempo, attenzione e capacità di scelta. Entrare in archivio significa confrontarsi con documenti, immagini e oggetti inseriti in una storia più ampia, osservando le relazioni che legano le singole fonti a un contesto editoriale, produttivo e culturale.

Il caso di Archivio Tipografico e della rivista *Il Risorgimento Grafico* costituisce il campo attraverso cui questa riflessione viene sviluppata. La rivista offre l'accesso a un patrimonio visivo eterogeneo, legato alla cultura grafica italiana del Novecento e attraversato da forme editoriali, pubblicitarie e tipografiche diverse. La sua consultazione permette di leggere l'archivio come un insieme di tracce ancora capaci di produrre interpretazioni, soprattutto quando vengono selezionate e rimesse in relazione con il presente. L'obiettivo della ricerca è comprendere come un insieme di fonti storiche possa tornare ad agire all'interno di un processo progettuale contemporaneo. Il materiale d'archivio viene considerato come una risorsa viva, capace di alimentare nuove produzioni quando viene attraversato da sguardi, linguaggi e sensibilità diverse. In questa prospettiva, la tesi mette in relazione analisi teorica e pratica progettuale: dalla riflessione sulle modalità di ricerca visiva alla selezione del materiale, fino alla sua restituzione attraverso una pubblicazione editoriale.

La struttura della tesi segue questo sviluppo. Il primo capitolo analizza la ricerca visiva contemporanea, osservando il ruolo delle piattaforme digitali, dei sistemi di suggerimento, delle pratiche di accumulo e della perdita di contesto nella costruzione dell'immaginario progettuale. Il secondo capitolo approfondisce il concetto di archivio, distinguendo tra conservazione, accesso e riattivazione del materiale visivo, anche attraverso il confronto con pratiche e casi studio affini. Il terzo capitolo introduce Archivio Tipografico e *Il Risorgimento Grafico* , ricostruendo il contesto della rivista, la figura di Raffaello Bertieri, la sua cultura tipografica e il ruolo dei concorsi grafici come precedente metodologico per la parte progettuale.

Il quarto capitolo descrive il passaggio operativo dalla consultazione alla costruzione del corpus: selezione, digitalizzazione, organizzazione delle fonti e definizione dell'invito progettuale rivolto ai partecipanti. Il quinto capitolo presenta infine la pubblicazione conclusiva come dispositivo di restituzione e riattivazione, mettendo in relazione il materiale d'archivio, gli elaborati prodotti e la forma editoriale scelta per raccogliere e rendere leggibile l'intero processo.

1 Riccardo Falcinelli, La benzina della creatività non è il talento ma la conoscenza, intervento per TEDxArezzo, TEDx Talks, video online, 22 dicembre 2014.

CAPITOLO 1

Ricerca visiva e costruzione dell'immaginario progettuale

Ogni progetto prende forma all'interno di un sistema di riferimenti: prima ancora di arrivare a una soluzione definita, il progettista osserva, raccoglie, confronta e seleziona materiali capaci di orientare il proprio sguardo. Questa fase contribuisce a definire il modo in cui un tema viene compreso e trasformato in possibilità progettuale.

Nel campo della progettazione grafica e comunicativa, la ricerca visiva agisce come uno spazio di orientamento, perché permette di verificare linguaggi, riconoscere ricorrenze e mettere alla prova le prime direzioni del progetto. Un riferimento può servire a chiarire una scelta, a comprendere un tono, a osservare una soluzione o, al contrario, a prendere distanza da ciò che è già stato prodotto; in questo senso, la ricerca partecipa fin dall'inizio alla costruzione del campo d'azione del progetto.
Questo insieme di riferimenti contribuisce alla formazione dell'immaginario progettuale, inteso come un sistema mobile di relazioni che orienta il modo in cui il progettista guarda, interpreta e produce. Le immagini incontrate durante la ricerca entrano quindi in un processo più ampio: vengono selezionate, accostate, ricordate, modificate o escluse, assumendo un ruolo nella costruzione progressiva del progetto.

Oggi questo processo avviene in larga parte attraverso ambienti digitali. La disponibilità immediata di immagini ha ampliato le possibilità di accesso, rendendo la ricerca più rapida, continua e stratificata; allo stesso tempo, la facilità con cui un contenuto può essere trovato, salvato e archiviato modifica il rapporto con il materiale stesso. L'immagine viene spesso incontrata fuori dal suo contesto originario, separata dall'autore, dalla funzione, dal supporto e dalle condizioni in cui è stata prodotta.
Il confronto tra ricerca digitale e ricerca fisica non va letto come una semplice opposizione. Gli strumenti online fanno ormai parte del lavoro progettuale e rappresentano una risorsa fondamentale per esplorare linguaggi e costruire connessioni; proprio per questo, richiedono una maggiore attenzione

critica. Trovare un'immagine non significa necessariamente comprenderla, così come salvarla non significa averla realmente acquisita come fonte.

A supporto di questa riflessione è stato realizzato un questionario dedicato alle pratiche di ricerca visiva e archiviazione, somministrato attraverso Google Form tra marzo 2026 e aprile 2026 e diffuso tramite vari canali, tra cui social network, contatti diretti e rete universitaria. Il questionario ha raccolto 90 risposte e ha coinvolto persone con esperienze diverse nell'ambito progettuale: studenti, giovani progettisti, professionisti con livelli di esperienza differenti e alcuni partecipanti esterni alla pratica progettuale diretta. Il campione risulta composto prevalentemente da persone tra i 20 e i 25 anni e da partecipanti legati alla grafica e alla comunicazione visiva.[1]

La struttura del questionario ha alternato domande chiuse, scale di valutazione, selezioni multiple e risposte aperte. Questa impostazione ha permesso di raccogliere dati quantitativi sulle abitudini di ricerca, come gli strumenti utilizzati, le modalità di salvataggio e la frequenza di alcune pratiche, insieme a osservazioni qualitative sul rapporto con le immagini, le piattaforme, i materiali fisici e gli archivi.

I dati non vengono utilizzati come indagine statistica esaustiva, ma come strumento esplorativo utile a osservare comportamenti ricorrenti e percezioni condivise all'interno di un campione vicino al campo della progettazione visiva.
Le percentuali riportate nel capitolo vanno quindi lette come indicazioni di tendenza, capaci di affiancare il discorso teorico e di renderlo più aderente alle pratiche effettive di ricerca.

Il capitolo si muove quindi tra due livelli: da un lato osserva la ricerca visiva come pratica quotidiana, attraversata da strumenti, piattaforme e modalità di salvataggio; dall'altro mette in discussione la qualità del rapporto che si costruisce con le immagini raccolte. È in questo passaggio, dalla semplice disponibilità del materiale alla sua comprensione, che si apre la riflessione successiva sul ruolo dell'archivio.

1 Galeazzi Leonardo, Questionario sulle pratiche di ricerca visiva e archiviazione, Google Form, somministrato tra marzo e aprile 2026, 90 risposte.

1.1 La ricerca visiva nel processo progettuale

All'interno di un processo progettuale, la ricerca visiva costituisce uno dei primi momenti in cui un tema viene messo a fuoco. Prima che una soluzione prenda forma, il progettista costruisce un campo di riferimenti che gli permette di orientarsi, riconoscere ciò che esiste già e individuare possibili direzioni di sviluppo. Osservare e raccogliere materiali significa iniziare a definire il perimetro entro cui il progetto potrà muoversi, andando oltre la semplice ricerca di ispirazione.

Questa fase viene spesso associata alla costruzione di una moodboard o alla raccolta di immagini capaci di restituire una determinata atmosfera. Si tratta di una funzione importante, perché permette di visualizzare un tono, chiarire un'intenzione e rendere condivisibile una direzione iniziale; ridurre la ricerca visiva a questo solo aspetto, tuttavia, ne limita il valore. Un riferimento può suggerire uno stile, ma può anche aiutare a comprendere una relazione tra elementi, un modo di organizzare le informazioni, una scelta di linguaggio o una distanza da prendere rispetto a ciò che è già stato prodotto.[2]

Cercare riferimenti significa quindi costruire un primo sistema di orientamento. Ogni materiale selezionato rende alcune possibilità più visibili e ne lascia altre sullo sfondo; contribuisce a definire ciò che appare coerente con il progetto, ciò che può essere approfondito e ciò che viene progressivamente escluso. La ricerca agisce come un processo di scelta, attraverso il quale il progettista inizia a costruire una posizione.

Questa dimensione è particolarmente rilevante nella progettazione grafica e comunicativa, dove il riferimento visivo coinvolge sia l'aspetto estetico sia il sistema di significati che lo accompagna. Un'immagine può essere osservata per la sua composizione, per la funzione che svolge, per il contesto in cui nasce, per il pubblico a cui si rivolge o per il modo in cui produce significato. Una lettura limitata alla superficie rischia di ridurla a stimolo formale; una lettura orientata alla fonte permette invece di comprendere meglio il tema progettuale e le condizioni da cui quel riferimento proviene.

La qualità della ricerca dipende quindi dal rapporto che si costruisce con i materiali raccolti. Una raccolta ampia non garantisce automaticamente una ricerca più articolata, così come una selezione ridotta non implica necessariamente un lavoro limitato. Ciò che conta è la capacità di osservare i materiali, metterli in relazione e comprendere perché possano essere utili. In questo senso, il valore della ricerca si misura nel modo in cui i riferimenti vengono letti, interpretati e trasformati in strumenti per il progetto.

Per questo motivo, la ricerca visiva può essere considerata una fase già progettuale. Nel momento in cui il progettista sceglie cosa guardare, cosa salvare, cosa escludere e cosa approfondire, sta già definendo una direzione. Il progetto prende forma anche nelle scelte preliminari che costruiscono il suo immaginario di riferimento, prima ancora della produzione formale vera e propria.

Questa relazione tra ricerca e progetto emerge anche dalle risposte raccolte attraverso il questionario. Il 48% dei partecipanti dichiara che il modo in cui conduce la ricerca influenza molto i propri progetti, mentre un altro 48% ritiene che li influenzi in parte. La quasi totalità dei rispondenti riconosce quindi un legame tra il percorso di ricerca e l'esito del lavoro, confermando come la raccolta e l'osservazione dei riferimenti incidano concretamente sulla costruzione del progetto.

Il dato risulta significativo perché permette di leggere la ricerca come un momento in cui il progetto inizia già a prendere posizione. Scegliere una fonte invece di un'altra, seguire un riferimento, interrompere una direzione, tornare su un materiale salvato o escluderlo dal percorso sono operazioni che costruiscono progressiva-

2Cfr. Ian Noble, Russell Bestley, Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design, AVA Publishing, Lausanne 2005; Tracy Cassidy, «The Mood Board Process Modeled and Understood as a Qualitative Design Research Tool», in Fashion Practice, vol. 3, n. 2, 2011, pp. 225-251.

mente un punto di vista. Anche quando sembrano gesti minimi, queste scelte definiscono il campo entro cui il progetto potrà muoversi e influenzano le possibilità che verranno considerate praticabili.

Ogni percorso di ricerca porta con sé una parzialità, perché dipende dagli strumenti utilizzati, dal tempo dedicato, dalle fonti disponibili e dallo sguardo di chi osserva. Riconoscere questa condizione permette di rendere il processo più consapevole: un progetto prende forma a partire da scelte situate, che orientano il modo in cui un tema viene interpretato e trasformato.

La ricerca come atto progettuale riguarda quindi anche la responsabilità nei confronti delle immagini raccolte. Un riferimento può funzionare come semplice stimolo visivo oppure diventare il punto di partenza per una comprensione più articolata, quando viene osservato nella sua provenienza, nella sua funzione e nelle relazioni che lo attraversano. La differenza tra queste due modalità riguarda soprattutto l'atteggiamento con cui il materiale viene interrogato.

Il passaggio dalla raccolta alla selezione assume, per questo, un ruolo decisivo. È in quel momento che il progetto inizia a misurarsi realmente con i materiali incontrati: alcuni riferimenti vengono approfonditi, altri accostati, altri ancora abbandonati. La ricerca diventa così una forma di montaggio preliminare, attraverso cui il progettista osserva ciò che esiste e costruisce le condizioni per produrre qualcosa di nuovo.

Intesa in questi termini, la ricerca visiva diventa un dispositivo critico interno al progetto. Permette di attraversare materiali esistenti, riconoscerne il potenziale, stabilire relazioni e trasformare l'osservazione in direzione progettuale. Il valore della ricerca risiede quindi nel modo in cui i riferimenti vengono letti, scelti e messi in rapporto con il tema affrontato.

1.2 Strumenti e modalità della ricerca contemporanea

La ricerca visiva contemporanea si sviluppa attraverso strumenti diversi e trova nel digitale uno dei suoi ambienti principali. La possibilità di accedere rapidamente a una grande quantità di immagini ha modificato i tempi di ricerca e il modo stesso in cui i riferimenti vengono incontrati; spesso, infatti, il percorso nasce da una combinazione di parole chiave, immagini già salvate, contenuti incontrati durante l'esplorazione o associazioni successive.

Le risposte raccolte attraverso il questionario confermano la presenza dominante di alcuni ambienti digitali nelle pratiche di ricerca visiva. Nella domanda dedicata agli strumenti utilizzati all'inizio di un progetto, in cui era possibile selezionare fino a tre opzioni, Pinterest è stato indicato dal 90,7% dei partecipanti, mentre Instagram e TikTok dal 62,7%. Queste percentuali segnalano la frequenza con cui tali strumenti entrano nei percorsi di ricerca dichiarati, senza rappresentare una distribuzione esclusiva dell'uso. Accanto a essi, resta significativa la presenza di libri, riviste e materiali stampati, selezionati dal 45,3% dei rispondenti.

I risultati mostrano una convivenza tra fonti online e materiali fisici. La presenza così marcata di piattaforme visuali permette però di osservare un cambiamento importante: la ricerca si svolge sempre più spesso dentro ambienti che influenzano il modo in cui le immagini vengono cercate, salvate e successivamente recuperate. Le piattaforme non offrono soltanto accesso a contenuti disponibili, ma strutturano le condizioni attraverso cui questi contenuti vengono incontrati.

In questi contesti, il movimento della ricerca tende a essere meno lineare rispetto a una consultazione costruita a partire da una fonte già individuata. Un riferimento può diventare il punto di partenza per altri percorsi, un'immagine salvata può essere riaperta in un momento successivo, una bacheca può raccogliere materiali nati da ricerche differenti. Il progettista costruisce così il proprio percorso attraverso passaggi, ritorni e deviazioni, alternando

momenti più mirati ad altri più esplorativi.

Questa dinamica emerge anche dalle modalità con cui i partecipanti dichiarano di avviare una ricerca. Il 69,3% dei rispondenti afferma di partire da parole chiave precise, confermando la centralità di una ricerca intenzionale e orientata anche all'interno degli ambienti digitali contemporanei. Allo stesso tempo, il 40% dichiara di iniziare a esplorare senza un punto di partenza definito. Poiché la domanda consentiva di selezionare più risposte, questi due comportamenti vanno letti come modalità che possono convivere nello stesso processo: una ricerca guidata da parole chiave può infatti alternarsi a momenti di esplorazione più aperta.

A questo si aggiunge un altro dato rilevante: il 54,7% dei partecipanti indica come punto di partenza materiali già salvati in precedenza, mentre il 41,3% dichiara di partire da un'immagine iniziale. La ricerca, quindi, prende spesso avvio da un repertorio già costruito, fatto di immagini conservate, riferimenti accumulati e materiali che tornano disponibili in momenti diversi. Questo aspetto mostra come le pratiche di ricerca contemporanee siano strettamente legate anche alle modalità di archiviazione personale: ciò che viene salvato in una fase può diventare, in seguito, l'inizio di un nuovo percorso.

La ricerca visiva contemporanea si sviluppa quindi attraverso un equilibrio tra intenzionalità e scoperta. Il progettista prova a guidare il percorso attraverso parole, temi o riferimenti già noti e, allo stesso tempo, lascia che il materiale incontrato possa modificare progressivamente la direzione iniziale. La distinzione tra ricerca attiva e ricerca passiva diventa quindi meno netta, perché il processo si costruisce spesso in una zona intermedia: si cerca qualcosa, ma il percorso può cambiare attraverso ciò che viene incontrato.
Gli strumenti contemporanei incidono sul modo in cui la ricerca viene condotta, sulla velocità con cui i riferimenti vengono attraversati e sulle relazioni che si costruiscono tra le immagini.

La facilità con cui è possibile procedere da un contenuto all'altro amplia il campo della ricerca e può rendere più frequente l'incontro con immagini vicine tra loro, aprendo una questione che riguarda sia l'accesso ai riferimenti sia il modo in cui questi contribuiscono alla costruzione dell'immaginario progettuale.

1.3 Accumulo, selezione e perdita di contesto

La rapidità con cui oggi è possibile accedere a una grande quantità di materiali visivi rende centrale il modo in cui questi vengono conservati, organizzati e successivamente riletti. Il salvataggio di un'immagine avviene spesso prima che il suo ruolo all'interno del progetto sia stato chiarito: un riferimento può essere raccolto perché colpisce visivamente, perché sembra vicino a una possibile direzione o perché potrebbe rivelarsi utile in un secondo momento. In questo intervallo tra interesse immediato e uso effettivo prende forma una delle dinamiche più ricorrenti emerse dal questionario: l'accumulo.

Rispetto alla tendenza a salvare più materiale di quello che verrà effettivamente utilizzato, il 54,7% dei rispondenti ha indicato il valore massimo della scala, mentre il 28% ha selezionato il valore immediatamente precedente. La maggioranza dei partecipanti dichiara quindi di raccogliere una quantità di riferimenti superiore a quella che entrerà realmente nel progetto. Questo comportamento può essere utile nelle prime fasi della ricerca, perché consente di mantenere aperte più possibilità; allo stesso tempo, diventa problematico quando la raccolta non è seguita da un momento di selezione capace di distinguere ciò che risulta significativo da ciò che rimane semplice suggestione.

Le motivazioni indicate dai partecipanti confermano questa ambiguità. Una parte consistente dei rispondenti afferma di salvare contenuti per conservarli come riferimento generale o perché potrebbero servire in futuro, più che per utilizzarli direttamente in un progetto specifico. Il materiale raccolto assume così una funzione potenziale: viene archiviato in vista di una possibilità ancora indefinita. Questa condizione mostra come la ricerca visiva alimenti anche una riserva personale di immagini, idee e atmosfere, spesso destinata a rimanere aperta nel tempo e a riemergere in progetti successivi.

Il problema emerge quando questa riserva cresce senza una struttura chiara. Dal questionario risulta che il 48% dei partecipanti organizza i propri riferimenti in cartelle o bacheche divise per progetto, mentre il 18,7% li salva direttamente all'interno delle piattaforme senza una modalità specifica e il 13,3% li conserva senza un'organizzazione precisa, attraverso screenshot, foto o altri sistemi occasionali. Il modo in cui un'immagine viene archiviata incide sulla possibilità di ritrovarla, rileggerla e comprenderne il valore a distanza di tempo. Un contenuto può rimanere disponibile e diventare, allo stesso tempo, difficile da recuperare come riferimento realmente utile.

A questa dinamica si lega il tema della perdita di contesto. Quando un'immagine viene separata dalla pagina, dall'autore, dal progetto o dal supporto da cui proviene, tende a restare visibile soprattutto nella sua dimensione formale. Ciò che viene conservato è spesso l'aspetto immediatamente riconoscibile del riferimento, mentre diventano meno accessibili le informazioni che permetterebbero di comprenderne l'origine, la funzione e le condizioni di produzione. In questo senso, il salvataggio non coincide necessariamente con l'acquisizione di una fonte: il materiale può essere presente all'interno di una raccolta e perdere parte delle relazioni che lo rendevano leggibile.[3]

Le risposte sulla conoscenza di autore, provenienza e contesto confermano questa fragilità. Solo il 5,3% dei partecipanti dichiara di conoscere quasi sempre queste informazioni nel momento in cui salva un'immagine, mentre il 40% afferma di conoscerle solo a volte.

Il dato suggerisce che, in molti casi, la raccolta del materiale visivo avviene in una condizione di conoscenza parziale, nella quale l'immagine viene trattenuta per il suo valore immediato più che per l'insieme delle informazioni che la accompagnano. Questa condizione riflette una dinamica più ampia della circolazione visiva contemporanea, in cui molte immagini arrivano già isolate, ritagliate, ripubblicate o prive del loro

3 Cfr. Joan Fontcuberta, La furia delle immagini. Note sulla postfotografia, trad. it. Sergio Giusti, Einaudi, Torino 2018.

contesto originario.
Questa distanza diventa rilevante quando il riferimento entra nel processo progettuale. Un'immagine osservata soltanto come superficie rischia di trasformarsi in una citazione formale, slegata dalle ragioni che l'hanno prodotta. Interrogarla come fonte significa invece chiedersi da dove provenga, quale funzione avesse, in quale contesto sia stata realizzata e perché possa essere utile in una nuova ricerca. Non è necessario ricostruire sempre un apparato completo attorno a ogni riferimento; diventa però importante mantenere attiva una forma di attenzione verso la sua provenienza.

La selezione assume quindi un ruolo decisivo. Dopo la raccolta, il progetto richiede di tornare sui materiali, ordinarli, confrontarli e scegliere quali possano realmente contribuire alla direzione intrapresa. L'accumulo apre possibilità, mentre la selezione trasforma una massa di immagini in un percorso leggibile. È in questo passaggio che la ricerca visiva acquista maggiore consapevolezza: riconoscendo quali riferimenti vadano approfonditi, quali possano essere messi in relazione e quali, invece, debbano essere esclusi.

La perdita di contesto rappresenta quindi un rischio legato alla velocità con cui le immagini vengono incontrate, salvate e riutilizzate. La disponibilità del materiale costituisce una risorsa importante, purché sia accompagnata da un lavoro di lettura e selezione. Senza questo passaggio, il riferimento rimane accessibile ma fragile: conservato all'interno di una raccolta, ma non pienamente compreso come fonte progettuale.

1.4 Sistemi di suggerimento e riferimenti condivisi

Uno degli aspetti più rilevanti della ricerca visiva contemporanea riguarda il modo in cui le piattaforme contribuiscono a costruire percorsi di consultazione. Dopo una prima ricerca, l'utente viene esposto a immagini vicine, profili affini, bacheche correlate o contenuti che sembrano proseguire nella stessa direzione. Questo meccanismo rende l'esplorazione più fluida e permette di ampliare rapidamente il numero di riferimenti disponibili; allo stesso tempo, introduce una forma di orientamento che dipende anche dalle logiche interne della piattaforma.

Il questionario conferma quanto questa dinamica sia presente nelle pratiche quotidiane. Rispetto alla frequenza con cui capita di continuare a esplorare contenuti suggeriti automaticamente dalle piattaforme, il 36% dei partecipanti ha indicato il valore 4 su 5, mentre il 17,3% ha selezionato il valore massimo. Più della metà dei rispondenti dichiara quindi di seguire con frequenza elevata i percorsi proposti dai sistemi di suggerimento. Il dato mostra come l'esplorazione venga spesso costruita attraverso una collaborazione implicita tra intenzione personale e logiche della piattaforma.

Il punto critico riguarda il tipo di relazioni prodotte da questi suggerimenti. Le piattaforme tendono a proporre contenuti vicini a ciò che è già stato cercato, salvato o osservato; in questo modo rendono più accessibili alcune direzioni e, al tempo stesso, possono rafforzare percorsi già avviati. La ricerca tende così a svilupparsi per prossimità, procedendo da un'immagine all'altra attraverso somiglianze formali, cromatiche o tematiche, con una minore esposizione a fonti distanti o meno prevedibili.

Questa dinamica modifica le condizioni della ricerca, anche quando il progettista parte da un'intenzione precisa. Il percorso può essere progressivamente orientato da ciò che la piattaforma rende più visibile, più vicino o più facilmente raggiungibile. La ricerca si svolge quindi all'interno di ambienti che organizzano la visibilità dei contenuti e costruiscono relazioni tra im-

magini, utenti e interessi ricorrenti. Ciò che appare come scoperta spontanea è spesso il risultato di una mediazione tecnica e culturale, capace di incidere sul modo in cui i riferimenti vengono incontrati e interpretati.[4]

Questa condizione emerge anche dalla percezione dei partecipanti rispetto alla somiglianza dei contenuti incontrati online. Il 49,3% dei rispondenti dichiara di vedere spesso immagini visivamente simili durante la ricerca, indicando il valore 4 su 5; un ulteriore 32% seleziona il valore massimo.
La presenza ricorrente di contenuti simili può essere ricondotta sia al gusto individuale sia al fatto che molti utenti utilizzano gli stessi strumenti, attraversano interfacce simili e vengono esposti a sistemi di raccomandazione costruiti su logiche affini.

Questo aspetto incide direttamente sulla costruzione dell'immaginario progettuale. Quando molti progettisti cercano riferimenti negli stessi ambienti e seguono percorsi suggeriti da sistemi simili, aumenta la possibilità che emergano riferimenti condivisi, soluzioni ricorrenti e atmosfere visive vicine tra loro. La ricerca digitale non produce automaticamente uniformità e l'uso delle piattaforme non impedisce percorsi originali; diventa però necessario riconoscere che l'accesso alle immagini è sempre mediato da strutture che orientano la visibilità dei contenuti.

Le risposte relative alla varietà degli stili nei progetti visivi contemporanei restituiscono bene questa ambivalenza. Una parte dei partecipanti percepisce ancora una certa varietà, mentre un'altra rileva una tendenza all'uniformità, soprattutto nei canali più frequentati. Il dato suggerisce una lettura non univoca: la varietà esiste, ma richiede tempo, intenzione e capacità di uscire dai percorsi più ricorrenti. Il problema riguarda quindi la maggiore o minore accessibilità dei riferimenti diversi all'interno dei circuiti abituali della ricerca.

4 Cfr. Lev Manovich, Instagram and Contemporary Image, URL: https://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image, consultato il 9 giugno 2026.

La questione dei sistemi di suggerimento coinvolge anche il rapporto tra visibilità e scelta. Un contenuto può essere tecnicamente disponibile e rimanere comunque difficile da incontrare; allo stesso modo, un riferimento può apparire ricorrente perché viene riproposto, collegato e reso riconoscibile da più percorsi. Questa condizione rende necessario distinguere tra ampiezza potenziale dell'accesso e reale varietà dei materiali attraversati. La quantità di immagini disponibili, da sola, non garantisce una maggiore apertura della ricerca.

In questa prospettiva, il tema dei sistemi di suggerimento riguarda il modo in cui la tecnologia partecipa alla formazione dei riferimenti. L'immaginario progettuale si costruisce attraverso ciò che il progettista decide di cercare, ma anche attraverso ciò che gli viene reso disponibile, riproposto e collegato. La ricerca visiva diventa così un processo in cui la libertà di esplorazione convive con forme di orientamento meno evidenti, capaci di incidere sulle possibilità del progetto.

Diventa quindi necessario sviluppare una maggiore consapevolezza dei percorsi attraverso cui le immagini vengono incontrate. Seguire un suggerimento, salvare un riferimento o esplorare contenuti simili può essere utile e produttivo, purché non diventi l'unico modo di costruire la ricerca. L'apertura verso fonti differenti, materiali meno immediati e contesti meno prevedibili può rappresentare una possibilità per interrompere la ripetizione degli stessi immaginari e ampliare il campo delle relazioni visive disponibili.

1.5 Tra ricerca digitale e materiali fisici

La centralità degli strumenti digitali convive con pratiche di ricerca legate a materiali fisici, libri, riviste, archivi, stampe o oggetti raccolti nel tempo. La ricerca online permette di accedere rapidamente a una grande quantità di riferimenti; il rapporto con il materiale fisico introduce invece un'esperienza diversa, meno immediata e spesso più situata. La differenza riguarda il supporto, ma anche il modo in cui il materiale viene incontrato, ricordato e conservato.

Il questionario restituisce una relazione articolata con le fonti analogiche. Il 22,7% dei rispondenti dichiara di utilizzare regolarmente archivi fisici, libri o materiali analogici durante la ricerca, mentre il 41,3% afferma di farlo solo in alcune occasioni. Una parte consistente del campione integra quindi fonti fisiche con frequenza variabile, pur all'interno di pratiche fortemente attraversate dal digitale. Allo stesso tempo, il 36% dichiara di utilizzarle raramente o mai, mostrando come l'accesso a questi materiali non sia ancora una pratica stabile per tutti.

Il rapporto con il fisico emerge con maggiore forza quando si osservano le pratiche di raccolta personale. Oltre la metà dei partecipanti, il 53,3%, afferma di conservare regolarmente materiali grafici come flyer, biglietti da visita, poster, zine, libri, riviste, packaging o stampe; un ulteriore 33,3% dichiara di farlo a volte. Questi dati mostrano che il materiale fisico entra nella ricerca anche attraverso forme personali di raccolta e conservazione, al di fuori di archivi o fonti già strutturate.

In molte risposte, il valore dell'oggetto deriva dalla qualità visiva e dall'esperienza a cui rimane legato. Un flyer preso durante una mostra, una cartolina acquistata in un museo, una rivista trovata in un viaggio o una zine conservata dopo un evento continuano a portare con sé il ricordo del momento in cui sono stati incontrati. Il materiale fisico, proprio perché occupa uno spazio e conserva una presenza concreta, tende a mantenere più visibile la relazione tra oggetto, contesto e memoria personale.
Questa dimensione emerge anche dalle testimonianze dei partecipanti. Alcuni descrivono i materiali raccolti come tracce dei propri interessi e dei propri cambiamenti nel tempo; altri li considerano una forma di memoria, legata a luoghi visitati, eventi, mostre, librerie o momenti specifici. In queste osservazioni il materiale viene conservato come riferimento progettuale e, allo stesso tempo, come parte di un'esperienza che può essere riattivata nel momento in cui l'oggetto viene ritrovato o sfogliato.

Il confronto con il salvataggio digitale rende questa differenza più evidente. Un'immagine conservata su una piattaforma può essere utile, suggestiva o coerente con una ricerca, ma spesso rimane separata dal momento preciso in cui è stata incontrata. Il gesto del salvataggio è rapido, quasi automatico, e lascia raramente una traccia esperienziale riconoscibile. Un materiale fisico tende invece a conservare anche le condizioni del suo incontro: il luogo in cui è stato preso, la situazione in cui è stato notato, il motivo per cui è stato portato via e il modo in cui è entrato nello spazio personale di chi lo conserva.

Questa differenza tra supporti emerge anche nella percezione dei partecipanti: il 58,7% dichiara di interagire con i materiali fisici in modo molto diverso rispetto a quelli digitali, mentre il 37,3% riconosce una differenza parziale. Tra gli aspetti indicati, il valore materiale e tattile risulta il più evidente, selezionato dal 73,3% dei rispondenti; accanto a questo dato, è significativo anche il maggiore tempo e attenzione richiesto dal materiale fisico, indicato dal 46,7%. Ne emerge una distinzione legata alla presenza concreta dell'oggetto e al ritmo con cui viene osservato: il digitale favorisce una fruizione rapida e accessibile, mentre il materiale fisico richiede un'interazione più lenta, nella quale il riferimento viene incontrato, manipolato e ricordato in modo diverso.

Questi dati mostrano che la ricerca fisica viene percepita come un'esperienza qualitativamente diversa. Il materiale può essere toccato, sfogliato, osser-

vato nella sua scala reale, riconosciuto attraverso la carta, il formato, il peso, le tracce d'uso o le condizioni di stampa. Nel caso di materiali grafici ed editoriali, questi aspetti partecipano alla comprensione dell'oggetto e del contesto in cui è stato prodotto.

La distanza tra ricerca digitale e ricerca fisica riguarda quindi il tipo di relazione che i materiali attivano. La ricerca online permette di muoversi rapidamente tra molti riferimenti e di costruire in poco tempo una prima mappa visiva; questa rapidità richiede spesso un secondo momento di verifica e approfondimento, affinché ciò che è stato raccolto non rimanga una sequenza di immagini attraversate velocemente. Il materiale fisico introduce un rapporto più lento e meno immediato: deve essere cercato, sfogliato, osservato nella sua presenza concreta. Questa condizione può favorire una maggiore attenzione verso il supporto, il contesto e le tracce che l'oggetto porta con sé.

Il confronto tra fisico e digitale va letto in termini di complementarità. La ricerca digitale permette accesso, velocità e ampiezza; quella fisica offre presenza, memoria e una diversa relazione con le qualità materiali delle fonti. Le due modalità possono dialogare soprattutto quando la ricerca progettuale prova a comprendere il contesto, la funzione e le condizioni di produzione dei riferimenti raccolti.

Il confronto tra digitale e fisico permette così di tornare al problema centrale del capitolo: la disponibilità di un'immagine non coincide necessariamente con la sua comprensione. Un riferimento può essere trovato online in pochi secondi e restare privo delle informazioni necessarie per essere letto come fonte; un materiale fisico può richiedere più tempo per essere consultato e offrire una relazione più densa con il supporto, la provenienza e la memoria dell'oggetto. In questa differenza di esperienza si apre il passaggio verso una riflessione più ampia sulle fonti e, di conseguenza, sul ruolo dell'archivio.

1.6 Materiali meno visibili e nuove possibilità progettuali

Dopo aver osservato le modalità con cui la ricerca visiva contemporanea si sviluppa tra strumenti digitali, pratiche di accumulo, sistemi di suggerimento e materiali fisici, emerge una questione centrale: la qualità di una ricerca non dipende soltanto dalla quantità di riferimenti disponibili, ma dal tipo di incontro che si costruisce con essi. Il materiale visivo può essere trovato rapidamente, salvato e inserito in una raccolta personale; tuttavia, perché diventi realmente significativo per il progetto, deve poter aprire relazioni, domande e possibilità di interpretazione.

In questo senso, il problema non riguarda solo l'accesso alle immagini, ma la capacità di uscire dai percorsi più immediati della ricerca. I canali digitali offrono una grande quantità di materiali e rappresentano uno strumento ormai fondamentale per il lavoro progettuale; allo stesso tempo, la loro efficacia può portare a muoversi dentro repertori già molto attraversati, in cui alcuni riferimenti, atmosfere e soluzioni visive tendono a ricorrere con frequenza. La ricerca rischia così di rimanere ampia sul piano quantitativo, ma più limitata nella varietà effettiva dei percorsi.

Diventa allora importante interrogarsi su materiali meno immediatamente visibili, meno consumati dallo sguardo e meno riconoscibili come riferimenti già condivisi. L'interesse di questi materiali non risiede nella rarità intesa in senso collezionistico, ma nella loro capacità di aprire direzioni meno prevedibili. Un riferimento incontrato fuori dai circuiti più abituali può introdurre uno scarto, suggerire associazioni inattese e permettere al progettista di costruire un rapporto più personale con il materiale.

Questo passaggio permette di avvicinare il tema dell'archivio senza ridurlo a una semplice alternativa alla ricerca digitale. L'archivio entra qui come spazio in cui il materiale può essere incontrato secondo tempi, criteri e relazioni differenti. La sua importanza non riguarda soltanto la presenza di documenti meno accessibili o meno diffusi, ma la possibilità di attraversare

raccolte, sequenze e connessioni che modificano il modo stesso in cui i riferimenti vengono osservati. L'archivio, prima ancora di essere un luogo di conservazione, può essere inteso come un ambiente che produce condizioni specifiche di incontro con il materiale.

Questa diversa modalità di incontro ha un valore progettuale. Consultare materiali meno ricorrenti significa esporsi a forme, segni, soluzioni e linguaggi che non appartengono necessariamente al repertorio visivo più immediato. Il progetto può così partire da riferimenti meno prevedibili, non per recuperarli in modo nostalgico, ma per verificarne la capacità di generare nuove letture. Il materiale storico, in questa prospettiva, non viene considerato come modello da riprodurre, ma come risorsa capace di alimentare processi di selezione, trasformazione e riuso critico.

La ricerca visiva, intesa in questi termini, supera la sola raccolta di riferimenti e diventa costruzione di un rapporto più consapevole con il materiale. Strumenti digitali, pratiche di accumulo, sistemi di suggerimento e forme di ricerca fisica mostrano quanto il valore di un riferimento dipenda anche dalle condizioni attraverso cui viene incontrato, conservato e reso nuovamente disponibile. È su questo terreno che l'archivio diventa il passaggio successivo della ricerca: uno spazio in cui il materiale visivo può essere ordinato, consultato e riattivato attraverso il progetto.

CAPITOLO 2

L'archivio tra conservazione, accesso e riattivazione del materiale

2.1 L'archivio nell'immaginario comune e nella pratica progettuale

Parlare di archivio significa confrontarsi con una parola che porta con sé un immaginario piuttosto definito. Nel linguaggio comune, l'archivio viene spesso pensato come un luogo in cui qualcosa viene conservato: documenti, immagini, oggetti e materiali raccolti affinché non vadano dispersi.

Questa percezione coglie un aspetto reale dell'archivio, pur lasciando aperta una parte più complessa del suo significato. La conservazione costituisce infatti solo una delle sue funzioni: ciò che viene archiviato viene mantenuto disponibile nel tempo, affinché possa essere consultato, riletto e, in alcune circostanze, utilizzato nuovamente. In questa prospettiva, l'archivio si configura come un sistema capace di mantenere aperta una relazione tra materiali, contesti e letture successive.

Il rapporto tra archivio e tempo è centrale anche nelle riflessioni teoriche sul tema. Hal Foster, parlando di impulso archivistico, individua nell'archivio una pratica capace di rendere nuovamente disponibili frammenti, documenti e tracce, producendo nuove connessioni tra materiali esistenti.[1] L'archivio riguarda quindi anche le condizioni attraverso cui ciò che è stato conservato può essere nuovamente incontrato e interpretato.

Da questo punto di vista, l'archivio mantiene un legame con il passato, ma agisce sempre nel presente. Ogni accesso riapre una relazione tra il materiale e chi lo osserva: un documento conservato per una determinata ragione può assumere nuovi significati, essere interrogato da prospettive diverse o diventare utile per domande che al momento della sua produzione non esistevano ancora. La memoria archivistica diventa così una possibilità di lettura continuamente riattivabile.

Allo stesso tempo, l'archivio viene spesso percepito come un luogo distante e specialistico, non sempre accessibile senza strumenti o competenze specifiche. Questa distanza contribuisce a costruirne un'immagine

1 Cfr. Hal Foster, An Archival Impulse, in «October», n. 110, 2004, pp. 3-22.

ambivalente: da un lato, uno spazio carico di valore, dove si immagina di poter trovare materiali rari, dimenticati o difficilmente reperibili altrove; dall'altro, un luogo che richiede tempo, mediazione e una certa disponibilità alla ricerca.

Questa ambivalenza è particolarmente evidente quando l'archivio viene osservato dal punto di vista progettuale. Per chi lavora con immagini, forme grafiche e riferimenti visivi, l'archivio può apparire come una risorsa estremamente ricca, ma non immediatamente traducibile in materiale d'uso. A differenza di molte fonti digitali contemporanee, pensate per essere cercate, salvate e riutilizzate rapidamente, il materiale d'archivio richiede un rapporto più lento. Prima di diventare riferimento, deve essere osservato, collocato, compreso e messo in relazione con il contesto da cui proviene.

Proprio questa condizione ne definisce una parte dell'interesse. L'archivio richiede di essere attraversato e compreso attraverso un tempo di consultazione diverso da quello della ricerca immediata. Sfogliare, confrontare, tornare indietro, osservare dettagli apparentemente secondari o incontrare materiali non cercati sono azioni che modificano il modo in cui una fonte viene percepita. La ricerca al suo interno può procedere per tentativi e deviazioni, facendo emergere materiali che spesso rimangono fuori dai canali più ordinari di consultazione. In questo senso, l'archivio non offre solo risposte a una domanda già formulata; può contribuire a trasformare la domanda stessa, orientando lo sguardo e rendendo possibile un rapporto diverso con il materiale.

Prima di analizzarne il ruolo nella ricerca progettuale, diventa quindi necessario chiarire cosa si intenda per archivio e in che modo questo si distingua da altre forme di raccolta, conservazione e consultazione del materiale. Tale distinzione serve a comprendere come un materiale conservato possa, in determinate condizioni, tornare a essere accessibile, leggibile e potenzialmente riattivabile.

2.2 Che cos'è un archivio

Se l'immaginario comune tende ad associare l'archivio soprattutto alla conservazione, una definizione più precisa richiede di spostare l'attenzione dal singolo materiale al sistema che lo tiene insieme. Un archivio non coincide semplicemente con una grande quantità di documenti, oggetti o immagini raccolti nel tempo; la sua identità dipende dal legame che questi materiali mantengono con il soggetto, l'attività o il contesto che li ha prodotti.

Questo aspetto permette di distinguere l'archivio da una raccolta generica. In un archivio, i materiali non sono considerati come elementi isolati, scelti perché belli, rari o interessanti, ma come tracce di un processo più ampio. Possono raccontare il lavoro di un'istituzione, la produzione di un'azienda, l'attività di una persona o la storia di una comunità. Non conta, quindi, soltanto che il materiale esista, ma che sia possibile ricostruire il contesto da cui proviene e il ruolo che ha avuto al suo interno.

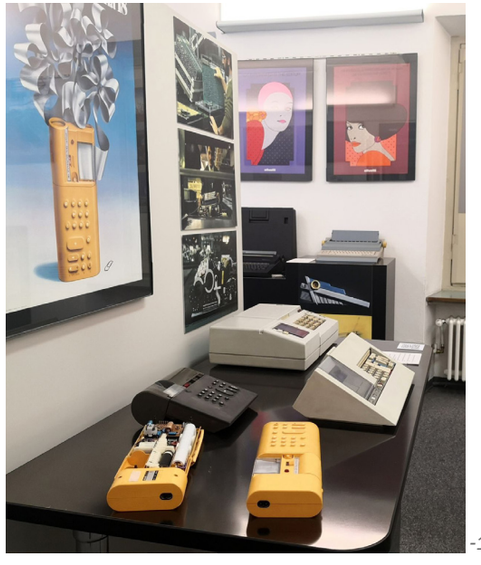
Da qui deriva anche l'importanza dell'ordine. Un archivio non è definito solo da ciò che contiene, ma dal modo in cui il materiale viene organizzato, descritto, conservato e reso accessibile. Senza questi passaggi, anche una raccolta ampia e preziosa rischia di rimanere difficile da attraversare: esiste, ma non è facilmente consultabile; conserva materiali importanti, ma non sempre permette di comprenderli o metterli in relazione.

Gli archivi possono tuttavia assumere forme molto diverse. Possono appartenere a istituzioni pubbliche, realtà private, aziende, associazioni o singole persone. Questa varietà non richiede una classificazione rigida, ma permette di comprendere come cambino le condizioni di accesso, il grado di visibilità del materiale e le modalità attraverso cui questo può essere consultato. Un archivio pubblico porta con sé una funzione collettiva, perché rende disponibile un patrimonio che supera la memoria del singolo soggetto che lo ha prodotto. Gli archivi privati o personali, invece, possono conservare materiali altrettanto rilevanti, ma spesso meno

visibili o più difficili da raggiungere.

Anche gli archivi aziendali mostrano come il materiale conservato possa superare la semplice funzione documentaria.
Non raccontano soltanto la storia interna di un'impresa, ma permettono di leggere nel tempo le sue scelte progettuali, comunicative e produttive. Un caso significativo, anche per il contesto piemontese, è l'Associazione Archivio Storico Olivetti, che raccoglie, conserva, studia e promuove il patrimonio documentale legato alla storia della Società Olivetti e delle personalità della famiglia Olivetti.
Il suo interesse non riguarda soltanto la ricchezza dei materiali conservati, ma anche il modo in cui questi vengono resi accessibili attraverso consultazione, attività culturali, mostre, eventi, pubblicazioni e strumenti digitali.[2]

La gestione archivistica lavora proprio su questa soglia. Conservare non significa soltanto evitare la perdita o il deterioramento fisico dei materiali, ma costruire le condizioni affinché possano essere ritrovati e letti nel tempo. La figura dell'archivista, quando presente, interviene in questo spazio: ordina, descrive, media e rende possibile il rapporto tra i materiali e chi li consulta.
Questo lavoro diventa tanto più importante quanto più l'archivio si apre a pubblici diversi, non necessariamente specialistici.



-1

2 Cfr. Archivio di Stato di Torino, Glossario di archivistica, URL: https://archiviodistatotorino.cultura.gov.it/strumenti/glossario-di-archivistica/, consultato il 18 gennaio 2026;
Archivio Storico Olivetti, Associazione, URL: https://www.archiviostoricolivetti.it/associazione/, consultato il 12 febbraio 2026;

Tale dimensione assume un rilievo particolare quando l'archivio conserva materiali visivi, grafici o editoriali. In questi casi, il documento non è significativo soltanto per il contenuto che trasmette, ma anche per il modo in cui si presenta. Il formato, il supporto, le tecniche di stampa, l'impaginazione, i segni d'uso e le scelte produttive diventano parte della sua lettura. L'archivio permette quindi di osservare non solo un contenuto, ma anche le condizioni materiali e culturali attraverso cui quel contenuto è stato prodotto.



-2

*Fig. 1-2— Interni dell'**Archivio Storico Olivetti**, con manifesti, documenti grafici e macchininari appartenenti al patrimonio dell'archivio. Fonte: **Archivio Storico Olivetti**.*

2.3 Raccolte, collezioni e archivi

Dopo aver definito l'archivio come un sistema legato a un contesto di produzione, è utile osservare anche quelle forme di raccolta che non rientrano pienamente in questa definizione, ma che possono assumere un valore rilevante per la ricerca.
Collezioni private, biblioteche personali, fondi editoriali o insiemi di materiali privati costruiti nel tempo non sono sempre archivi in senso stretto; possono tuttavia diventare strumenti preziosi per leggere un immaginario, un metodo di lavoro o un ambiente culturale.

Non tutte queste realtà nascono con l'intenzione di essere consultate da altri. Spesso si formano in modo progressivo, attraverso interessi personali, abitudini di studio, necessità professionali o semplici attrazioni verso determinati oggetti. Una persona conserva ciò che le sembra utile, ciò che la colpisce, ciò che potrebbe servire in futuro o ciò che sente vicino al proprio modo di guardare. In questo senso, una raccolta personale non è mai del tutto neutra: anche quando appare disordinata, parziale o istintiva, contiene una serie di scelte.

Proprio questa dimensione soggettiva può renderla significativa. Una raccolta non racconta soltanto ciò che è stato conservato, ma anche il modo in cui qualcuno ha guardato, selezionato e costruito il proprio universo di riferimenti. A distanza di tempo, materiali raccolti per ragioni personali possono diventare utili per comprendere un percorso più ampio; possono mostrare interessi ricorrenti, vicinanze culturali o modalità di ricerca che non sempre emergono osservando soltanto il progetto finito.

Nel campo della progettazione visiva, questo aspetto risulta particolarmente evidente. Libri, ritagli, fotografie, cataloghi, poster, riviste, appunti o immagini conservate nel tempo possono mostrare una parte del lavoro che precede il risultato finale. In alcuni casi permettono di capire quali materiali circolavano in un determinato contesto, quali riferimenti venivano osservati e quale terreno visivo alimentava certe scelte.

Questo spostamento di attenzione porta a considerare non solo l'oggetto concluso, ma anche ciò che lo precede, lo accompagna o gli rimane attorno.
In molti casi, infatti, il valore di una ricerca non si trova soltanto nel documento principale, ma nei materiali che ne costruiscono il contesto: appunti, libri consultati, immagini raccolte, prove, citazioni e riferimenti indiretti.
Presi singolarmente, questi elementi possono sembrare secondari; osservati insieme, permettono invece di comprendere meglio il sistema di riferimenti da cui un progetto prende forma.
Un caso interessante, in questo senso, è il progetto The Sources of Jan Tschichold's The New Typography, sviluppato da ECAL.Il punto di partenza della ricerca è una pubblicazione ormai entrata nel canone della grafica moderna: Die neue Typographie, pubblicata da Jan Tschichold nel 1928. Proprio perché il libro ha assunto nel tempo uno statuto quasi mitico, il progetto sceglie di non affrontarlo soltanto come oggetto concluso, ma di ricostruire il corpo delle fonti bibliografiche citate da Tschichold, così da comprenderne meglio il contesto culturale e progettuale.

La mostra collegata, Unpacking Tschichold's Library, presentata da ECAL nel 2023, lavora quindi su uno spostamen-



-3

to di prospettiva. Al centro non viene posto solo il libro, ma la sua biblioteca di riferimento: i volumi, le pubblicazioni e i materiali che Tschichold cita e attraverso cui è possibile rileggere la costruzione del suo pensiero.
La mostra è st
ata concepita come una biblioteca espositiva dedicata ai libri menzionati in The New Typography, riunendo facsimili e rari originali. [3]

Questo passaggio è particolarmente significativo perché porta in primo piano ciò che normalmente rimane sullo sfondo. Le fonti non vengono trattate come semplici note a margine, ma come elementi necessari per comprendere la formazione di un linguaggio. Il progetto non toglie valore alla pubblicazione di Tschichold; al contrario, la osserva da un'altra angolazione, non solo come risultato, ma come punto di arrivo di un insieme di letture, riferimenti e confronti.



-4

3 Cfr. ECAL/University of Art and Design Lausanne, The Sources of Jan Tschichold's The New Typography, URL: https://ecal.ch/en/feed/projects/7306/the-sources-of-jan-tschicholds-the-new-typography/, consultato il 27 marzo 2026; ECAL/University of Art and Design Lausanne, Unpacking Tschichold's Library, URL: https://ecal.ch/en/feed/events/1658/unpacking-tschicholds-library/, consultato il 27 marzo 2026.

In questo senso, Unpacking
Tschichold's Library mostra come una raccolta possa diventare uno strumento critico. Esporre le fonti citate nel libro significa rendere visibile un livello della ricerca che di solito resta implicito. La mostra permette così di leggere The New Typography non come un oggetto isolato, ma come parte di un ambiente culturale più ampio. Il valore dell'operazione non risiede soltanto nell'aver recuperato dei materiali, bensì nell'averli messi nella condizione di raccontare qualcosa che il libro, da solo, non avrebbe potuto mostrare con la stessa
chiarezza.

Questa prospettiva permette di guardare ad archivi, collezioni e raccolte non solo come insiemi di materiali conservati, ma come luoghi in cui è possibile ricostruire un modo di vedere. Il loro valore non dipende esclusivamente dalla rarità degli oggetti o dalla loro quantità, ma dalla possibilità di far emergere rapporti che altrimenti resterebbero dispersi. Una raccolta privata, quando viene riletta con attenzione, può diventare uno strumento utile per comprendere il modo in cui un progetto, un linguaggio o un immaginario hanno preso forma.
È proprio questo passaggio a interessare la ricerca: il momento in cui un insieme di materiali smette di essere soltanto qualcosa che è stato raccolto e diventa una fonte capace di produrre nuove letture.



-5

*Figg. 3-5 — Allestimento della mostra **Unpacking Tschichold's Library**, ECAL, 2023, con volumi, tavoli di consultazione e materiali espositivi legati alle fonti bibliografiche di **Die neue Typographie** di Jan Tschichold. Fonte: ECAL.*

2.4 Archivio fisico e archivio digitale

Il rapporto tra archivio fisico e archivio digitale incide profondamente sul modo in cui oggi il materiale conservato viene cercato, consultato e condiviso. La digitalizzazione ha ampliato le possibilità di accesso, permettendo a documenti, immagini e pubblicazioni di uscire dai limiti del luogo fisico in cui sono conservati e di essere raggiunti anche a distanza.

Questa possibilità costituisce un passaggio fondamentale, soprattutto per chi studia, progetta o lavora con materiali visivi. Il digitale permette di avvicinare archivi anche molto lontani, di svolgere una prima fase di ricerca e di rendere visibili materiali che altrimenti resterebbero confinati all'interno di luoghi specifici.
In questo senso, la digitalizzazione non va considerata soltanto come una traduzione impoverita dell'esperienza fisica, ma come uno strumento capace di estendere la vita e la circolazione del materiale.

Allo stesso tempo, è necessario riconoscere che nel passaggio dal fisico al digitale qualcosa inevitabilmente si perde. Nel caso di materiali grafici, editoriali o tipografici, il supporto non è un elemento secondario. La carta, il formato, il peso, le tecniche di stampa, gli inchiostri, le pieghe, le tracce d'uso e le variazioni cromatiche fanno parte della lettura del documento. Una scansione può rendere accessibile un'immagine, e spesso è il modo più rapido ed efficace per farlo; tuttavia, non restituisce pienamente la presenza materiale dell'oggetto.

Questa differenza non annulla il valore del digitale, ma permette di comprenderne meglio il ruolo. Consultare un archivio fisico significa entrare in rapporto con oggetti che occupano uno spazio, che hanno una consistenza, una scala, una superficie e una storia materiale. Significa anche accettare un tempo di ricerca diverso, meno immediato e spesso meno lineare; talvolta il materiale emerge proprio attraverso una fruizione lenta, l'errore, l'incontro casuale o la vicinanza tra documenti che non si sarebbero cercati insieme.

La ricerca digitale tende invece a essere percepita come più rapida e accessibile. Questo è uno dei suoi maggiori punti di forza, ma può diventare anche un limite quando il materiale viene fruito troppo velocemente.
Molti contenuti online sono pensati per essere attraversati in modo immediato, dentro modelli di consultazione basati sullo scrolling, sull'anteprima e sul passaggio continuo da un'immagine all'altra. In questo contesto, il rischio non è soltanto quello di raccogliere troppo materiale, ma di fermarsi a una lettura superficiale, senza approfondire la provenienza, il contesto o la complessità di ciò che si osserva.
Questo non significa che il digitale produca necessariamente una ricerca meno profonda. Al contrario, quando è costruito attraverso archivi ben strutturati, descrizioni accurate e sistemi di consultazione efficaci, può offrire un livello di approfondimento molto alto. Il punto non è quindi la natura digitale del supporto, ma il modo in cui il materiale viene organizzato, descritto e reso attraversabile. Un archivio online può essere uno strumento estremamente potente, purché non si limiti a mostrare immagini isolate, ma permetta di comprenderne il contesto.

Proprio da qui emerge un ribaltamento interessante. Per molto tempo internet è stato percepito come il luogo della massima varietà, uno spazio quasi illimitato in cui trovare qualsiasi cosa. In parte questa percezione resta valida; tuttavia, proprio perché molte ricerche passano attraverso gli stessi strumenti e gli stessi sistemi di indicizzazione, le fonti fisiche possono diventare un modo per accedere a materiali meno ovvi, meno ricorrenti e meno condizionati dai percorsi più visibili della rete.

A questo si lega un altro aspetto importante: internet non coincide con la memoria completa delle cose.
Il web tende a costruire una memoria fortemente orientata al presente e al materiale già digitalizzato, lasciando spesso zone d'ombra rispetto a ciò che non è stato caricato, indicizzato o reso facilmente ricercabile.
Questo vuoto diventa ancora più evidente quando si cercano ambiti meno

popolari o materiali non appartenenti ai circuiti più canonici della cultura visiva.
Molti materiali restano fuori dai percorsi digitali non perché privi di valore, ma perché non ancora catalogati, non ancora scansionati o semplicemente non intercettati dai sistemi di accesso più diffusi.
Anche quando un materiale è online, però, il modo in cui viene trovato non è neutro. La ricerca passa attraverso interfacce, sistemi di indicizzazione e criteri di ordinamento che influenzano ciò che appare visibile e ciò che rimane ai margini. Il problema, quindi, non riguarda soltanto la presenza o l'assenza di un documento in rete, ma anche il modo in cui questo viene classificato, cercato e restituito a chi lo consulta.

La questione non riguarda dunque la superiorità di una forma sull'altra.
Archivio fisico e archivio digitale possono lavorare in modo complementare: il primo mantiene il rapporto con la materialità, con il contesto e con l'esperienza diretta della consultazione; il secondo permette di ampliare l'accesso, favorire la diffusione e costruire nuove modalità di attraversamento del materiale.

Un progetto come Biblio-Graph, sviluppato da Mariana Lanari e Remco van Bladel nell'ambito della collaborazione con de Appel Archive, mostra bene questa possibilità. Biblio-Graph nasce come applicazione web pensata per biblioteche e archivi culturali che vogliono aprire le proprie collezioni, rendendole più accessibili e più facilmente esplorabili da pubblici diversi.

Nel caso di de Appel, la collaborazione avviata nel 2019 con l'archivista Nell Donkers ha trasformato la biblioteca dell'archivio in un laboratorio per sperimentare nuove forme di accesso e visualizzazione dei materiali.

L'interesse di Biblio-Graph non risiede soltanto nella digitalizzazione del materiale, ma nel modo in cui il digitale viene utilizzato per rendere visibili relazioni che una normale ricerca tende a lasciare sullo sfondo.
L'utente non si trova davanti soltanto a una banca dati da interrogare, ma a un ambiente in cui i materiali possono essere esplorati attraverso collegamenti, ricorrenze e percorsi di lettura.
In questo modo, il digitale non si limita a rendere disponibile ciò che l'archivio conserva, ma interviene sul modo in cui quel materiale può essere attraversato.

Un esempio significativo è il progetto Catching Up in the Archive, sviluppato all'interno di de Appel, in cui i visitatori potevano selezionare materiali e contribuire alla costruzione di una biblioteca digitale collettiva. Questa modalità sposta l'archivio da una logica puramente consultativa a una più partecipativa: chi consulta non si limita a cercare un documento già previsto, ma contribuisce a far emergere relazioni tra materiali, interessi e percorsi di ricerca.

Il sistema diventa quindi uno strumento per rendere visibili connessioni che sarebbero rimaste meno leggibili dietro una semplice barra di ricerca. [4]

4 Cfr. Biblio-Graph, Biblio-Graph, URL: https://biblio-graph.org/public/, consultato il 24 giugno 2026; de Appel, Biblio-Graph, URL: https://www.deappel.nl/en/pages/14581-biblio-graph, consultato il 18 marzo 2026.

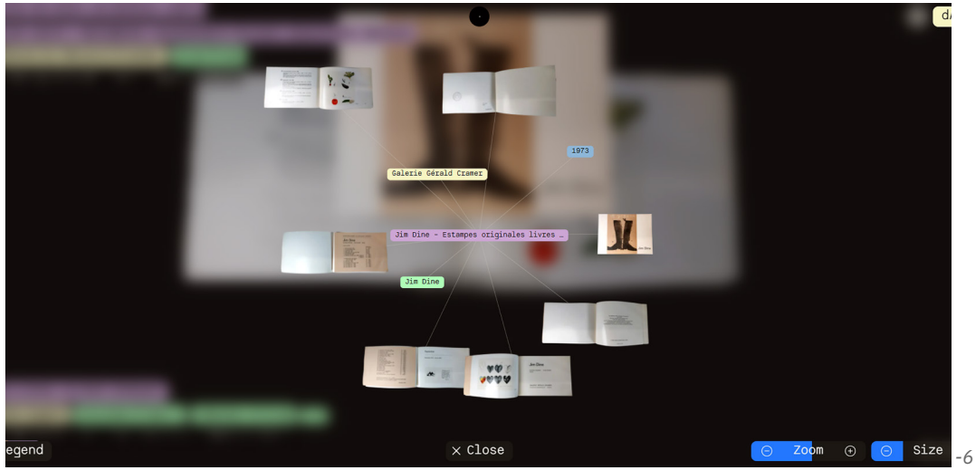


*Fig. 6 — Schermata del sito **Biblio-Graph**, sviluppato in relazione all'archivio de Appel. L'interfaccia mostra la visualizzazione del materiale scansionato e delle connessioni generate tra documenti, parole chiave e percorsi di ricerca. Fonte: **Biblio-Graph***

Questo esempio mostra come l'archivio digitale possa diventare qualcosa di diverso da un deposito online. Non si tratta soltanto di rendere disponibili immagini o schede, ma di progettare le condizioni attraverso cui il materiale può essere scoperto, collegato e interpretato.
Il digitale, in questo caso, non cancella il valore dell'archivio fisico, ma lo accompagna, creando un ulteriore livello di accesso e relazione.
In questa prospettiva, la digitalizzazione non coincide con un semplice trasferimento dal supporto fisico allo schermo. Ogni passaggio digitale comporta scelte di selezione, descrizione e accesso, che influenzano il modo in cui il materiale viene compreso.

2.5 Dal materiale conservato al materiale riattivabile

Il valore di un archivio non risiede soltanto nella presenza dei materiali che conserva, ma anche nella possibilità che questi possano essere nuovamente incontrati. All'interno di un fondo, infatti, non tutti i documenti hanno lo stesso grado di visibilità: alcuni vengono consultati con frequenza, altri rimangono ai margini della ricerca; alcuni sono digitalizzati e facilmente reperibili, altri esistono soltanto nella loro forma fisica, legati al luogo in cui sono custoditi.

Questa condizione non rappresenta necessariamente un limite. Al contrario, è spesso nella parte meno immediatamente raggiungibile dell'archivio che possono emergere materiali capaci di aprire letture inattese.
Gli archivi fisici conservano tracce che non sono ancora entrate nei circuiti più comuni della ricerca visiva e che, proprio per questo, possono offrire punti di partenza meno prevedibili. Non si tratta di riportare tutto alla luce, né di attribuire a ogni documento una nuova funzione; piuttosto, di riconoscere che alcuni materiali possono acquisire senso quando vengono osservati da una prospettiva diversa rispetto a quella per cui erano stati prodotti o conservati.

Parlare di riattivazione significa partire da questa possibilità. La riattivazione non è una destinazione obbligata del materiale d'archivio, ma una modalità attraverso cui determinati materiali possono essere riportati all'attenzione, messi in relazione con il presente e resi disponibili a nuove letture. In questo senso, non riguarda soltanto la loro visibilità, ma il modo in cui vengono scelti, mediati e restituiti.

Il concetto di valorizzazione rimane più ampio. Un archivio può essere valorizzato attraverso una catalogazione più chiara, una digitalizzazione, una mostra, una pubblicazione, un percorso didattico o un archivio online. In tutti questi casi, il materiale viene reso più accessibile, leggibile o attraversabile. La riattivazione rappresenta invece una forma specifica di valorizzazione: il materiale non viene soltanto mostrato o studiato, ma viene posto nelle condi-

zioni di generare nuovi significati, nuovi usi o nuove interpretazioni.

Questo passaggio risulta particolarmente rilevante nel campo della progettazione visiva. Una copertina, una pagina pubblicitaria, una composizione tipografica, un'illustrazione o una fotografia conservata in archivio possono essere lette come testimonianze storiche; allo stesso tempo, possono diventare materiali capaci di sollecitare nuove possibilità progettuali. Il loro valore non consiste soltanto nel documentare un periodo o una pratica, ma anche nella possibilità di essere osservati nuovamente e messi in dialogo con strumenti, linguaggi e sensibilità contemporanee.

Proprio per questo, la riattivazione richiede una forma di mediazione. Se il materiale viene separato completamente dal contesto che lo ha prodotto, rischia di essere ridotto a immagine isolata, disponibile solo per il suo valore formale. Anche una provenienza minima, una data, una fonte, una descrizione o una nota sul criterio di scelta possono contribuire a mantenere visibile il legame tra archivio e progetto, evitando che la fonte venga percepita come neutra o completamente disponibile.

La riattivazione si colloca quindi nella distanza tra disponibilità e interpretazione. Rendere un materiale ricercabile non significa necessariamente renderlo significativo. La ricerca per parole chiave permette di stabilire collegamenti espliciti e immediati, ma non sostituisce la capacità di costruire associazioni più sottili, basate sull'esperienza, sull'intuizione e sulla lettura trasversale delle fonti. È in questo spazio che il materiale d'archivio può tornare a generare progetto: non perché viene semplicemente trovato, ma perché viene interpretato.
Anche la selezione assume, in questa prospettiva, un ruolo centrale. Di fronte a un archivio, non tutto può essere mostrato, condiviso o riutilizzato nello stesso modo. Scegliere un materiale significa costruire un percorso possibile, orientare lo sguardo e dare forma a una lettura. Questo non rende il processo meno valido, ma ne dichiara la parzialità. Ogni operazione di valorizzazione o riattivazione porta con sé una posizione, poiché decide cosa riportare all'attenzione, come presentarlo e quali relazioni rendere possibili attorno a esso.

Un esempio vicino a questa prospettiva è Archivorum×M, iniziativa editoriale di Archivorum nata con l'obiettivo di sostenere la produzione di libri d'artista attraverso collaborazioni tra artisti e case editrici indipendenti. Il suo interesse, in questo contesto, risiede nel modo in cui il libro diventa uno strumento di attivazione: non soltanto un supporto per conservare o mostrare materiali, ma una forma attraverso cui archivi personali e pratiche artistiche possono essere riorganizzati e restituiti in una nuova forma editoriale.

In questo caso, la riattivazione non coincide con la semplice consultazione di una collezione, ma con la costruzione di un nuovo oggetto culturale. Archivorum×M permette di osservare come materiali, riferimenti e percorsi legati alla pratica di un artista possano essere trasformati in una pubblicazione, mantenendo un legame con l'archivio di partenza e producendo, al tempo stesso, una nuova possibilità di lettura. Il libro non è quindi soltanto l'esito finale del processo, ma il dispositivo attraverso cui il materiale viene selezionato, mediato e rimesso in circolo.[5]

Il passaggio dalla conservazione alla riattivazione riguarda dunque il modo in cui il materiale viene guardato, inter-

5 Cfr. Archivorum, Archivorum×M, URL: https://archivorum.org/archivorum-xm/, consultato il 4 marzo 2026.



-7

pretato e restituito. Un archivio può rimanere luogo di tutela e memoria, ma può anche diventare uno spazio da cui partire per costruire nuove relazioni tra fonti, immagini e pratiche contemporanee. È su questa possibilità che si fonda il passaggio successivo della ricerca: osservare un contesto archivistico specifico, attraversarne i materiali e comprendere in che modo questi possano diventare parte di un processo progettuale.



*Figg. 7-8 — Pubblicazione e allestimento del progetto **Archivorum×M**, con libri d'artista e produzioni editoriali realizzate attraverso collaborazioni tra artisti e case editrici indipendenti. Fonte: **Archivorum×M**.*

2.6 Pratiche di valorizzazione e riattivazione

Le pratiche di valorizzazione e riattivazione del materiale d'archivio possono assumere forme diverse a seconda del tipo di materiale, del contesto in cui si inseriscono e della modalità scelta per restituirlo. Una mostra, una pubblicazione, un archivio digitale o un progetto editoriale non sono semplici contenitori; sono strumenti che selezionano, ordinano e rendono nuovamente leggibile un insieme di fonti. La forma attraverso cui il materiale viene restituito incide quindi sul modo in cui questo viene consultato, interpretato e messo in relazione con il presente.

In questa prospettiva, un caso particolarmente vicino al tema della riattivazione è TM RSI SGM 1960–90, archivio online nato da una ricerca sulla rivista svizzera Typographische Monatsblätter. Il progetto, sviluppato nell'ambito dell'ECAL/Università di Arte e Design di Losanna, prende in esame le annate comprese tra il 1960 e il 1990, osservando la rivista come strumento di costruzione e diffusione della cultura tipografica svizzera. Un ruolo centrale è assunto dalle copertine, considerate non soltanto come elementi grafici autonomi, ma come testimonianze delle sensibilità estetiche, delle posizioni progettuali e dei mutamenti professionali del periodo.

L'interesse di TM RSI SGM 1960–90 non risiede quindi soltanto nel valore storico della rivista, ma nel modo in cui una ricerca specifica è stata trasformata in uno strumento pubblico di accesso e consultazione. La pubblicazione 30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter: TM RSI SGM 1960–90 restituisce questo lavoro attraverso una forma editoriale capace di attraversare un periodo e una produzione grafica complessa; l'archivio online, parallelamente, permette al materiale di circolare oltre il luogo e il momento della ricerca, rendendolo consultabile da studiosi, progettisti e lettori interessati alla cultura tipografica.

Questo caso è particolarmente significativo perché mostra come un materiale conservato possa uscire da una condizione di consultazione limitata

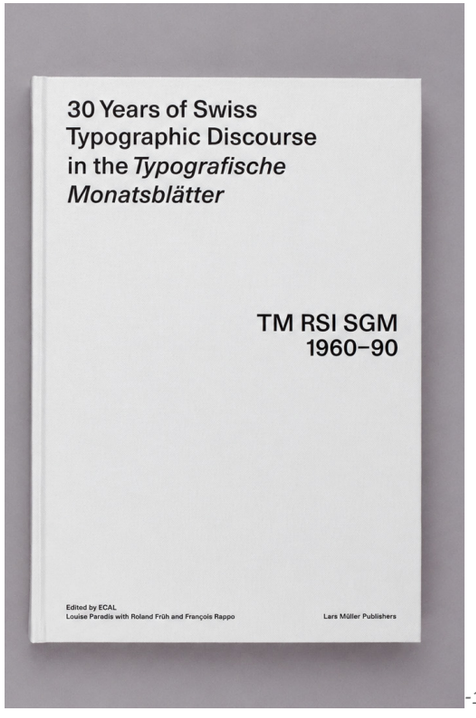


-9

senza essere ridotto a semplice repertorio visivo. Il progetto rende accessibili le pagine della rivista e, in particolare, le sue copertine, mantenendole leggibili all'interno di un discorso più ampio sulla cultura tipografica svizzera tra il 1960 e il 1990. In questo senso, l'archivio online non funziona come un deposito di immagini, ma come uno strumento che organizza e prolunga il lavoro di ricerca.

La forza di TM RSI SGM 1960–90 sta proprio nella trasformazione di un'indagine circoscritta in una risorsa condivisa. Il materiale, prima legato a una ricerca specifica sulla rivista Typographische Monatsblätter, viene ordinato e restituito in modo da diventare una fonte accessibile anche per altri percorsi. Questo passaggio è centrale: il lavoro sull'archivio non termina nel momento della consultazione, ma continua nella scelta di come rendere il materiale disponibile, leggibile e nuovamente attraversabile. La ricerca diventa così una forma di mediazione tra archivio e pubblico.

Una modalità diversa emerge nel progetto dedicato a Jan Tschichold e alle fonti de Die neue Typographie. In questo caso, come già osservato, l'attenzione non si concentra soltanto sull'opera conclusa, ma sui materiali che ne hanno accompagnato la costruzione. Il valore dell'operazione risiede nello spostamento dello sguardo: invece di considerare il libro come oggetto iso-



-10

*Figg. 9-10 — Pagine interne e copertina della pubblicazione **30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter: TM RSI SGM 1960–90**, a cura di ECAL/Louise Paradis, Roland Früh e François Rappo, pubblicata da Lars Müller Publishers nel 2013. Fonte: ECAL*

lato, già definito dalla sua importanza storica, il progetto ricostruisce il sistema di riferimenti bibliografici che ne ha alimentato la formazione.

Questo tipo di lavoro mostra come anche ciò che si trova ai margini di un'opera possa diventare centrale per comprenderla. Le fonti, le letture e i materiali citati non sono elementi secondari, ma permettono di osservare il modo in cui un pensiero progettuale prende forma. In questa prospettiva, la valorizzazione non riguarda soltanto il documento principale, bensì l'insieme di tracce che lo circondano. Riattivare il materiale significa allora cambiare punto di vista, riportando in primo piano ciò che solitamente rimane implicito.

In questa direzione si può leggere anche ARCHIVIO Magazine, progetto editoriale italiano che lavora in modo esplicito sulla cultura degli archivi. Ogni numero affronta un tema specifico e lo attraversa con materiali provenienti da archivi differenti. L'interesse del progetto risiede nella capacità di usare il formato magazine come dispositivo di selezione e montaggio: non un semplice contenitore di immagini d'archivio, ma una forma capace di costruire percorsi tra materiali, ambiti e temporalità diverse.

Rispetto agli altri casi, ARCHIVIO Magazine rende evidente il ruolo dell'editoria come strumento di mediazione. Il materiale d'archivio non viene presentato in modo neutro; viene organizzato attorno a un tema, inserito in una sequenza, accostato ad altri materiali e reso leggibile attraverso un progetto editoriale. In questo modo, la pubblicazione diventa una forma di attraversamento dell'archivio: seleziona, orienta, costruisce relazioni e permette a materiali provenienti da contesti diversi di entrare in dialogo.

Questi esempi mostrano tre modalità diverse di lavorare sul materiale d'archivio. TM RSI SGM 1960–90 trasforma una ricerca in un archivio consultabile e in una pubblicazione; il progetto su Tschichold ricostruisce il sistema di fonti che sta attorno a un'opera;

ARCHIVIO Magazine usa il formato editoriale per attraversare materiali provenienti da archivi differenti. In tutti e tre i casi, il punto non è soltanto recuperare o mostrare dei materiali, ma costruire una forma attraverso cui possano essere letti nuovamente. [6]

L'archivio, quindi, non viene trattato come un deposito da cui prelevare immagini, ma come un insieme di materiali da interpretare. La forma del progetto, che sia un sito, un libro, una mostra o un magazine, diventa parte del modo in cui il materiale viene compreso.
È attraverso questa mediazione che il materiale conservato può tornare a circolare, non come semplice citazione del passato, ma come fonte capace di aprire nuove letture.

La riflessione su queste pratiche permette di avvicinarsi con maggiore precisione al contesto da cui nasce questa ricerca: un'esperienza di consultazione diretta all'interno di una realtà tipografica torinese e l'incontro con un corpus storico capace di sollecitare nuove possibilità di lettura e di progetto.

6 Cfr. Louise Paradis, Roland Früh, François Rappo, 30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter: TM RSI SGM 1960–90, Lars Müller Publishers, Zürich 2013; TM Research Archive, TM RSI SGM 1960–90,
URL: http://www.tm-research-archive.ch/, consultato il 3 aprile 2026;
ECAL/University of Art and Design Lausanne, The Sources of Jan Tschichold's The New Typography, cit.; ECAL/University of Art and Design Lausanne, Unpacking Tschichold's Library, cit.; ARCHIVIO Magazine, Archivio Magazine, URL: https://magazine.archivio.com/, consultato il 4 marzo 2026.

CAPITOLO 3

Archivio Tipografico & Risorgimento Grafico

3.1 Archivio Tipografico

A partire dalla riflessione sul ruolo degli archivi come luoghi di conservazione, consultazione e possibile riattivazione del materiale visivo, la ricerca si concentra su Archivio Tipografico, realtà torinese nata da una collezione privata e progressivamente sviluppatasi come spazio di pratica, produzione e trasmissione della cultura tipografica.

Pur non corrispondendo pienamente alla definizione istituzionale di archivio, Archivio Tipografico rappresenta un caso significativo per questa ricerca proprio per la sua natura ibrida: collezione, laboratorio, spazio di conservazione e luogo di produzione convivono infatti all'interno di un unico ambiente.

Questa condizione lo rende particolarmente adatto a osservare il rapporto tra patrimonio storico, pratiche materiali e progettazione contemporanea.
Per comprendere l'origine del progetto è necessario fare riferimento alla tradizione tipografica torinese e, in particolare, alla storica Fonderie Nebiolo, fabbrica di caratteri e macchine da stampa che, tra XIX e XX secolo, rappresentò uno dei principali centri di produzione tipografica in Italia. Il nome stesso Archivio Tipografico deriva dall'omonima rivista aziendale della fonderia, all'interno della quale venivano presentate nuove produzioni tipografiche e innovazioni tecnologiche. Fu il tipografo ed editore Enrico Tallone a suggerire questa denominazione a Emanuele Mensa, proprietario della collezione e attuale presidente dell'associazione, collocando fin da subito il progetto entro una precisa continuità storica. [1]

La collezione nasce da un lungo processo di raccolta di materiali tipografici, avviato nei primi anni Duemila per volontà dello stesso Mensa, che ha progressivamente riunito caratteri mobili, presse e strumenti provenienti da tipografie chiuse o in dismissione.
Tra le acquisizioni più significative figurano i materiali provenienti dalla ex Tipografia Marchisio di Torino, che costituiscono ancora oggi uno dei nuclei principali della collezione e continuano

1 Archivio Tipografico, Collezioni, URL: https://archiviotipografico.it/collezioni/, consultato il 22 novembre 2025.

a essere utilizzati nelle attività operative dell'archivio.

Inizialmente concepita come raccolta privata, la collezione si è progressivamente trasformata in uno spazio di pratica e produzione, oltre che di conservazione. Archivio Tipografico si discosta infatti da un'idea museale statica: le macchine e gli strumenti non sono conservati come semplici oggetti da esposizione, ma mantenuti funzionanti e impiegati per piccole e medie produzioni, workshop e attività didattiche.

La missione dell'associazione riflette questa impostazione: promuovere l'arte del libro e della stampa tradizionale non soltanto attraverso la conservazione dei materiali, ma anche mediante la creazione di uno spazio di lavoro condiviso e aperto. L'archivio si configura così come luogo di incontro tra competenze diverse, coinvolgendo stampatori, grafici, studenti e ricercatori, e favorendo la trasmissione diretta di saperi tecnici difficilmente veicolabili attraverso la sola documentazione.



*Fig. 1 — Stampatore e macchinario tipografico all'interno di **Archivio Tipografico**, Torino.*
Fonte: Archivio Tipografico.

All'interno di questo ecosistema si inserisce l'attività di Studio 23.56, studio di progettazione grafica e tipografica che lavora in stretto dialogo con l'archivio, traducendo il patrimonio tecnico e storico in produzioni contemporanee. La progettazione non avviene quindi in modo separato rispetto alla collezione, ma si sviluppa a partire dalle sue risorse materiali: caratteri mobili, presse, matrici e competenze artigianali diventano strumenti attivi per sperimentazioni e progetti grafici.
Il valore di questo sistema risiede proprio nella sua natura ibrida, in cui archivio, laboratorio e studio convivono nello stesso spazio fisico, mettendo in relazione conservazione, ricerca e creazione.

3.2 Studio 23.56

Studio 23.56 è un gruppo di progettisti che condivide spazi, strumenti e un metodo di lavoro fondato sulla ricerca tecnica e storica.
Il nome dello studio deriva da una misura fondamentale della tipografia tradizionale: 23,56 millimetri, ovvero l'altezza tipografica standard europea. Questa corrisponde alla distanza che qualsiasi elemento destinato alla stampa deve avere rispetto al piano di pressione per poter essere correttamente inchiostrato e impresso. Si tratta di un parametro estremamente preciso: ciò che si trova al di sotto di questa quota non entra in contatto con la forma di stampa, mentre ciò che la supera rischia di essere danneggiato durante il processo.[2]

Operando all'interno degli spazi di Archivio Tipografico, lo studio lavora direttamente con i macchinari e gli strumenti presenti nella collezione.
Salvo specifiche richieste della committenza, i progetti vengono infatti sviluppati utilizzando caratteri mobili, presse e tecniche di stampa tradizionali, trasformando il patrimonio tecnico dell'archivio in un dispositivo attivo per la progettazione contemporanea. In questo senso, il lavoro dello studio può essere interpretato come una forma di conservazione attraverso la pratica progettuale, in cui i materiali e le tecniche storiche continuano a vivere all'interno di processi produttivi attuali.

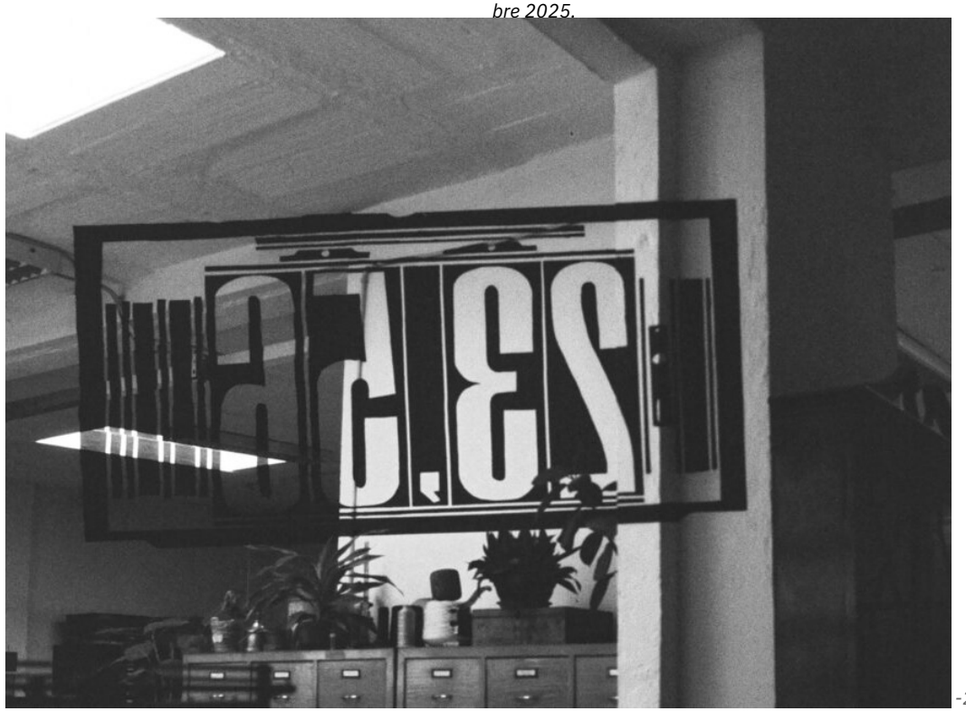
L'archivio mette a disposizione un patrimonio estremamente ampio di strumenti tipografici, tra cui migliaia di cassetti di caratteri mobili realizzati in diversi materiali, come piombo, legno e resina. Questa ricchezza materiale costituisce la base operativa da cui prendono forma molti dei progetti sviluppati dallo studio.
Nel corso degli anni Studio 23.56 ha collaborato con diversi clienti italiani e internazionali, tra cui Lisson Gallery, Galleria Franco Noero, Taschen, Apple TV+ e il marchio di moda Marc Jacobs.

Un esempio significativo di questo approccio è rappresentato dal lavoro realizzato tra il 2020 e il 2021 per l'identità visiva del brand di moda Wales Bonner, fondato da Grace Wales Bonner. Per questo progetto sono stati sviluppati caratteri personalizzati a partire dallo studio diretto di due fonti storiche: Ehmcke Latein, disegnato nel 1925 da Fritz Helmuth Ehmcke per la fonderia Ludwig & Mayer di Francoforte, e Cenisio, serie 517, carattere prodotto dalle Fonderie Nebiolo sulla base di un disegno originariamente realizzato dalla fonderia Benjamin Krebs Nachfolger.

Il progetto è stato sviluppato sotto la supervisione e l'art direction di Peter Miles Studio. [3]

2 *Archivio Tipografico, Studio, URL: https://archiviotipografico.it/studio/, consultato il 22 novembre 2025.*

3 *Archivio Tipografico, Wales Bonner, custom font, URL: https://archiviotipografico.it/en/progetti/wales-bonner-custom-fonts/, consultato il 22 novembre 2025.*



-2

*Fig. 2 — Interno di **Studio 23.56**, con intervento grafico anamorfico sulle pareti dello spazio.*
Fonte: Archivio Tipografico.

Questo tipo di operazione riflette una pratica progettuale frequentemente adottata dallo studio, che prende spesso avvio da processi di revival tipografico. Caratteri storici individuati in libri, campionari o materiali d'archivio vengono studiati, reinterpretati e rielaborati per essere adattati a nuovi contesti progettuali. Il patrimonio tipografico del passato non viene quindi assunto come modello da riprodurre fedelmente, ma come materiale di partenza per la costruzione di linguaggi grafici contemporanei.
In questa prospettiva, il lavoro di Studio 23.56 mostra concretamente come la conservazione possa avvenire anche attraverso la pratica. Le tecniche, i caratteri e gli strumenti presenti nell'archivio continuano a vivere non solo perché preservati, ma perché utilizzati, trasformati e messi in relazione con esigenze progettuali attuali

3.3 L'individuazione del caso studio

All'interno di questo contesto prende forma l'individuazione della fonte principale della ricerca. Durante le prime fasi di consultazione presso Archivio Tipografico, l'attenzione si è progressivamente concentrata su *Il Risorgimento Grafico* , rivista conservata in volumi rilegati per annata.

L'interesse per questa pubblicazione non costituiva inizialmente l'obiettivo della ricerca. In una fase preliminare, infatti, l'ipotesi progettuale prevedeva un lavoro di catalogazione più ampio, che includesse anche la rivista Archivio Tipografico. Il rinvenimento di un primo nucleo di volumi de *Il Risorgimento Grafico* , nello specifico le annate comprese tra il 1929 e il 1941, ha tuttavia orientato progressivamente la ricerca verso una nuova direzione.

A questo primo ritrovamento è seguito un secondo e più consistente recupero di materiali, grazie al quale l'archivio è riuscito ad acquisire la quasi totalità della collezione storica della rivista, con la sola eccezione dell'annata 1908. Il progressivo ampliamento della raccolta ha reso necessario un intervento diretto sulle fonti, avviando un lavoro di riordino e ricatalogazione. In questa fase le copie danneggiate già presenti sono state sostituite con le nuove acquisizioni, privilegiando i volumi in migliori condizioni conservative o completi di un numero maggiore di inserti originali. [4]

4 Il Risorgimento Grafico , annate conservate presso Archivio Tipografico, Torino. Volumi e fascicoli consultati direttamente dall'autore tra novembre 2025 e giugno 2026.

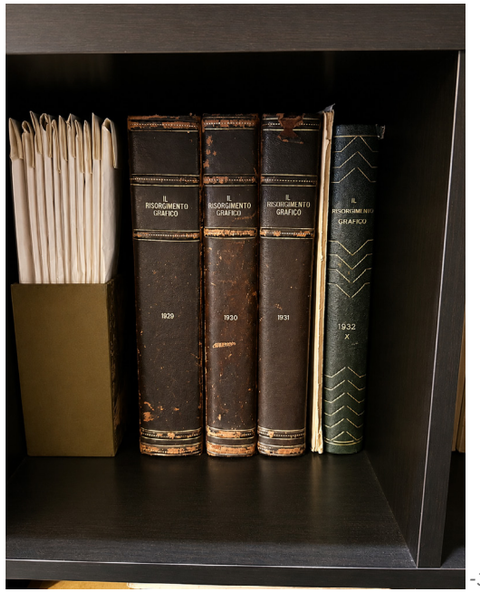


Fig. 3 — Alcuni volumi rilegati de Il Risorgimento Grafico conservati presso Archivio Tipografico, Torino, relativi alle annate 1929-1932. Fonte: fotografia dell'autore.

A consolidare definitivamente la scelta della rivista come fulcro della ricerca è stato il tema dei concorsi grafici promossi al suo interno, quarantotto in totale.
In particolare, il concorso per la copertina del 1935 ha rappresentato un passaggio significativo: la presenza di numerosi progetti realizzati da grafici dell'epoca, tra cui Bruno Munari, ha evidenziato come la rivista non fosse un semplice strumento di informazione tecnica, ma anche una piattaforma di confronto progettuale. [5]

La possibilità di accedere a un arco cronologico esteso, comprendente anche i primi anni di pubblicazione, ha inoltre reso possibile osservare direttamente il momento dell'ingresso di Raffaello Bertieri alla direzione, avvenuto nel 1904.
Questo passaggio si riflette in modo evidente nelle trasformazioni strutturali della rivista, riscontrabili sia nella tipologia e nei contenuti degli articoli, sia in alcune scelte progettuali che mettono in luce l'evoluzione del piano editoriale.

5 Cfr. Giorgio Bacci, «Il Risorgimento Grafico : un "gran periodico tecnico" tra 1902 e 1941», in «Studi di Memofonte», numero speciale, 2017, pp. 200-221; cfr. anche Il Risorgimento Grafico , fascicoli relativi ai concorsi grafici, volumi conservati presso Archivio Tipografico, Torino.



Fig. 4 — Bruno Munari, proposta di copertina per il concorso de Il Risorgimento Grafico , 1935, seconda classificata. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

3.4 Il contesto grafico tra tradizione, industria e modernità

Per comprendere il ruolo assunto da *Il Risorgimento Grafico* all'interno della cultura tipografica italiana del primo Novecento, è necessario collocare la rivista nel più ampio contesto di trasformazione che, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, investe il mondo della stampa, dell'editoria e della comunicazione visiva.[6]

In questo periodo la tipografia non è più soltanto un ambito tecnico legato alla produzione del libro o dello stampato commerciale, ma diventa progressivamente un terreno di confronto tra industria, arti applicate, pubblicità e cultura visiva.

Lo sviluppo delle tecniche di riproduzione, la crescita dell'editoria illustrata, l'affermazione della comunicazione pubblicitaria e la diffusione di nuovi prodotti stampati contribuiscono ad ampliare il campo d'azione del tipografo, che si trova a operare in un sistema sempre più complesso, nel quale competenze tecniche, sensibilità estetica e capacità progettuale iniziano a sovrapporsi.

Tra Otto e Novecento, il gusto Liberty esercita una forte influenza sulla grafica italiana, soprattutto nell'uso di ornamenti, lettering decorativi, cornici, figure allegoriche e composizioni ispirate al mondo naturale. Questo linguaggio, visibile anche in molte copertine e pubblicazioni dell'epoca, interpreta la modernità attraverso una dimensione ornamentale e artistica, cercando un dialogo tra produzione industriale e qualità estetica. Allo stesso tempo, la cultura tipografica italiana continua a mantenere un forte legame con la tradizione del libro, con la composizione equilibrata della pagina, con il riferimento alla tipografia rinascimentale e con il modello bodoniano.

La grafica del periodo si sviluppa quindi entro una tensione costante tra continuità e rinnovamento. Da un lato emerge il desiderio di recuperare una qualità tipografica percepita come compromessa dall'industrializzazione

6 *Cfr. Giorgio Bacci, «Il Risorgimento Grafico : un "gran periodico tecnico" tra 1902 e 1941», in «Studi di Memofonte», numero speciale, 2017, pp. 200-221.*

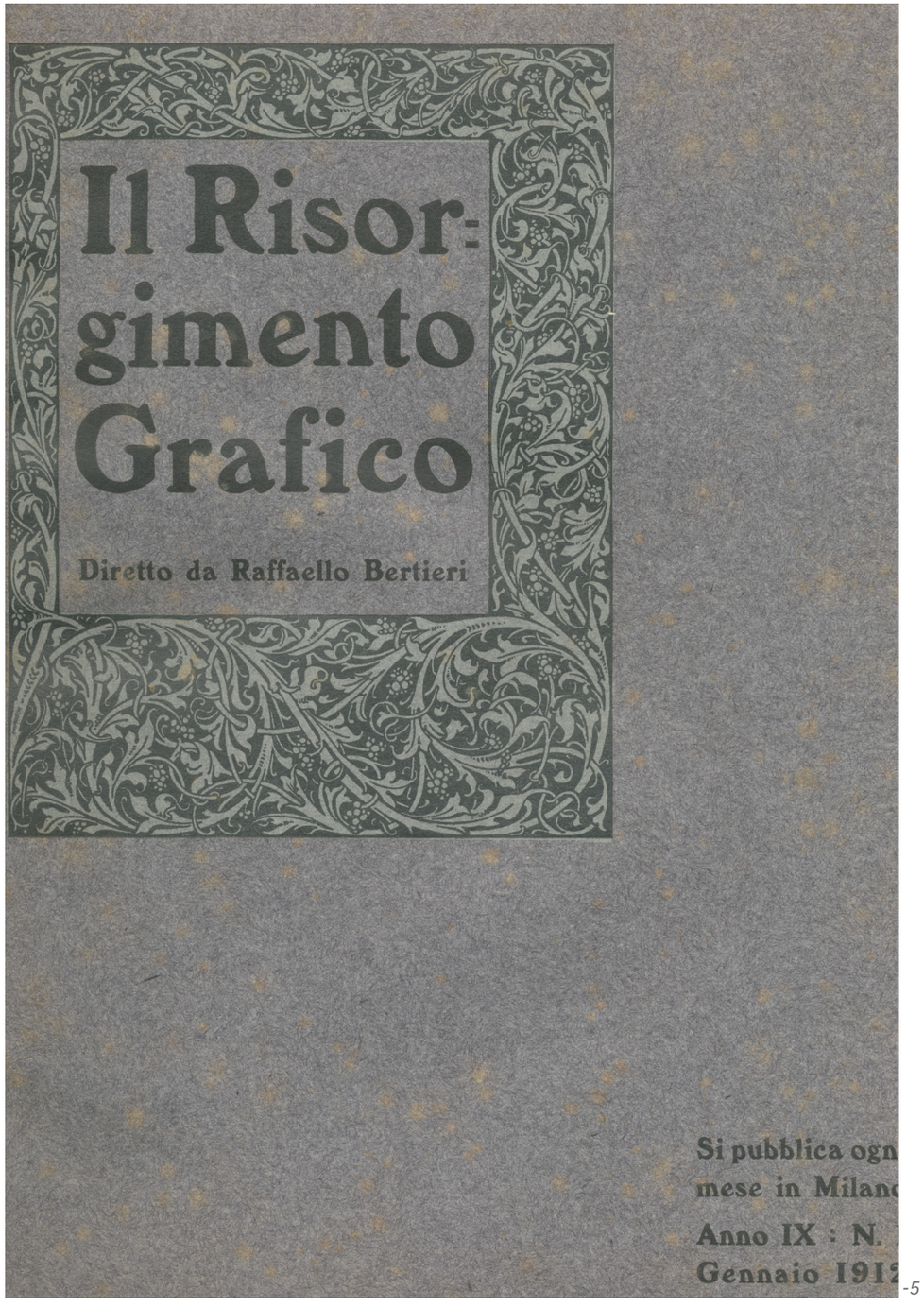


Fig. 5 — Copertina del primo fascicolo de Il Risorgimento Grafico , gennaio 1912, caratterizzata da un linguaggio di gusto Liberty. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

e dalla produzione seriale; dall'altro si afferma la necessità di confrontarsi con nuovi linguaggi, nuovi supporti e nuove forme di comunicazione. Pubblicità, illustrazione, fotografia e tecniche fotomeccaniche modificano progressivamente il rapporto tra testo e immagine, aprendo il campo a soluzioni compositive più dinamiche e a una concezione più ampia dello stampato come artefatto visivo.

Negli anni Venti e Trenta, questo scenario viene ulteriormente trasformato dall'affermazione delle avanguardie europee e del razionalismo tipografico. L'asimmetria compositiva, l'uso dei caratteri bastoni, la fotografia, il fotomontaggio e una più netta organizzazione funzionale della pagina iniziano a mettere in discussione i modelli tradizionali della grafica editoriale e pubblicitaria.

In Italia, queste istanze trovano espressione in esperienze come Campo Grafico, che propone una nuova idea di progettazione visiva, più vicina alla cultura modernista internazionale e meno vincolata alla tradizione del libro.[7]

È all'interno di questo quadro che si collocano Raffaello Bertieri e *Il Risorgimento Grafico* . La rivista accoglie temi legati alla pubblicità, all'illustrazione, alla fotografia, alla riproduzione e all'evoluzione dei processi produttivi, ma li interpreta attraverso una posizione fondata sulla qualità materiale dello stampato, sulla cultura tecnica e sul rapporto con la tradizione tipografica italiana. Proprio questa posizione intermedia permette di comprendere la specificità della rivista: non semplice pubblicazione tecnica di settore, ma spazio di mediazione tra memoria tipografica, aggiornamento professionale e trasformazioni della comunicazione visiva.

7 Cfr. Gaetano Grizzanti, Mauro Chiabrando, Pablo Rossi, Massimo Dradi, a cura di, Campo Grafico 1933/1939. Nasce il visual design, AIAP Edizioni, Milano 2022.



Fig. 6 — Copertina de Il Risorgimento Grafico , n. 8, agosto 1934, con composizione tipografica diagonale. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; fotografia dell'autore.

3.5 Raffaello Bertieri

La figura di Raffaello Bertieri occupa un ruolo centrale non solo nella storia de *Il Risorgimento Grafico*, ma più in generale nello sviluppo di una moderna cultura grafica e tipografica italiana tra il primo Novecento e gli anni Trenta.

Nato a Firenze nel 1875 in una famiglia di modeste condizioni, Bertieri entra giovanissimo in tipografia, iniziando a lavorare come praticante all'età di tredici anni. Questa formazione diretta, maturata all'interno dell'officina tipografica, segna profondamente il suo approccio al progetto grafico, che resterà sempre legato alla conoscenza concreta dei processi produttivi, dei materiali e delle tecniche di stampa.

Il suo ingresso nel mondo editoriale avviene in modo progressivo: dopo le prime esperienze professionali, Bertieri entra nella redazione de *Il Risorgimento Grafico* e ne diventa direttore responsabile nel 1904, assumendone poi la proprietà nel 1906. Sotto la sua direzione, la rivista si trasforma da periodico tecnico di settore in una piattaforma culturale capace di mettere in dialogo aspetti produttivi, riflessioni estetiche, dibattiti teorici e aggiornamenti internazionali. [8]

Bertieri concepisce la rivista non come semplice contenitore di articoli, ma come strumento attivo di formazione e diffusione del pensiero grafico, rivolto tanto ai tipografi quanto agli artisti e agli editori. Uno dei tratti distintivi della sua visione è infatti la convinzione che il tipografo debba essere al tempo stesso tecnico e artista: alla perizia manuale e alla conoscenza delle macchine devono affiancarsi sensibilità estetica, cultura storica e consapevolezza del ruolo culturale dello stampato.

Questa impostazione emerge con forza tanto nelle pagine de *Il Risorgimento Grafico* quanto nell'impegno diretto di Bertieri nel campo della formazione: dalla direzione della Scuola del Libro di Milano, tra il 1919 e il 1925, alla fondazione dell'Istituto Grafico Bertieri, che diventerà uno dei poli più importanti per l'insegnamento delle arti grafiche in Italia. La formazione, per Bertieri, non è un ambito separato dalla pratica professionale, ma una condizione necessaria per elevare la qualità complessiva della produzione editoriale.

Dal punto di vista culturale, Bertieri sviluppa una posizione complessa, non riducibile a un semplice ritorno al passato. Pur dichiarando la volontà di recuperare i valori della grande tradizione tipografica italiana, in particolare quella rinascimentale e bodoniana, egli rifiuta un atteggiamento puramente nostalgico. Il motto Nova ex antiquis sintetizza efficacemente questa postura: il passato viene assunto come fondamento, non come modello da imitare in modo letterale.[9] In questo senso, la rivalutazione di Bodoni non è un'operazione puramente celebrativa, ma un tentativo di ristabilire un rapporto tra memoria storica, qualità tecnica e aggiornamento della produzione grafica.

Le pagine de *Il Risorgimento Grafico* riflettono pienamente questa tensione. Bertieri promuove un dibattito costante sull'estetica del libro, sull'illustrazione, sulla pubblicità e sulle nuove tecniche di riproduzione, ospitando posizioni anche contrastanti e non prive di polemiche.

L'attenzione alla fotografia, alla xilografia, all'impaginazione e al rapporto tra testo e immagine testimonia una volontà di affrontare criticamente le trasformazioni in atto, senza rifiutare il progresso tecnologico, ma nemmeno accettarlo in modo acritico. In questo quadro, la tecnica non è mai neutra: ogni scelta produttiva ha conseguenze formali, culturali e percettive.

Negli anni Trenta, la figura di Bertieri raggiunge il massimo della notorietà, anche grazie alla partecipazione a fiere e manifestazioni internazionali e al riconoscimento ottenuto dalle sue edizioni, premiate in diverse occasioni. Tuttavia, proprio in quegli anni il suo orientamento entra progressivamente in tensione con le posizioni più radica-

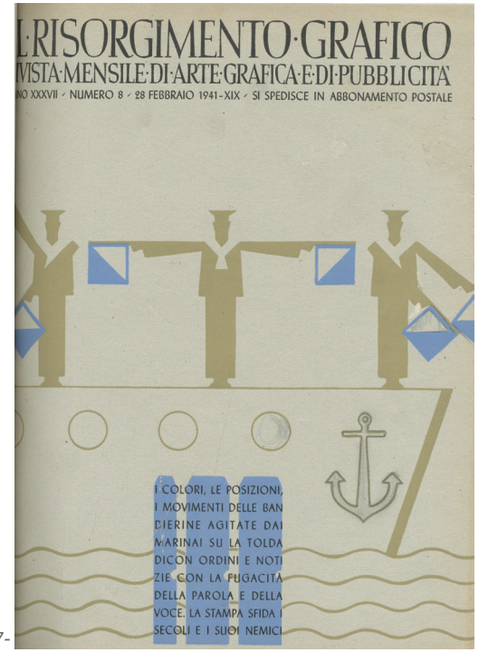
8 Cfr. Franco Riva, «Bertieri, Raffaello», in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 34, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988; Andrea De Pasquale, Massimo Dradi, Mauro Chiabrando, Gaetano Grizzanti, a cura di, Nova ex antiquis. Raffaello Bertieri e Il Risorgimento Grafico , catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano 2011.

9 Cfr. De Pasquale, Dradi, Chiabrando, Grizzanti, Nova ex antiquis, cit.

li del razionalismo tipografico e della nuova grafica, sostenute in Italia da figure come Edoardo Persico e Guido Modiano. Questo scarto non riduce la rilevanza della sua esperienza, ma ne chiarisce la specificità: Bertieri interpreta il rinnovamento grafico a partire dalla cultura materiale della stampa, dalla qualità dell'esecuzione e dalla continuità con la tradizione tipografica.

Le pubblicazioni de *Il Risorgimento Grafico* cessarono all'indomani della scomparsa di Bertieri, avvenuta il 30 maggio 1941 dopo alcuni mesi di malattia. Il numero di giugno uscì listato a lutto e interamente dedicato alla sua commemorazione, curata dai collaboratori più vicini, a testimonianza del ruolo centrale che egli aveva ricoperto non solo come direttore, ma come vero motore culturale del progetto. Le pagine conclusive di rassegna stampa, contenenti articoli, telegrammi e necrologi, restituiscono con chiarezza l'ampiezza della sua notorietà e della stima di cui godeva: non soltanto negli ambienti professionali di tipografi, cartai, editori e librai, ma più in generale nel mondo della cultura e delle arti, pur restando al di fuori delle gerarchie ufficiali e istituzionali.[10]

7-

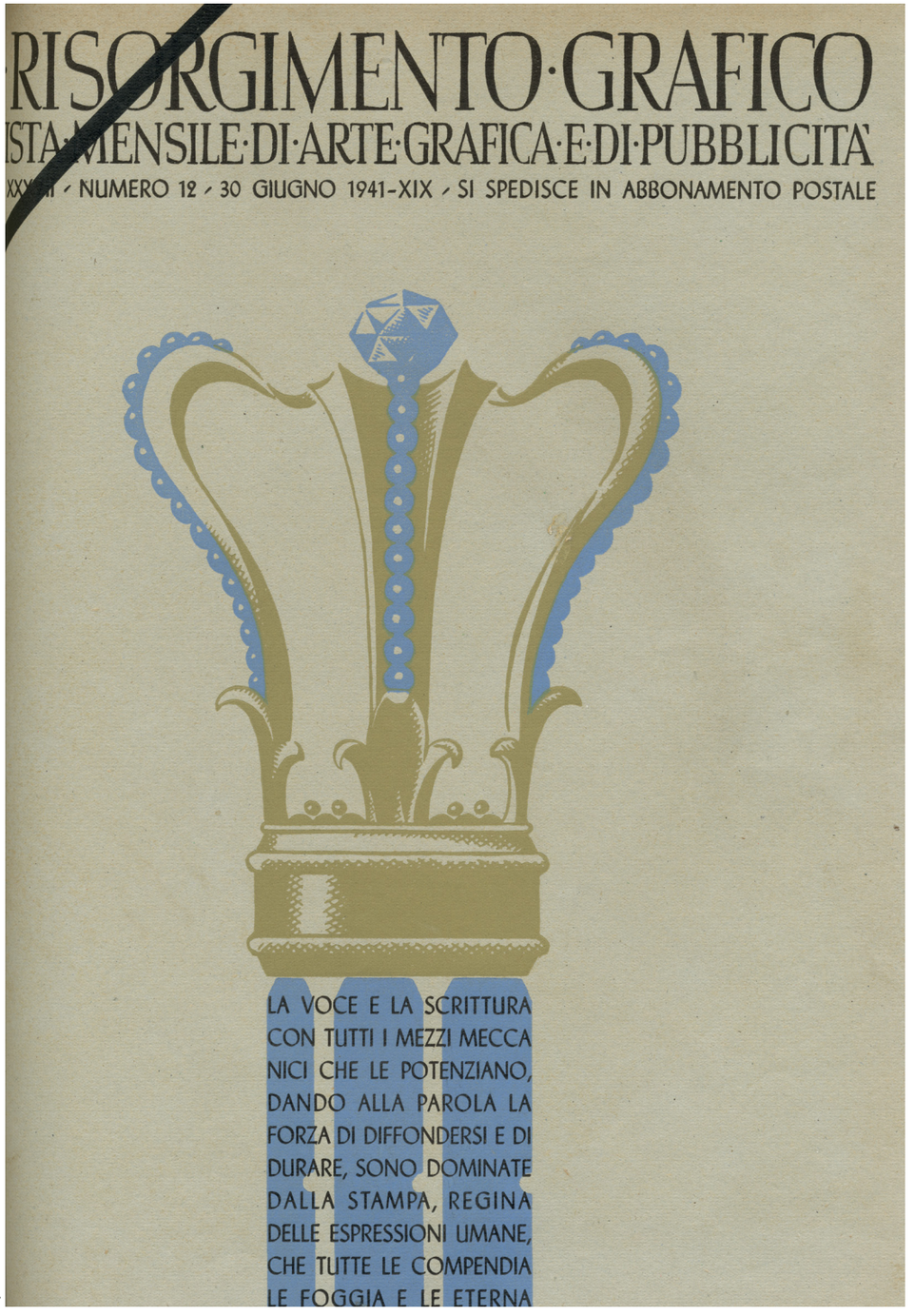




-8

Figg. 7-8 — Copertine dei fascicoli di febbraio e maggio 1941 de Il Risorgimento Grafico , appartenenti all'ultima annata della rivista e caratterizzate da un'impostazione coordinata, con colori tenui e dettagli in azzurro acceso. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

10 Cfr. Il Risorgimento Grafico , giugno 1941, fascicolo commemorativo dedicato a Raffaello Bertieri, volume conservato presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.



9-

Fig. 9 — Ultimo fascicolo de Il Risorgimento Grafico , giugno 1941, listato a lutto in seguito alla morte di Raffaello Bertieri. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

3.6 Il Risorgimento Grafico

Fondata a Milano nel luglio del 1902, *Il Risorgimento Grafico* nasce inizialmente sotto la gerenza di Amos Mantegazza, cui seguirono Ugo Viganò e Silvio Manetti. Fin dai suoi esordi, la rivista si presenta come una pubblicazione tecnica illustrata dedicata alle industrie grafiche e alle arti affini, rivolta principalmente a tipografi, stampatori ed editori.[11]

La svolta decisiva nella storia della testata avviene con l'ingresso in redazione di Raffaello Bertieri, che ne assume la direzione responsabile nel 1904 e ne diventa proprietario nel 1906. Sotto la sua guida, la rivista consolida progressivamente la propria identità editoriale e, a partire dal 1908, acquisisce una periodicità mensile stabile.

Nel corso dei decenni successivi, *Il Risorgimento Grafico* si afferma come una delle principali piattaforme italiane di riflessione sulle arti grafiche, mantenendo le pubblicazioni fino al 1941.

L'evoluzione del progetto editoriale della rivista è leggibile in maniera particolarmente significativa attraverso i mutamenti del sottotitolo della testata. Nel 1902 la dicitura recita "Rivista tecnica illustrata delle industrie grafiche ed affini", espressione che colloca chiaramente la pubblicazione all'interno dell'ambito manifatturiero e industriale della stampa. Già nel 1904 il sottotitolo diventa "Rivista tecnica di tutte le arti grafiche", ampliando il campo disciplinare della rivista. Nel 1905 viene introdotto anche l'aggettivo "artistica", a segnalare una crescente attenzione alla dimensione estetica della produzione tipografica. Il passaggio concettualmente più significativo avviene nel 1916, quando il sottotitolo muta in "Rassegna d'arte applicata alla pubblicità ed al libro".[12]Attraverso questa trasformazione, la rivista sancisce il superamento della concezione del tipografo come semplice esecutore tecnico, riconoscendo la centralità

11 Cfr. Giorgio Bacci, «Il Risorgimento Grafico : un "gran periodico tecnico" tra 1902 e 1941», in «Studi di Memofonte», numero speciale, 2017, pp. 200-221; cfr. anche CAPTI, Il Risorgimento Grafico , URL: http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT, consultato il 5 febbraio 2026.

12 Cfr. Il Risorgimento Grafico , fascicolo inaugurale, luglio 1902, volume conservato presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.

della progettazione visiva e aprendo il proprio orizzonte alla grafica pubblicitaria e all'editoria illustrata.

Questa progressiva ridefinizione semantica riflette un cambiamento più ampio nella cultura grafica dell'epoca: la figura del tipografo-artigiano si evolve verso una professionalità più complessa e interdisciplinare, anticipando in parte quella che nel corso del Novecento verrà riconosciuta come figura del graphic designer.

3.7 L'evoluzione del progetto visivo e delle copertine

Il percorso di maturazione della testata risulta particolarmente evidente osservando l'evoluzione del progetto grafico dei fascicoli e, in particolare, delle copertine. Nei primissimi anni di pubblicazione non esiste ancora una vera immagine coordinata della rivista: i numeri presentano una notevole variabilità stilistica, oscillando tra soluzioni tipografiche sobrie e composizioni più elaborate.

Alcune copertine adottano un'impostazione fortemente libraria, basata sull'equilibrio compositivo del titolo e su un uso decorativo di fregi e capilettera di ispirazione storicista; altre, invece, mostrano chiaramente l'influenza del linguaggio Liberty allora dominante.

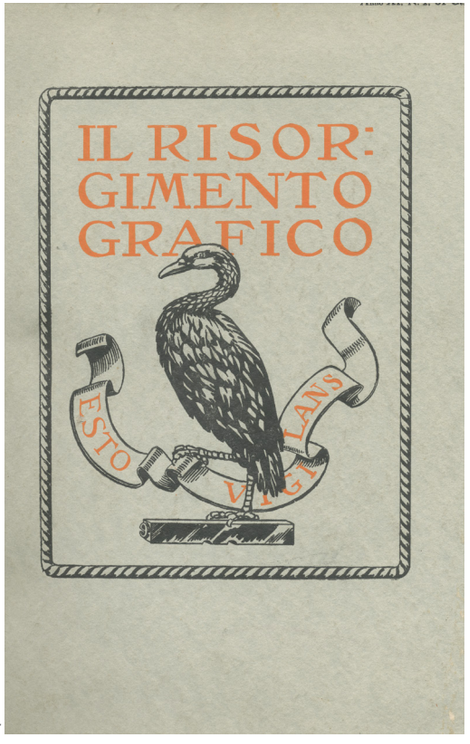
Il primo numero del 1902 rappresenta un esempio emblematico di questa fase iniziale. La copertina presenta un lettering decorativo caratterizzato dal tipico andamento floreale del Liberty. Al di sotto del titolo compare una scena allegorica: un uomo avvolto in una toga, simbolo della classicità, cavalca un destriero bianco rampante brandendo una torcia accesa. Sullo sfondo si intravede una città industriale immersa nel fumo delle ciminiere. L'immagine può essere interpretata come una metafora visiva del "risorgimento" delle arti grafiche: la luce della cultura e dell'arte che si afferma nel contesto della modernità industriale. [13]

Nei primi anni, tuttavia, tali copertine illustrate rimangono casi relativamente isolati. La ricerca di una maggiore stabilità progettuale si sviluppa progressivamente attraverso diversi tentativi. Nel 1911 viene sperimentato un primo sistema coordinato: una griglia fissa per il titolo della rivista, a cui viene applicato manualmente, al centro della pagina, un inserto stampato su carta lucida contenente riproduzioni di schizzi della Galleria degli Uffizi di Firenze. La continua variazione delle carte e delle combinazioni cromatiche rende però ancora instabile la percezione di una vera identità visiva seriale.

13 Cfr. Il Risorgimento Grafico , fascicolo inaugurale, luglio 1902, volume conservato presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.

Un primo tentativo di stabilizzazione grafica più sistematica si manifesta nel 1914, quando la copertina adotta un layout ripetuto per l'intera annata. L'impostazione prevede una finestra rettangolare centrale contenente il titolo e un'illustrazione raffigurante una cicogna eretta su una zampa, mentre con l'altra trattiene un nastro con il motto esto vigilans. Questo schema viene mantenuto per tutti i numeri dell'anno, variando unicamente le combinazioni cromatiche e le tipologie di carta utilizzate.

Un'ulteriore evoluzione si verifica nel 1916, quando la copertina diventa il supporto di una vera e propria narrazione visiva seriale.



10-



11-

Figg. 10-11 — Copertine de Il Risorgimento Grafico, 1914, con impianto grafico ripetuto e variazioni di carta e colore. Nella fig. 12 è visibile un dettaglio fuori registro. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

Sotto il titolo e la dicitura "Milano" compare una grande circonferenza arancione, all'interno della quale viene raffigurata, mese dopo mese, una caricatura di un anziano tipografo impegnato in diverse attività dell'officina.

Ogni fascicolo presenta una scena diversa, costruendo una sequenza narrativa che si sviluppa lungo l'intero anno editoriale.[14]

14 Cfr. Il Risorgimento Grafico , annate 1911, 1914 e 1916, volumi conservati presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.



12|15



16|19

Corrispondenza dei fascicoli, letti per riga da sinistra verso destra: fig. 12, gennaio-febbraio; fig. 13, aprile; fig. 14, maggio; fig. 15, giugno; fig. 16, luglio-agosto; fig. 17, settembre; fig. 18, ottobre; fig. 19, novembre; fig. 20, dicembre.



-20

Figg. 12-20 — Copertine de Il Risorgimento Grafico, 1916, con impianto grafico ripetuto e illustrazioni seriali dedicate a un tipografo al lavoro. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

3.8 La materialità della rivista come risorsa per il progetto

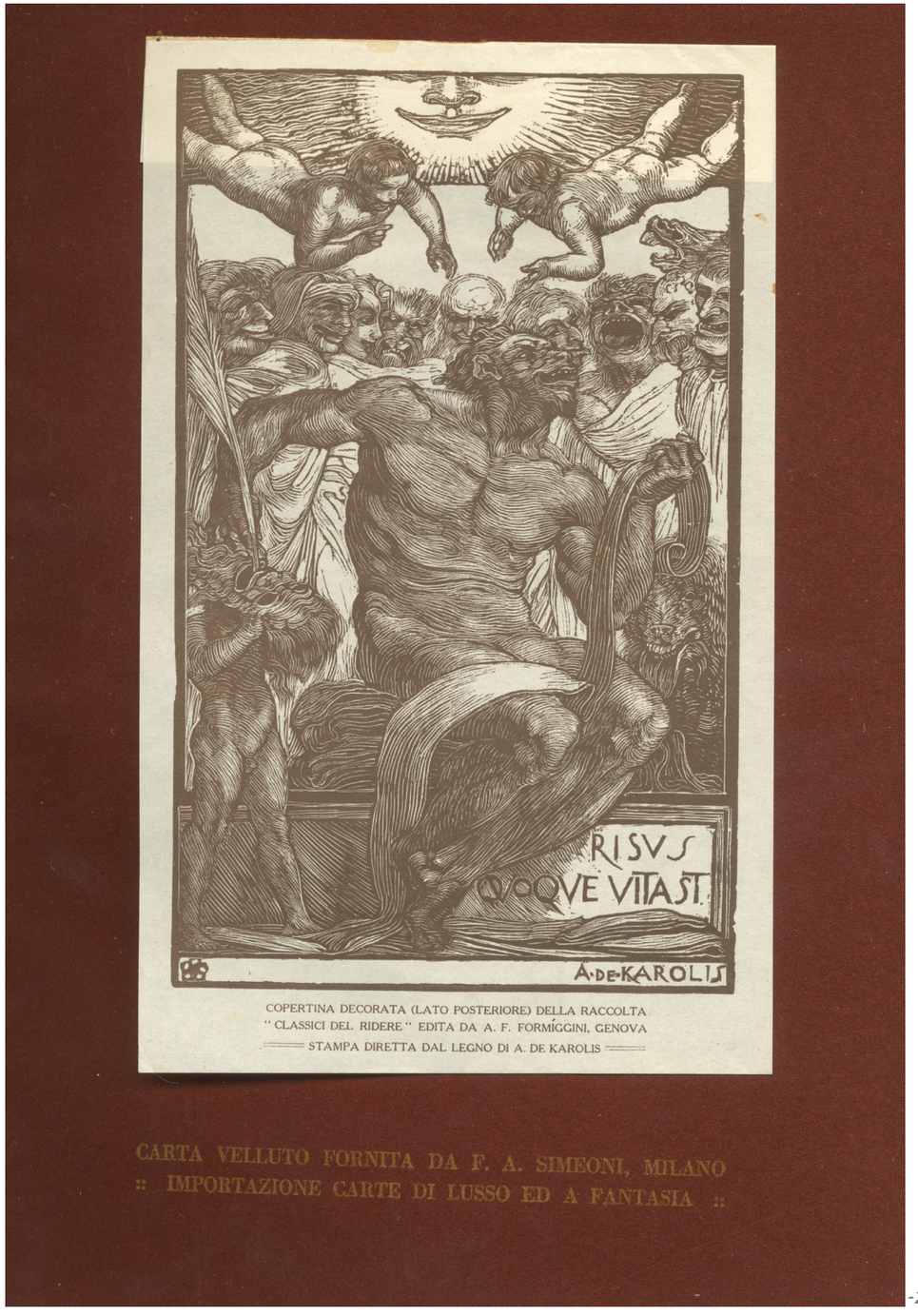
Uno degli aspetti più caratteristici de *Il Risorgimento Grafico* risiede nella straordinaria attenzione dedicata alla qualità materiale del fascicolo. Rivolta a un pubblico di professionisti della stampa, la rivista si propone non solo come strumento di informazione e aggiornamento, ma anche come dimostrazione concreta delle possibilità tecniche della tipografia. Formato, superficie stampata, scelta dei caratteri, qualità della carta e presenza di inserti costituiscono elementi fondamentali del progetto editoriale.

Un aspetto cruciale di questa impostazione è la trasparenza conferita all'intero processo produttivo. Fin dal 1904, le prime pagine dei fascicoli esplicitano regolarmente il tipo di carta, gli inchiostri e i macchinari impiegati per la realizzazione del numero. Questa consuetudine risponde a una duplice esigenza: da un lato funge da vetrina promozionale per le aziende fornitrici, dall'altro ribadisce la visione di Bertieri secondo cui la qualità dell'artefatto è il risultato di una scelta minuziosa di ogni sua componente materiale.

Con il passare degli anni, questa vocazione si struttura in una vera e propria rubrica posta in apertura, denominata negli anni Trenta Pro memoria grafico. Al suo interno trovano spazio elenchi meticolosi di fornitori suddivisi per categorie: caratteri, incisioni, cartotecnica, lastre fotografiche, inchiostri e macchinari. In questo modo, il periodico diventa anche uno strumento di aggiornamento tecnologico e professionale. [15]

A questo si aggiungono numerosi allegati applicati manualmente all'interno dei fascicoli: stampe dimostrative a colori, xilografie, campioni di carte speciali, ex libris e pieghevoli. Questi inserti trasformano ogni numero in una sorta di campionario tridimensionale delle tecniche di stampa disponibili.
Particolarmente significativi sono gli allegati promozionali sfogliabili, vere e proprie "riviste nella rivista". Nel fascicolo del settembre 1911, ad esempio, compare un piccolo opuscolo dedicato alla promozione dell'officina grafi-

15 Cfr. Il Risorgimento Grafico , annate 1904 e anni Trenta, volumi conservati presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.



-21

Fig. 21 — Incisione de Il Risorgimento Grafico stampata su carta vellutata rossa, esempio dell'uso di supporti speciali come campioni dimostrativi e promozionali all'interno dei fascicoli. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

ca Bertieri e Vanzetti. Un caso ancora più noto è rappresentato dall'inserto pubblicato nel marzo del 1936: una brochure promozionale della Olivetti dedicata alla macchina da scrivere portatile MP1, completamente sfogliabile all'interno della rivista.[16]

La presenza di inserti, carte differenti e materiali applicati rende la consultazione fisica dei fascicoli particolarmente rilevante, poiché alcuni aspetti del progetto editoriale non possono essere pienamente compresi attraverso la sola riproduzione digitale. Proprio questa dimensione ha permesso di individuare nella rivista non soltanto una fonte storica, ma un repertorio visivo ancora attivabile.

16 Cfr. Il Risorgimento Grafico , fascicolo di settembre 1911; Il Risorgimento Grafico , fascicolo di marzo 1936, volumi conservati presso Archivio Tipografico, Torino, consultazione diretta, 2025/2026.



-22

Copertine, impaginazioni, annunci pubblicitari, illustrazioni, fotografie, composizioni tipografiche, inserti e materiali legati ai concorsi costituiscono un insieme eterogeneo di elementi dotati di un forte potenziale progettuale.

A partire da questa ricchezza, il passaggio dalla consultazione alla selezione assume un ruolo centrale: scegliere quali materiali estrarre e digitalizzare non significa semplicemente isolare immagini formalmente interessanti, ma interpretare la rivista, costruire relazioni tra frammenti diversi e individuare possibili traiettorie di riuso.



23-



-24



25-



-26

Figg. 22-26 — Pagine interne dell'inserto promozionale Olivetti dedicato alla macchina da scrivere portatile MP1, esempio di allegato sfogliabile inserito all'interno de Il Risorgimento Grafico. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

In questa prospettiva, i materiali selezionati non vengono considerati come modelli da riprodurre fedelmente, né come semplici riferimenti estetici, ma come fonti capaci di generare nuove produzioni visive. Il loro valore non risiede quindi soltanto nella testimonianza storica, ma nella possibilità di essere osservati, riorganizzati e reinterpretati attraverso linguaggi contemporanei.

È da questa possibilità che prende avvio la parte progettuale della tesi, fondata sulla selezione e sulla digitalizzazione di materiali provenienti da *Il Risorgimento Grafico* come base per successive elaborazioni visive.

CAPITOLO 4

Riattivazione del materiale

Il capitolo precedente ha permesso di osservare *Il Risorgimento Grafico* come un oggetto editoriale complesso, in cui contenuti, progetto grafico e qualità materiale risultano strettamente intrecciati. La presenza di copertine, pubblicità, illustrazioni, fotografie, composizioni tipografiche, inserti, allegati e materiali legati ai concorsi mostra come la rivista possa essere letta come un repertorio visivo articolato, attraversato da linguaggi e soluzioni progettuali differenti.

Da questa ricchezza prende avvio la parte progettuale della tesi. La consultazione della rivista ha reso evidente la possibilità di considerare i materiali conservati come fonti ancora capaci di produrre nuove letture, a condizione di essere selezionati, organizzati e restituiti attraverso un dispositivo adatto. Il passaggio dal materiale archivistico al progetto richiede quindi una serie di mediazioni: osservare, scegliere, digitalizzare, ordinare e rendere condivisibile una parte del patrimonio visivo individuato.

All'interno di questo percorso, i concorsi promossi dalla rivista costituiscono un riferimento metodologico significativo. La logica del bando, della partecipazione e della pluralità degli esiti mostra come una stessa traccia visiva o tematica potesse generare interpretazioni differenti, attivando il confronto tra autori, tecniche e sensibilità progettuali diverse. Questo precedente ha contribuito a orientare la scelta di costruire una call contemporanea fondata su un corpus comune di materiali.

A questo riferimento si affianca il caso di TM RSI SGM 1960–90, già osservato come esempio di restituzione editoriale e digitale di una pubblicazione tipografica storica. Il progetto dedicato a *Typographische Monatsblätter* ha mostrato come una ricerca su una rivista possa trasformarsi in uno strumento di accesso e consultazione, capace di rendere nuovamente attraversabile un patrimonio grafico. Questo esempio ha rafforzato l'idea di dare al materiale selezionato una forma capace di circolare oltre il momento della consulta-

zione archivistica.

Il quarto capitolo ricostruisce quindi il passaggio dal materiale conservato alla costruzione di un dispositivo progettuale. L'attenzione si concentra sulle condizioni che hanno reso possibile questa trasformazione: il rapporto diretto con i volumi conservati presso Archivio Tipografico, la definizione di un corpus visivo, l'organizzazione dei materiali e la costruzione dell'invito rivolto ai partecipanti. In questa prospettiva, la riattivazione viene intesa come un processo fondato su scelta, mediazione e restituzione, attraverso cui una parte del materiale di *Il Risorgimento Grafico* viene posta nelle condizioni di generare nuove elaborazioni visive.

4.1 Consultazione diretta dei volumi

La prima fase del lavoro ha riguardato la consultazione diretta dei volumi de *Il Risorgimento Grafico* conservati presso Archivio Tipografico. Dopo alcune prime consultazioni più sporadiche avviate dalla fine di novembre 2025, la ricerca si è svolta con maggiore continuità a partire da gennaio 2026, attraverso incontri regolari, in media due volte a settimana. Questo tempo prolungato ha permesso di sviluppare una conoscenza progressiva della rivista, non limitata all'individuazione di singole immagini, ma estesa alla struttura dei fascicoli, alla loro successione cronologica e alle caratteristiche materiali dei volumi.

Il lavoro ha interessato tutti gli anni disponibili presso l'archivio. In una prima fase, la consultazione è servita a ottenere una visione complessiva della collezione e a confrontare i diversi esemplari presenti. Alcune annate erano infatti conservate in più copie rilegate, non sempre perfettamente coincidenti tra loro: in certi casi cambiava la presenza di copertine, inserti, pagine pubblicitarie o altri materiali allegati. A questi volumi si aggiungevano alcuni fascicoli sciolti, in numero più limitato, anch'essi osservati quando rilevanti per la ricerca.

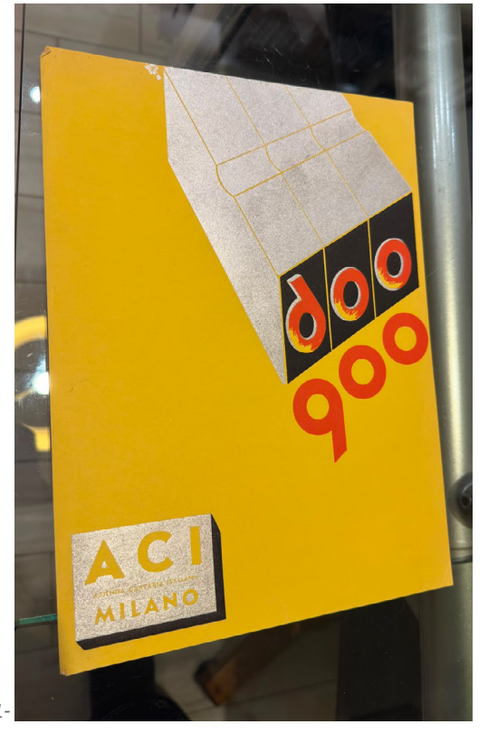
Per quanto possibile, la consultazione è stata condotta seguendo l'ordine cronologico delle annate. Questa scelta ha permesso di osservare l'evoluzione della rivista nel tempo, rendendo più leggibili i cambiamenti nei linguaggi grafici, nell'impaginazione, nell'uso della fotografia, dell'illustrazione, della tipografia e della pubblicità.

La lettura diretta dei volumi ha inoltre permesso di cogliere aspetti difficilmente restituibili attraverso una riproduzione digitale. La varietà delle carte, degli inchiostri, delle tecniche di stampa e degli inserti conferma la natura della rivista come pubblicazione rivolta a un pubblico interno al settore grafico e tipografico. In molti casi, le pagine non si limitano a comunicare contenuti, ma mostrano concretamente possibilità tecniche e materiali: carte differenti, prove cromatiche, effetti d'inchiostro, allegati pubblicitari e inserti pieghevoli

contribuiscono a costruire un'esperienza di lettura fortemente legata alla fisicità dell'oggetto.

Allo stesso tempo, la forma attuale dei volumi ha reso evidente come il materiale archivistico sia sempre il risultato di una storia materiale complessa. La rilegatura annuale, pur avendo favorito la conservazione e la consultabilità delle annate, ha in alcuni casi modificato l'esperienza originaria della rivista: alcune pagine risultano tagliate ai margini, mentre determinate copertine, pubblicità o inserti non sono più presenti. Tali condizioni vanno ricondotte alle modalità con cui gli esemplari sono stati rilegati, conservati o trasformati nel corso del tempo, e hanno reso necessario un confronto attento tra copie diverse.

Durante la consultazione sono state raccolte fotografie di riferimento e indicazioni utili a ritrovare successivamente i materiali individuati. Questa prima mappatura ha permesso di segnalare pagine, dettagli grafici, inserti e soluzioni visive ritenute significative, costituendo il punto di partenza per la successiva selezione del materiale visivo.



1-

Fig. 1 — Prova di stampa per ACI Milano allegata a un fascicolo de Il Risorgimento Grafico , stampata su carta gialla con dettagli in inchiostro argento. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; fotografia dell'autore.

4.2 Selezione del materiale visivo

A partire dalla consultazione diretta dei volumi, la fase successiva ha riguardato la selezione del materiale visivo da digitalizzare e rendere disponibile per il progetto. La selezione non è stata intesa come una ricostruzione esaustiva de *Il Risorgimento Grafico* , né come un catalogo completo dei suoi contenuti, ma come un attraversamento orientato della rivista, finalizzato alla costruzione di un corpus utilizzabile nelle fasi successive del lavoro.

I materiali individuati comprendono tipologie diverse: copertine, pubblicità, illustrazioni, ex libris, elementi tipografici e lettering, composizioni tipografiche, materiali legati ai concorsi promossi dalla rivista, prove di stampa, campioni e impaginazioni particolarmente significative. Questa varietà è stata mantenuta intenzionalmente, per evitare la costruzione di un repertorio troppo omogeneo e per offrire ai partecipanti punti di accesso differenti al materiale. L'obiettivo non era selezionare soltanto immagini formalmente riuscite, ma raccogliere elementi capaci di suggerire usi, letture e trasformazioni diverse.

Il criterio principale di selezione è stato legato al potenziale progettuale dei materiali. Durante la consultazione, ogni elemento è stato osservato anche in relazione a una possibile rielaborazione successiva: alcune immagini risultavano interessanti per la loro forza visiva, altre per la qualità compositiva, per il valore tipografico, per la particolarità del soggetto o per la possibilità di essere isolate, trasformate e reinterpretate. In questo senso, la selezione ha richiesto di distinguere tra un interesse personale, spesso legato anche alla materialità dell'oggetto, e una possibile efficacia del materiale una volta tradotto in forma digitale. Non tutto ciò che appariva rilevante durante la consultazione diretta era infatti necessariamente adatto a essere scansionato, condiviso o riutilizzato.

Per questo motivo, alcuni materiali sono stati esclusi perché troppo simili ad altri, ridondanti, difficili da acquisire correttamente o poco adatti a una rielaborazione successiva. In altri casi,

sono stati esclusi elementi il cui valore dipendeva quasi esclusivamente dalla presenza fisica, dalla qualità della carta, dagli effetti dell'inchiostro o da caratteristiche materiali difficilmente restituibili attraverso una scansione. La selezione ha quindi comportato non solo l'individuazione di ciò che appariva interessante, ma anche una valutazione dei limiti della sua possibile traduzione digitale.

La scelta dei materiali è stata inoltre guidata dall'idea di costruire un corpus capace di parlare a sensibilità progettuali differenti. Durante la selezione, il materiale è stato osservato immaginando possibili letture da parte di figure diverse, come grafici, illustratori, tatuatori, fotografi o autori visivi. Un ex libris inciso, una composizione geometrica, una pubblicità, una copertina o un dettaglio tipografico potevano così diventare punti di partenza per interpretazioni molto diverse tra loro.

La selezione ha riguardato principalmente pagine intere, anche quando l'interesse era rivolto a un dettaglio specifico. Questa scelta ha permesso di conservare il contesto originario dell'immagine e, allo stesso tempo, di mantenere aperta la possibilità di isolare successivamente singoli elementi. In diversi casi, inoltre, l'interesse non riguardava soltanto la singola immagine, ma la composizione complessiva della pagina o della doppia pagina, il rapporto tra testo e figura, la disposizione degli elementi e il ritmo visivo dell'impaginato.

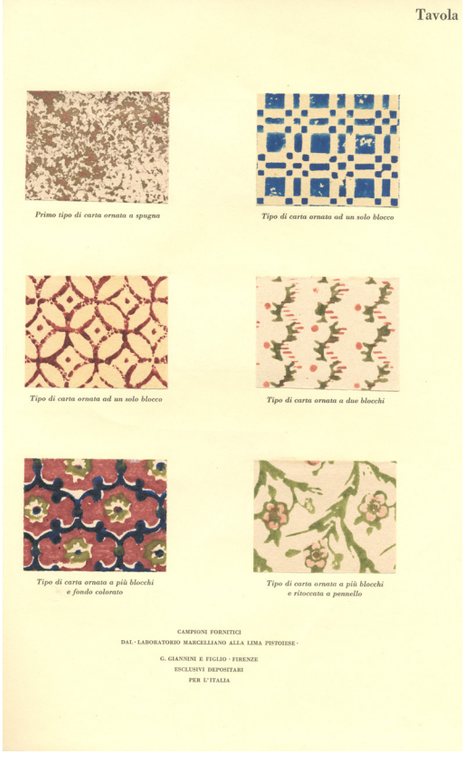


Fig. 2 — Pagina de Il Risorgimento Grafico con campioni decorativi applicati manualmente, forniti da G. Giannini e Figlio, Firenze. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

Tra le categorie osservate, pubblicità, copertine e illustrazioni hanno assunto un ruolo particolarmente rilevante. Questi materiali mostrano con evidenza la varietà dei linguaggi visivi ospitati dalla rivista e la libertà compositiva che poteva emergere all'interno di un contesto rivolto agli addetti ai lavori. Pubblicità e inserti, in particolare, testimoniano una cura produttiva e una sperimentazione materiale che rendevano la rivista non solo uno strumento informativo, ma anche un luogo di dimostrazione delle possibilità tecniche e visive della stampa.

La selezione finale, composta da cir-

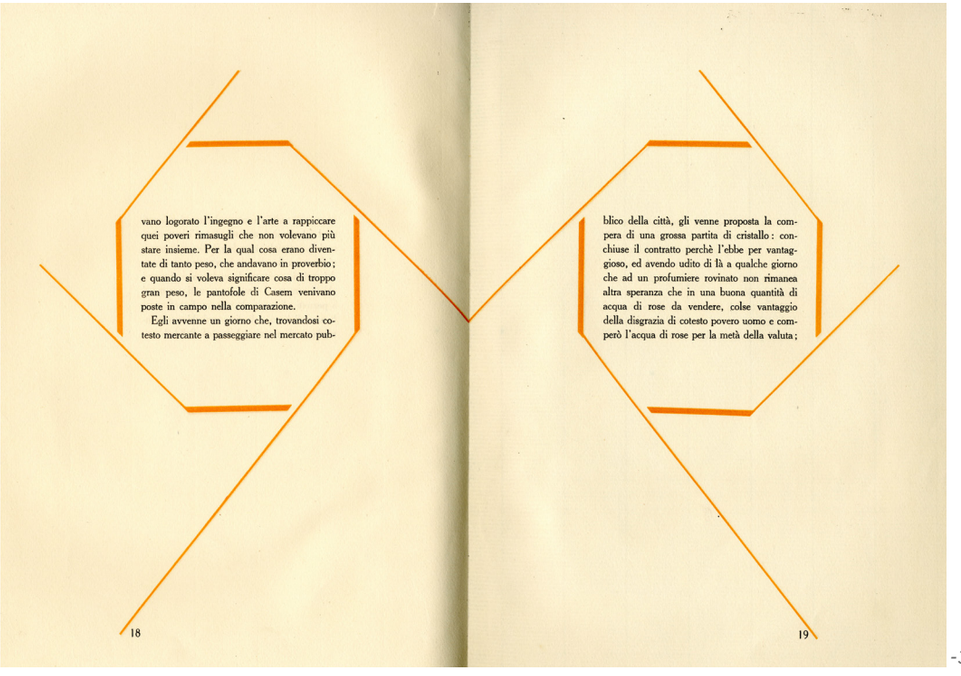


Fig. 3 — Doppia pagina de Il Risorgimento Grafico con impaginazione costruita attraverso forme geometriche a spirale, utilizzate come contenitori del testo. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

ca centocinquanta materiali, va quindi considerata come il risultato di uno sguardo necessariamente parziale e situato. Un altro percorso di consultazione avrebbe probabilmente prodotto un corpus diverso. Tuttavia, questa soggettività non rappresenta un limite, ma una componente coerente con il progetto: il materiale non viene presentato come archivio neutro o completo, bensì come insieme di elementi scelti, ordinati e predisposti per essere utilizzati all'interno dell'invito progettuale.

4.3 Digitalizzazione e costruzione del corpus visivo

Dopo la selezione preliminare, i materiali individuati sono stati digitalizzati attraverso uno scanner piano presente presso Archivio Tipografico. La scansione è avvenuta durante le giornate di consultazione, permettendo di acquisire progressivamente le pagine ritenute più rilevanti e di verificare, di volta in volta, la qualità delle immagini ottenute.

Le scansioni sono state realizzate a partire da pagine intere, generalmente singole e, quando necessario, da doppie pagine affiancate. Questa modalità ha consentito di conservare il più possibile il rapporto originario tra gli elementi, evitando di isolare immediatamente i dettagli dal loro impaginato. Anche quando l'interesse era rivolto a una porzione specifica della pagina, l'acquisizione dell'intero foglio ha permesso di mantenere traccia del contesto compositivo, del rapporto tra testo e immagine e della struttura visiva complessiva.

Dal punto di vista tecnico, le immagini sono state acquisite a 600 dpi in formato TIFF, così da ottenere file ad alta qualità adatti alla documentazione del percorso e alle successive lavorazioni. A partire da queste acquisizioni è stato svolto un lavoro di post-produzione di base, orientato principalmente al ritaglio e al raddrizzamento delle immagini; quando necessario, sono stati inoltre regolati colore, contrasto e leggibilità generale.

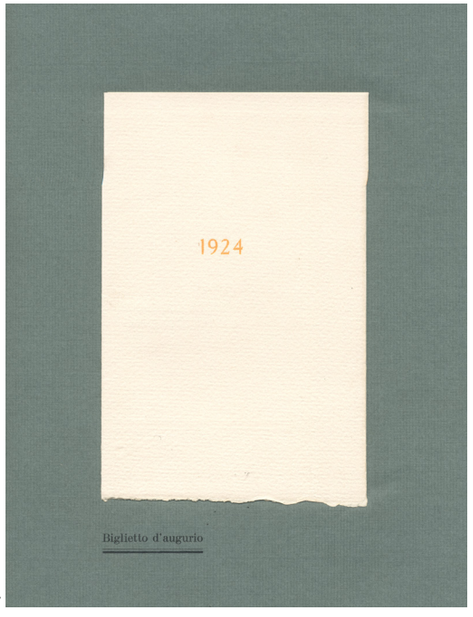
La costruzione del corpus ha previsto una distinzione tra i file di lavoro ad alta qualità e i materiali destinati alla fase progettuale. I file TIFF hanno costituito una base di partenza più ampia e adatta alla conservazione del lavoro svolto, mentre per la condivisione con i partecipanti sono state predisposte versioni in formato JPEG, più leggere e facilmente scaricabili. Questa scelta ha permesso di mantenere una qualità adeguata all'uso progettuale, rendendo allo stesso tempo più semplice la consultazione del materiale.

Il corpus condiviso comprende circa centocinquanta materiali, tra pagine intere, doppie pagine e dettagli rita-

gliati. La presenza di formati diversi risponde alla natura stessa della selezione: in alcuni casi era importante conservare l'impaginazione complessiva della pagina, in altri risultava più utile isolare singoli elementi, come dettagli tipografici, figure, composizioni, texture o frammenti visivi particolarmente significativi.

La digitalizzazione ha quindi trasformato il materiale selezionato in un insieme di file consultabili, scaricabili e utilizzabili nelle fasi successive del progetto. Il corpus non è stato pensato come semplice raccolta di immagini, ma come base operativa su cui costruire l'invito progettuale e, successivamente, la pubblicazione finale.

Allo stesso tempo, la digitalizzazione comporta inevitabilmente una perdita. Alcuni aspetti emersi durante la consultazione diretta, come la qualità della carta, lo spessore dei supporti, determinati effetti d'inchiostro, le pieghe degli inserti o la relazione fisica tra le pagine, non possono essere completamente restituiti attraverso una scansione. Per questo motivo, il corpus digitale non sostituisce l'esperienza dell'archivio, ma ne costituisce una traduzione operativa: una forma selezionata e condivisibile, pensata per rendere il materiale disponibile alle successive fasi progettuali.



4-



-5

Figg. 4-5 — Inserto fuori formato allegato a Il Risorgimento Grafico , chiuso e aperto, realizzato come foglio augurale per la Società Lodigiana Lavorazione Passamanerie e Affini. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

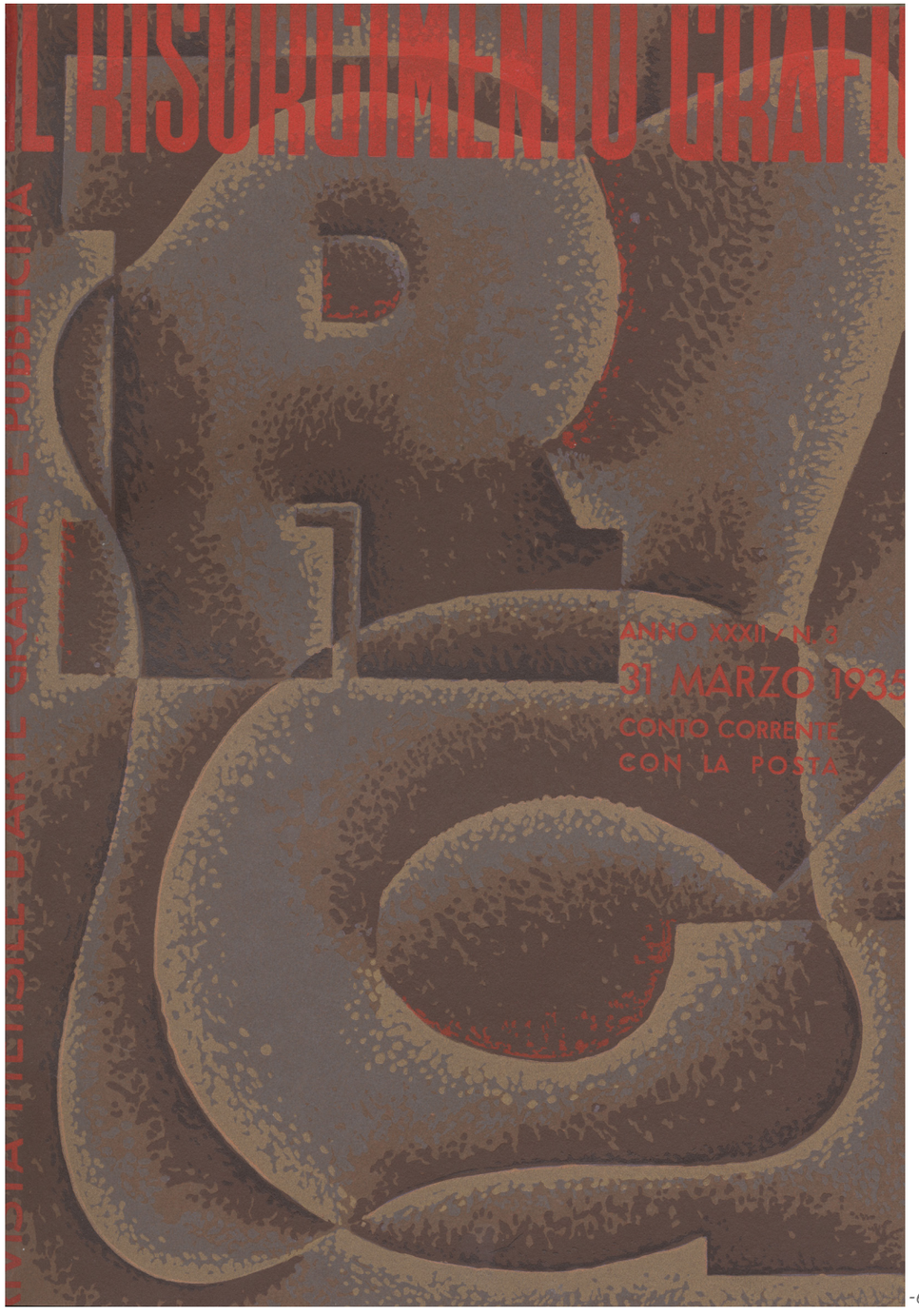
4.4 Organizzazione del materiale condiviso

Una volta costruito il corpus digitale, il materiale destinato ai partecipanti è stato organizzato in modo da consentire una consultazione autonoma e una scelta consapevole degli elementi da utilizzare. La struttura del corpus doveva permettere a figure con pratiche differenti di orientarsi tra tipologie, contenuti e possibili direzioni di lavoro.

I file sono stati suddivisi in sottocartelle corrispondenti alle principali categorie individuate durante la selezione: composizioni, concorsi, copertine, ex libris, illustrazioni, illustrazioni di guerra, pubblicità ed elementi tipografici. Questa suddivisione offre diversi punti di accesso al corpus e permette di avvicinarsi al materiale a partire da interessi differenti: l'immagine, la tipografia, la composizione, il dettaglio decorativo, la pagina editoriale o il riferimento ai concorsi.

Il corpus condiviso comprende circa centocinquanta file in formato JPEG, derivati dalle scansioni originali in TIFF. I file TIFF sono stati conservati come master di lavoro ad alta qualità e utilizzati, quando necessario, per la documentazione della tesi e per la costruzione della pubblicazione. Ai partecipanti sono state invece fornite versioni JPEG più leggere, scelte per rendere più agevoli la consultazione, il download e l'utilizzo del materiale nella fase progettuale, mantenendo una qualità adeguata alla realizzazione degli elaborati richiesti.

Ogni file è stato identificato attraverso un codice progressivo legato alla categoria di appartenenza, ad esempio COP07 per un materiale proveniente dalla sezione Copertine, IMP07 per un elemento appartenente alla sezione composizioni o IG01 per un'immagine della sezione illustrazioni di guerra. La numerazione non è quindi unica per l'intero corpus, ma riparte all'interno delle singole sezioni, così da rendere riconoscibile la tipologia del materiale e facilitarne il richiamo nella fase di consegna. A questo sistema di codifica sono state affiancate una breve descrizione del contenuto e, quando disponibile, l'indicazione dell'anno di riferimento.



-6



-7



Cominciano a perdere l'equilibrio!

(dal *Popolo d'Italia*, di Milano)

-8

Figg. 6-8 — Esempi di materiali selezionati dal corpus visivo e identificati attraverso il sistema di codifica adottato per il progetto: Fig. 6-COP07, dalla sezione Copertine; Fig. 7-IMP07, dalla sezione Composizioni; Fig. 8-IG01, dalla sezione Illustrazioni di guerra. Fonte: Il Risorgimento Grafico , Archivio Tipografico, Torino; scansioni dell'autore.

Il codice, la descrizione e l'anno costruiscono una forma di tracciabilità interna al progetto. Queste informazioni mantengono un legame essenziale con la provenienza dei materiali e permettono di riconoscere le immagini come frammenti appartenenti a un contesto preciso, quello della rivista *Il Risorgimento Grafico.* Allo stesso tempo, il sistema resta abbastanza agile da non ostacolare la consultazione e l'uso libero da parte dei partecipanti.

La codifica dei materiali ha assunto anche una funzione nella fase di restituzione. Ai partecipanti è stato richiesto di indicare, nel testo descrittivo finale, i codici degli elementi utilizzati nel poster. In questo modo è possibile ricostruire il rapporto tra il corpus di partenza e gli elaborati prodotti, osservando quali materiali siano stati scelti, trasformati o combinati all'interno dei diversi output.

L'organizzazione del materiale condiviso prepara quindi il passaggio dalla digitalizzazione all'invito progettuale. Il corpus assume una forma consultabile, ordinata e utilizzabile, capace di accompagnare il lavoro dei partecipanti e di rendere leggibile, nelle fasi successive, il rapporto tra fonti d'archivio e nuove elaborazioni visive.

4.5 Dalla selezione all'output editoriale

L'organizzazione del corpus ha permesso di definire con maggiore precisione la forma dell'elaborato richiesto ai partecipanti. La scelta è ricaduta sul poster, inteso come tavola grafica autonoma più che come manifesto in senso strettamente tradizionale. Questa forma permetteva di accogliere linguaggi visivi differenti all'interno di una struttura comune, mantenendo una dimensione riconoscibile e facilmente confrontabile. Il poster ha quindi funzionato come un formato di mediazione tra il materiale d'archivio e le diverse pratiche progettuali coinvolte.

La scelta di un output unico ha semplificato la consegna e ha reso più leggibili gli esiti prodotti da autori diversi. Ogni partecipante poteva lavorare sui materiali secondo il proprio linguaggio, attraverso composizione grafica, tipografia, illustrazione, fotografia, collage digitale o forme ibride di rielaborazione, mantenendo una base condivisa. La diversità degli approcci veniva così raccolta entro un sistema capace di accogliere variazioni, differenze e scelte personali, senza uniformare i risultati.

Il poster offriva un equilibrio tra libertà interpretativa e controllo del formato. Da un lato, lasciava aperta la possibilità di intervenire sui materiali in modi molto diversi; dall'altro, stabiliva un perimetro comune entro cui raccogliere e confrontare gli elaborati. Questa condizione era importante perché il progetto non mirava a ottenere risposte omogenee, ma a osservare come uno stesso corpus potesse generare interpretazioni distinte, pur all'interno di una cornice condivisa.

Il formato richiesto, 280 × 400 mm in verticale, è stato definito in funzione della pubblicazione finale. La dimensione corrisponde al doppio del formato previsto per l'impaginazione degli elaborati all'interno della pubblicazione, così da garantire una maggiore qualità dei file e lasciare margine per eventuali operazioni di riduzione, adattamento o gestione dell'immagine in fase editoriale. In questo modo, la definizione tecnica dell'elaborato era già collegata alla sua successiva restituzione editoriale.

La scelta del poster è legata anche alla sua possibilità di entrare in una sequenza editoriale. Ogni elaborato poteva essere letto come immagine autonoma e, allo stesso tempo, come contributo inseribile all'interno di un sistema più ampio. Questo doppio livello ha orientato fin dall'inizio la definizione dell'output: una tavola grafica individuale, ma predisposta per dialogare con il corpus, con i materiali utilizzati e con gli altri elaborati raccolti. La forma del poster permetteva quindi di tenere insieme autonomia dell'immagine e leggibilità del processo.

Il passaggio dal corpus al poster rende visibile il movimento centrale del progetto: il materiale conservato viene selezionato, reso accessibile e utilizzato come base per nuove elaborazioni visive. La pubblicazione finale raccoglie questo processo in una forma editoriale compiuta, mettendo in relazione i materiali di partenza, le scelte dei partecipanti e i poster realizzati. In questa prospettiva, il poster non rappresenta soltanto l'esito della call, ma il punto in cui il materiale d'archivio viene effettivamente attraversato, trasformato e restituito attraverso uno sguardo contemporaneo.

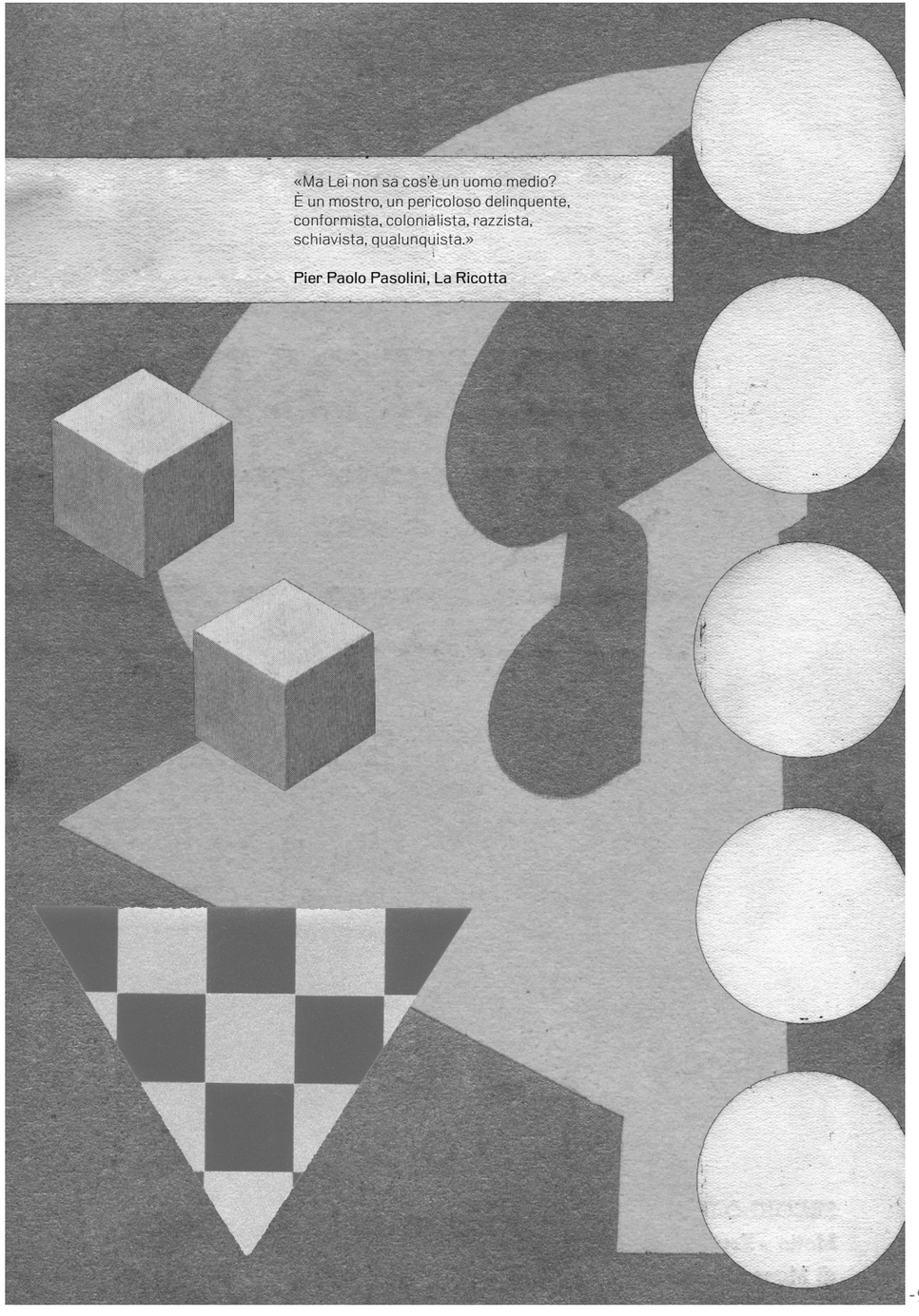


*Fig. 9 — Esempio di poster realizzato nell'ambito della call progettuale a partire dal corpus visivo selezionato da **Il Risorgimento Grafico**.*

4.6 Invito progettuale e brief

Dopo aver definito il corpus condiviso e la forma dell'elaborato richiesto, il passaggio successivo ha riguardato la costruzione dell'invito progettuale. La call è stata diffusa pubblicamente attraverso i canali social e materiali affissi in ambito universitario, ed è stata accompagnata da inviti diretti rivolti a persone potenzialmente interessate al progetto. Questa doppia modalità ha permesso di mantenere aperta la partecipazione e, allo stesso tempo, di coinvolgere figure con pratiche visive differenti.

L'invito si rivolgeva ad autori e autrici attivi in ambiti non necessariamente coincidenti con la sola progettazione grafica. Illustrazione, fotografia, tipografia, composizione visiva e pratiche ibride potevano offrire punti di vista differenti sullo stesso materiale di partenza. La varietà dei profili coinvolti era quindi coerente con l'obiettivo del progetto: osservare come un corpus comune potesse generare risposte diverse a seconda degli strumenti, delle competenze e della sensibilità di chi lo utilizzava.

La partecipazione è stata gestita attraverso un form di adesione, pensato per raccogliere le informazioni necessarie allo sviluppo del progetto: i dati di contatto, l'ambito di pratica, la disponibilità a ricevere i materiali, il nome con cui ciascun partecipante desiderava essere citato e il consenso all'utilizzo dell'elaborato nella tesi, nella pubblicazione finale e negli eventuali materiali di documentazione.

Dopo l'adesione, i partecipanti hanno ricevuto il corpus condiviso e il brief progettuale completo. Il brief definiva l'obiettivo della call, i materiali disponibili, i vincoli comuni, le specifiche tecniche e le modalità di consegna. Pur lasciando ampia libertà interpretativa, stabiliva alcune condizioni condivise: l'utilizzo di almeno tre materiali del corpus, il formato verticale di 280 × 400 mm, la consegna del poster in alta qualità e un breve testo descrittivo di circa 500-1000 battute.

Nel testo descrittivo veniva richiesto di indicare il titolo del poster, se presente, il nome con cui essere citati, una breve descrizione dell'idea progettuale e i codici dei materiali utilizzati. Questa richiesta permetteva di mantenere visibile il rapporto tra il corpus di partenza e gli elaborati finali, rendendo più chiaro il passaggio tra le immagini selezionate e le scelte compiute dai partecipanti.

Un ulteriore vincolo riguardava gli eventuali elementi testuali presenti nel poster. L'inserimento di testo non era obbligatorio; qualora previsto, era richiesto l'utilizzo esclusivo del carattere Pilota RTM, disegnato da Ritmo Type. La scelta del carattere rispondeva alla volontà di introdurre un riferimento tipografico contemporaneo ma coerente con alcune influenze formali e tecniche riconducibili al periodo della rivista, così da non risultare estraneo alle rielaborazioni dei materiali.

La consegna finale è stata fissata al 24 giugno 2026 e raccolta attraverso la stessa cartella condivisa utilizzata per il progetto. Questa procedura ha permesso di mantenere ordinati i contributi dei singoli autori e di semplificare il successivo lavoro di verifica, selezione e impaginazione.

Il brief ha tradotto il percorso di ricerca in una traccia progettuale condivisibile. Attraverso la definizione dei materiali, dei vincoli e delle modalità di consegna, il corpus selezionato è stato posto nelle condizioni di essere utilizzato da altri autori, lasciando aperte diverse possibilità di interpretazione.

In questa fase, la riattivazione del materiale d'archivio prende forma attraverso la costruzione delle condizioni che rendono possibile una nuova elaborazione. La call definisce il punto di incontro tra la ricerca condotta sui volumi de *Il Risorgimento Grafico* e la restituzione editoriale degli elaborati: il corpus selezionato, i vincoli comuni e l'invito rivolto ad autori diversi stabiliscono il terreno su cui il materiale può essere nuovamente attraversato, trasformato e ricollocato all'interno della pubblicazione finale.

CAPITOLO 5

La pubblicazione come dispositivo di riattivazione

5.1 Il progetto editoriale come esito della ricerca

La pubblicazione costituisce l'esito editoriale del percorso sviluppato nella tesi. Dopo l'analisi teorica, la consultazione dei materiali e la definizione della call progettuale, il progetto trova nella forma editoriale il luogo in cui rendere visibile il rapporto tra fonti d'archivio, interpretazioni dei partecipanti e restituzione finale.

Il progetto è composto da due elementi distinti: il volume di ricerca e la pubblicazione progettuale. Questa separazione risponde alla diversa funzione dei due oggetti. Il primo raccoglie il percorso teorico, storico e metodologico della tesi; la seconda restituisce l'esito progettuale, dando forma al rapporto tra i materiali selezionati, i contributi dei partecipanti e i poster realizzati. La pubblicazione nasce quindi all'interno della tesi, ma viene concepita come un oggetto autonomo, capace di essere compreso anche al di fuori del documento di ricerca.

Al suo interno vengono riprese solo le informazioni necessarie a orientare il lettore: il contesto della ricerca, il rapporto con Archivio Tipografico e il ruolo della rivista *Il Risorgimento Grafico* come fonte principale. Questi contenuti non vengono riproposti secondo l'impostazione argomentativa del volume di ricerca, ma riorganizzati in una forma più diretta, pensata per accompagnare la consultazione dei materiali e degli elaborati finali.

La pubblicazione rende concreta la direzione assunta dal progetto: verificare se una selezione di materiali provenienti da *Il Risorgimento Grafico* potesse diventare il punto di partenza per nuove interpretazioni visive. La scelta di coinvolgere autori diversi nasce anche dal confronto con la storia stessa della rivista e, in particolare, con i concorsi grafici promossi al suo interno, nei quali uno stesso tema progettuale veniva affidato a sguardi e soluzioni differenti.

In questa ricerca, la riattivazione del materiale d'archivio prende forma attraverso una mediazione editoriale. Le immagini selezionate sono presentate come materiali attivi, capaci di gene-

rare nuove relazioni: con il contesto da cui provengono, con gli autori che le hanno reinterpretate e con il lettore che ne osserva gli esiti.

La pubblicazione svolge così una funzione di restituzione e di verifica. Restituisce il progetto perché raccoglie in un unico oggetto il corpus visivo, il brief, i testi dei partecipanti e i poster realizzati. Lo rende verificabile perché permette di osservare come uno stesso insieme di materiali possa produrre interpretazioni differenti, mantenendo leggibile il legame con la fonte di partenza.

Il sistema editoriale sostiene questa relazione attraverso la presenza dei codici associati ai materiali. I codici permettono di collegare gli elaborati finali alle immagini utilizzate dai partecipanti, rendendo riconoscibile il passaggio tra fonte e reinterpretazione. Il poster viene quindi osservato come risultato visivo e, allo stesso tempo, come esito di una serie di scelte compiute a partire da materiali condivisi.
La pubblicazione assume il ruolo di un progetto editoriale costruito per mostrare, ordinare e mettere in relazione. In questo passaggio, la riattivazione trova una forma concreta: il materiale originario viene ricollocato in un sistema contemporaneo, dove può essere osservato attraverso le trasformazioni prodotte dai diversi autori.

5.2 Struttura editoriale e organizzazione dei contenuti

La struttura della pubblicazione è pensata per accompagnare il lettore dal contesto del progetto agli elaborati finali, mantenendo però una forma autonoma rispetto al volume di ricerca. L'organizzazione interna segue una sequenza progressiva: una breve introduzione al progetto, la presentazione del corpus visivo, il brief progettuale e, infine, la raccolta dei poster realizzati dai partecipanti. In questo modo, la pubblicazione fornisce le informazioni necessarie alla comprensione del lavoro senza riprodurre l'intero sviluppo teorico e metodologico della tesi.

La parte introduttiva ha la funzione di orientare la lettura. In questa sezione vengono richiamati il rapporto con Archivio Tipografico, la scelta della rivista *Il Risorgimento Grafico* come fonte principale e il ruolo del corpus come base condivisa per la call. Questi contenuti vengono rielaborati in una forma più diretta rispetto al testo principale della tesi, così da rendere comprensibile l'origine del progetto e preparare il lettore alla consultazione dei materiali e degli elaborati finali.

A questa apertura segue la sezione dedicata al corpus visivo. La sua presenza all'interno della pubblicazione permette di mostrare il materiale da cui i partecipanti sono partiti e di costruire un riferimento a cui il lettore può tornare durante la visione dei poster. Il corpus non viene quindi trattato come un semplice repertorio preliminare, ma come una parte attiva del sistema editoriale: rende visibili le fonti, chiarisce la natura dei materiali messi a disposizione e permette di seguire il passaggio tra immagine originaria e reinterpretazione.

I materiali sono organizzati secondo le categorie utilizzate durante la costruzione del corpus: composizioni, concorsi, copertine, ex libris, illustrazioni, illustrazioni di guerra, pubblicità ed elementi tipografici. Questa suddivisione permette di restituire la varietà visiva della rivista e, allo stesso tempo, di rendere più leggibile la consultazione. Ogni sezione presenta i materiali effettivamente utilizzati dai partecipanti e alcuni ulteriori elementi appartenenti alla stessa categoria, inseriti per mostrare possibilità rimaste aperte

all’interno del corpus.

Il sistema dei codici svolge un ruolo centrale in questa parte della pubblicazione. Ogni immagine è associata al codice assegnato durante l’organizzazione dell’archivio visivo; quando uno stesso materiale ricorre in più elaborati, la ricorrenza viene indicata accanto al codice. Questa scelta permette di collegare le immagini del corpus ai poster finali e di rendere più chiaro il modo in cui alcune fonti sono state selezionate, riprese o trasformate da autori diversi.

All’interno della struttura editoriale trova spazio anche il brief progettuale, presentato in forma ridotta e rielaborata. La sua presenza permette di esplicitare le condizioni comuni entro cui i partecipanti hanno lavorato: l’utilizzo di almeno tre materiali del corpus, il formato del poster, le modalità di consegna e l’indicazione del carattere Pilota RTM per gli eventuali elementi testuali. Inserire il brief nella pubblicazione consente di rendere visibile il dispositivo che ha trasformato il corpus da insieme di materiali selezionati a base condivisa per una produzione progettuale.

La parte principale della pubblicazione è dedicata agli elaborati dei partecipanti. Ogni poster viene presentato attraverso una doppia pagina: da un lato trovano posto il testo descrittivo, i codici dei materiali utilizzati e le informazioni relative all’autore e all’elaborato; dall’altro viene mostrato il poster. Questa struttura mantiene costante il rapporto tra interpretazione e risultato visivo, permettendo al lettore di osservare l’elaborato insieme alle informazioni che ne chiariscono il processo di costruzione.

I testi dei partecipanti vengono mantenuti il più possibile nella loro forma originaria, con interventi minimi di correzione e uniformazione. Questa scelta permette di conservare la voce di chi ha realizzato il poster, evitando una riscrittura eccessivamente omogenea dei contributi. Allo stesso tempo, la struttura comune della pagina garantisce continuità all’interno della pubblicazione e rende confrontabili lavori diversi per linguaggio, approccio e grado di trasformazione del materiale.

La sezione dedicata ai poster segue un ordine alfabetico basato sul nome con cui ciascun partecipante viene citato all’interno della pubblicazione. Questa scelta permette di organizzare gli elaborati secondo un criterio neutro e non gerarchico, evitando di attribuire una priorità qualitativa o tematica ai singoli lavori. L’ordine alfabetico consente inoltre di mantenere una struttura semplice e leggibile, coerente con la natura collettiva del progetto.

La sequenza complessiva della pubblicazione permette quindi di leggere gli elaborati finali non come immagini isolate, ma come esiti di un sistema costruito intorno a fonti, vincoli e interpretazioni. La presenza del corpus, dei codici, del brief e dei testi dei partecipanti rende visibili le relazioni che precedono il poster e che ne orientano la lettura. In questo modo, l’organizzazione editoriale sostiene il passaggio tra materiale d’archivio e produzione visiva contemporanea, preparando la lettura delle scelte grafiche e materiali che definiscono l’oggetto pubblicazione.

5.3 Progetto grafico e materialità della pubblicazione

Le scelte grafiche e materiali della pubblicazione sono definite a partire dalla sua funzione principale: rendere consultabili il corpus visivo, il brief e gli elaborati finali all'interno di un unico oggetto editoriale. Il progetto grafico non viene quindi inteso come un semplice sistema di impaginazione, ma come uno strumento per organizzare le relazioni tra fonti, codici, testi e poster.

La pubblicazione mantiene lo stesso formato del volume di ricerca, 165 × 240 mm, così da appartenere allo stesso sistema editoriale della tesi. Questa dimensione permette di conservare un equilibrio tra maneggevolezza, leggibilità e presenza delle immagini. Nel caso dei poster, il formato richiesto ai partecipanti, 280 × 400 mm, è stato impostato al doppio della dimensione prevista in pagina, così da favorire una buona resa dell'immagine nella riduzione e mantenere leggibile il rapporto tra elaborato e spazio bianco circostante.

La rilegatura a filo refe con dorso scoperto svolge un ruolo funzionale nella consultazione. L'apertura ampia consente di leggere le doppie pagine senza che la piega interna sottragga spazio agli elaborati, aspetto particolarmente importante nella sezione dedicata ai poster. La stessa soluzione viene adottata anche per il volume di ricerca, mantenendo una continuità materiale tra le due parti della tesi.

L'astuccio cartonato organizza fisicamente il rapporto tra il volume principale e la pubblicazione progettuale. Il primo è fissato al contenitore, mentre la seconda è inserita in una tasca ed è quindi estraibile. Questa soluzione richiama l'idea di raccoglitore e di contenitore d'archivio: conserva il materiale, ma allo stesso tempo permette di estrarlo, consultarlo e maneggiarlo separatamente. La costruzione dell'oggetto riprende così, in forma editoriale, il rapporto tra conservazione e riattivazione che attraversa l'intera ricerca.

Il sistema tipografico è costruito su tre livelli. Ortica, disegnato da Ben Bovani per Collletttivo, viene utilizzato principalmente per i titoli, le aperture di sezione e gli elementi di maggiore rilievo. La scelta deriva dal suo disegno serif calligrafico, riconoscibile ma contemporaneo, capace di introdurre un riferimento alla cultura della lettera senza riprendere in modo diretto il linguaggio storico della rivista *Il Risorgimento Grafico* . Per i testi correnti, i testi dei partecipanti, i codici e le informazioni di accompagnamento viene invece adottato IBM Plex Sans, disegnato da Mike Abbink con Bold Monday, scelto per la sua leggibilità e per il tono più neutro e funzionale.

A questi due caratteri si affianca Pilota RTM, previsto dal brief per gli eventuali testi inseriti nei poster. La sua presenza non riguarda direttamente l'impaginazione della pubblicazione, ma appartiene al sistema di vincoli condivisi con i partecipanti. Pilota RTM agisce quindi all'interno degli output come elemento comune, lasciando però libertà nella composizione, nel trattamento delle immagini e nel rapporto tra testo e materiale d'archivio.

La griglia è costruita a partire dallo stesso formato, ma viene interpretata in modo diverso nelle due parti della tesi. Nel volume di ricerca la struttura a quattro colonne sostiene una lettura più discorsiva, capace di alternare testo, immagini, didascalie e apparati secondari. Nella pubblicazione progettuale, invece, la stessa logica modulare viene ricondotta a una composizione più centrata, pensata per dare stabilità alla presentazione dei materiali e dei poster.

La pagina dedicata agli elaborati funziona come una tavola. Il poster occupa un'area centrale riconoscibile, lasciando attorno un margine sufficiente a separarlo dal bordo della pagina e a farlo percepire come immagine autonoma. Nella pagina accanto, testo descrittivo, codici e informazioni sull'autore accompagnano la lettura senza sovrapporsi all'elaborato. La doppia pagina diventa così il punto in cui il risultato visivo e le sue fonti possono essere osservati insieme.

Anche la sezione dedicata al corpus segue questa logica. Le immagini sono

presentate attraverso una struttura ordinata, suddivisa per categorie e accompagnata dai codici assegnati durante l'organizzazione dell'archivio visivo. Il sistema non ha una funzione puramente descrittiva: permette al lettore di riconoscere i materiali utilizzati, osservare le ricorrenze e tornare alle fonti durante la lettura dei poster. La griglia sostiene quindi una consultazione incrociata tra immagini di partenza ed elaborati finali.

Le scelte grafiche e materiali definiscono una pubblicazione pensata per essere consultata con chiarezza. Formato, rilegatura, astuccio, griglia e sistema tipografico lavorano insieme per costruire un dispositivo editoriale in cui il materiale d'archivio non viene solo mostrato, ma organizzato in relazione agli usi che ne sono stati fatti. In questo modo, la pubblicazione rende visibile il passaggio dalla fonte alla reinterpretazione, trasformando la restituzione progettuale in un oggetto autonomo, consultabile e direttamente collegato al corpus da cui prende origine.

5.4 Lettura degli output e ricorrenze emerse

La raccolta degli elaborati permette di osservare come il corpus condiviso sia stato interpretato dai partecipanti. La lettura proposta in questa sezione è orientata a individuare alcune ricorrenze emerse dal confronto tra materiali di partenza e risultati finali, senza valutare qualitativamente i singoli poster. Gli output vengono quindi considerati come esiti differenti di uno stesso dispositivo progettuale: un insieme comune di immagini, vincoli e possibilità interpretative.

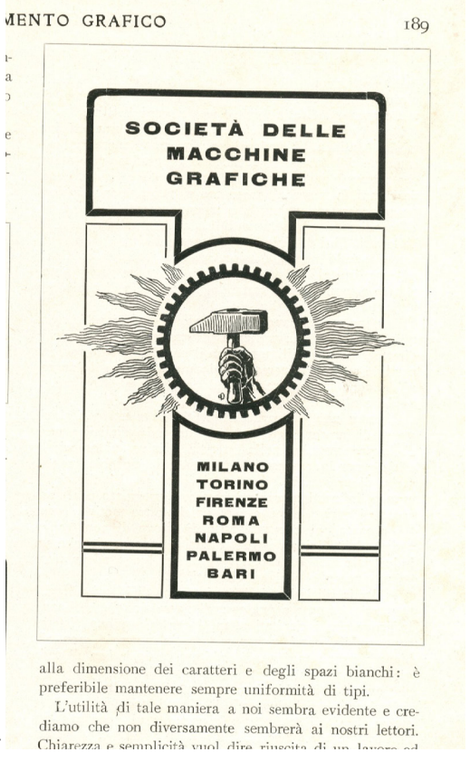
Gli elaborati raccolti sono venti e vengono inseriti integralmente all'interno della pubblicazione. Questa scelta permette di restituire la varietà delle risposte ricevute e di mantenere visibile la dimensione collettiva del progetto. Ogni poster rappresenta una diversa modalità di attraversamento del corpus, costruita a partire dagli stessi materiali ma sviluppata secondo linguaggi, sensibilità e strategie compositive differenti.

Tra le categorie più presenti emergono in particolare le pubblicità, le composizioni, le copertine e le illustrazioni. Questa distribuzione mostra una preferenza per materiali già dotati di una forte riconoscibilità visiva e di una struttura grafica autonoma. Le pubblicità combinano spesso testo, immagine, marchio e composizione; le copertine condensano in una sola immagine il tono della rivista; le composizioni e gli elementi tipografici offrono strutture, segni e rapporti spaziali facilmente isolabili; le illustrazioni introducono invece soggetti figurativi più immediatamente riconoscibili.

Il codice più ricorrente è PUB02, utilizzato in quattro elaborati.[1]
Altri materiali particolarmente presenti sono COP04, EX04, IMP08 e TIP09, ciascuno utilizzato in tre poster. La presenza di materiali ripetuti rende visibile un aspetto centrale del proget-

[1] Il conteggio delle ricorrenze esclude un elaborato costruito attraverso una metodologia differente rispetto agli altri poster. In questo caso, il partecipante ha lavorato sull'intero corpus visivo mediante tecniche di computer vision, utilizzando PUB12 come immagine di partenza. L'elaborato è incluso nella raccolta complessiva dei poster, ma non nel conteggio dei singoli codici, per non alterare la distribuzione delle scelte puntuali.

to: una stessa fonte può generare esiti molto diversi a seconda del modo in cui viene osservata, isolata, trasformata o ricollocata. La ricorrenza non produce quindi uniformità, ma permette di leggere con maggiore chiarezza la distanza tra materiale condiviso e interpretazione individuale.



1-

Fig. 1 — Pubblicità della Società delle Macchine Grafiche, codice PUB02. Materiale più ricorrente tra gli elaborati della call. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

La frequenza di PUB02 può essere messa in relazione con la sua forza iconica e con la chiarezza della sua costruzione visiva. Si tratta di una pubblicità della Società delle Macchine Grafiche, organizzata attorno a un simbolo centrale particolarmente riconoscibile: una mano che stringe con forza un martello, inscritta all'interno di un ingranaggio meccanico e incorniciata da elementi che ricordano raggi o irradiazioni. Il materiale condensa quindi, in una forma sintetica, un immaginario legato al lavoro, alla tecnica e alla produzione grafica. Proprio questa struttura lo rende facilmente riutilizzabile: il nucleo centrale può essere isolato come emblema, assunto come segno autonomo oppure ricollocato all'interno di nuove composizioni senza perdere la sua riconoscibilità.

Accanto a PUB02, IMP08 rappresenta uno dei casi più significativi per osservare la disponibilità del materiale d'archivio alla trasformazione. Pur non essendo il codice più ricorrente in assoluto, la sua presenza in tre elaborati permette di leggere con chiarezza il passaggio tra fonte e reinterpretazione. L'immagine contiene già una forte costruzione grafica: l'andamento della composizione suggerisce una salita, un punto di arrivo e un successivo movimento discendente, mentre il triangolo a scacchi posto in corrispondenza del vertice richiama visivamente l'idea della gara e del traguardo. Questa struttura, al tempo stesso narrativa e sintetica, offre ai partecipanti elementi facilmente isolabili e ricombinabili.

La scelta ricorrente di IMP08 può essere letta proprio in relazione a questa doppia qualità. A differenza di molte immagini figurative, legate a un soggetto più definito, questo materiale non impone una lettura unica: può essere riconosciuto come frammento della composizione originaria, ma anche trasformato in segno, pattern, superficie o struttura spaziale. In alcuni poster rimane leggibile il riferimento al triangolo e all'andamento della fonte; in altri, il dettaglio a scacchi viene estratto fino



-2

Fig. 2 — Composizione grafica dedicata alla IX Coppa Acerbo, codice IMP08. Materiale ricorrente tra gli elaborati della call. Fonte: Il Risorgimento Grafico, Archivio Tipografico, Torino; scansione dell'autore.

a perdere in parte il rapporto con l'immagine di partenza, diventando ritmo visivo o piano compositivo.

Questi due casi permettono di leggere con maggiore precisione anche altre modalità di intervento presenti negli elaborati. La trasformazione del materiale d'archivio non avviene sempre attraverso una riscrittura radicale dell'immagine, ma spesso attraverso uno spostamento di funzione. Un elemento nato come parte di una composizione pubblicitaria, editoriale o tipografica può diventare struttura, segno autonomo, texture, sfondo o dispositivo di organizzazione dello spazio. In questo passaggio, la riconoscibilità del materiale può restare evidente, ridursi a traccia o agire in modo più indiretto nella costruzione del poster.

Anche l'uso del testo offre un'indicazione utile, pur mantenendo un ruolo secondario rispetto alla rielaborazione visiva dei materiali. Il carattere Pilota RTM, previsto dal brief per gli eventuali elementi testuali, compare in dodici poster. La sua presenza non determina però in modo uniforme la costruzione degli elaborati: in diversi casi il testo è breve, funziona come supporto alla composizione o convive con parole e lettering già presenti nei materiali originari. Il centro del lavoro rimane, nella maggior parte dei casi, la trasformazione delle immagini, dei frammenti tipografici e degli elementi visivi provenienti dal corpus.

Nel complesso, le ricorrenze emerse confermano la funzione del corpus come base comune e aperta. La pubblicazione rende leggibile questa pluralità mettendo in relazione immagini selezionate, codici, testi descrittivi e poster realizzati. In questo modo, gli output non appaiono come risultati isolati, ma come esiti di un processo in cui la fonte storica viene nuovamente attraversata e reinterpretata.

La lettura degli elaborati chiude quindi il percorso progettuale mostrando il valore della restituzione editoriale. Attraverso il sistema dei codici e il confronto tra materiali di partenza e poster finali, la pubblicazione permette di osservare non solo quali immagini siano state scelte, ma anche come siano state trasformate. È in questa relazione tra fonte, scelta e interpretazione che il progetto rende visibile la riattivazione del materiale d'archivio, preparando il passaggio alle considerazioni conclusive della ricerca.

CONCLUSIONI

Il percorso sviluppato in questa tesi ha permesso di osservare come il rapporto con le immagini cambi in modo significativo a seconda delle condizioni in cui esse vengono cercate, selezionate e utilizzate. Il punto di partenza del lavoro riguardava la ricerca visiva contemporanea e il rischio di costruire immaginari progettuali attraverso percorsi che appaiono personali, ma che sono spesso influenzati da piattaforme, suggerimenti automatici e sistemi di raccomandazione. Da questa riflessione è emersa la necessità di interrogare altre modalità di incontro con le immagini, capaci di restituire centralità al tempo della ricerca, alla consapevolezza della selezione e al rapporto diretto con le fonti.

Il confronto con l'archivio ha rappresentato il passaggio decisivo di questo spostamento. La consultazione dei volumi de *Il Risorgimento Grafico* presso Archivio Tipografico ha mostrato che lavorare su materiali fisici significa entrare in relazione con un sistema di tracce, sequenze, supporti e contesti. Sfogliare le annate, osservare le copertine, le pubblicità, gli inserti e i dettagli grafici ha modificato il modo stesso di guardare il materiale. L'archivio, in questo senso, ha agito come strumento metodologico: luogo di conservazione e, allo stesso tempo, ambiente capace di orientare la ricerca e generare nuove possibilità progettuali.

Uno degli aspetti più rilevanti emersi dal lavoro riguarda il ruolo della selezione. Costruire un corpus ha significato definire un perimetro progettuale, individuando materiali capaci di sostenere nuove possibilità d'uso e di interpretazione. Ogni elemento scelto è stato sottratto alla continuità originaria della rivista e inserito in un nuovo sistema di consultazione, organizzato attraverso categorie, codici e note di contesto. Questo passaggio ha reso evidente che la riattivazione del materiale d'archivio richiede una mediazione: una struttura di accesso e una serie di scelte capaci di rendere nuovamente utilizzabile ciò che era stato conservato.

A partire da questa cornice, la ricerca si è concentrata sul passaggio dal materiale storico alla sua rimessa in circolazione attraverso il progetto. L'invito rivolto ai partecipanti ha permesso di osservare come un corpus comune potesse generare interpretazioni differenti, mantenendo visibile il rapporto tra fonte archivistica e nuovo elaborato visivo. Gli output raccolti mostrano che il materiale storico può essere trasformato attraverso pratiche contemporanee: alcuni elementi sono diventati segni, superfici, pattern, geometrie o strutture compositive; altri sono stati mantenuti più riconoscibili, ma ricollocati in contesti visivi nuovi. Il valore del progetto si colloca proprio in questa distanza tra origine comune e interpretazioni differenti.

La pubblicazione finale rappresenta il punto in cui il processo trova una forma leggibile. Attraverso il rapporto tra corpus, codici, brief, testi dei partecipanti e poster, il progetto editoriale permette di osservare insieme il materiale di partenza e le sue trasformazioni. La pubblicazione assume quindi una funzione che supera la semplice documentazione: organizza le relazioni costruite durante il percorso e rende consultabile il passaggio dall'archivio alla produzione visiva contemporanea.

Il lavoro mantiene un campo di verifica circoscritto: un archivio specifico, una rivista, un corpus selezionato e venti partecipanti. Proprio questa delimitazione permette di riconoscere con maggiore chiarezza il metodo costruito. La tesi propone una possibile modalità operativa per lavorare con i materiali d'archivio: consultarli direttamente, selezionarli, organizzarli, condividerli e restituirli attraverso una forma editoriale. Lo stesso approccio potrebbe essere applicato ad altri fondi, riviste o raccolte visive, modificando di volta in volta i materiali, i vincoli e le modalità di restituzione.

Alla fine del percorso, l'archivio emerge come uno spazio ancora attivo per la ricerca visiva e per la pratica progettuale. In un contesto in cui la ricerca passa

sempre più spesso attraverso strumenti digitali rapidi e accessibili, la consultazione di archivi fisici e fonti meno immediate può diventare una scelta significativa. Accanto agli strumenti contemporanei, altri luoghi, altri tempi e altri modi di cercare possono aprire percorsi meno prevedibili. L'archivio permette di incontrare materiali meno scontati, spesso lontani dai circuiti visivi più ricorrenti, contribuendo alla costruzione di ragionamenti visivi più consapevoli. La tesi si conclude su questa possibilità: intendere la riattivazione del materiale d'archivio come una pratica capace di rimettere in relazione memoria, immagine e progetto, offrendo nuove condizioni per guardare, selezionare e trasformare le fonti del passato.

FONTI

Bibliografia

- Bacci Giorgio, *Il Risorgimento Grafico*: un “gran periodico tecnico” tra 1902 e 1941, in «Studi di Memofonte», numero speciale, 2017, pp. 200-221.
- Cassidy Tracy, The Mood Board Process Modeled and Understood as a Qualitative Design Research Tool, in «Fashion Practice», vol. 3, n. 2, 2011, pp. 225-251.
- De Donno Emanuele, Martegani Amedeo (a cura di), Yes Yes Yes. Alternative Press 1966-1977, from Provo to Punk, A+M Bookstore Edizioni, Milano 2016.
- De Pasquale Andrea, Dradi Massimo, Chiabrando Mauro, Grizzanti Gaetano (a cura di), Nova ex antiquis. Raffaello Bertieri e *Il Risorgimento Grafico*, catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano 2011.
- Fontcuberta Joan, La furia delle immagini. Note sulla postfotografia, trad. it. Sergio Giusti, Einaudi, Torino 2018.
- Foster Hal, An Archival Impulse, in «October», n. 110, 2004, pp. 3-22.
- Grizzanti Gaetano, Chiabrando Mauro, Rossi Pablo, Dradi Massimo (a cura di), Campo Grafico 1933/1939. Nasce il visual design, AIAP Edizioni, Milano 2022.
- Ludovico Alessandro, Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894, Onomatopee, Eindhoven 2012.
- Noble Ian, Bestley Russell, Visual Research: An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design, AVA Publishing, Lausanne 2005.
- Paradis Louise, Früh Roland, Rappo François, 30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter: TM RSI SGM 1960–90, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.

Sitografia

- Archivio di Stato di Torino, Glossario di archivistica, URL: https://archiviodistatotorino.cultura.gov.it/strumenti/glossario-di-archivistica/, consultato il 18 gennaio 2026.
- Archivio Storico Olivetti, Associazione, URL: https://www.archiviostoricolivetti.it/associazione/, consultato il 12 febbraio 2026.
- Archivio Storico Olivetti, Archivi Olivetti, URL: https://www.archiviostoricolivetti.it/, consultato il 12 febbraio 2026.
- ARCHIVIO Magazine, Archivio Magazine, URL:https://magazine.archivio.com/about , consultato il 4 marzo 2026.
- Archivio Tipografico, Collezioni, URL: https://archiviotipografico.it/collezioni/, consultato il 22 novembre 2025.
- Archivio Tipografico, Studio, URL: https://archiviotipografico.it/studio/, consultato il 22 novembre 2025.
- Archivio Tipografico, Wales Bonner, custom font, URL: https://archiviotipografico.it/en/progetti/wales-bonner-custom-fonts/, consultato il 15 gennaio 2026.
- Archivorum, Archivorum×M, URL: https://archivorum.org/archivorum-xm/, consultato il 4 marzo 2026.
- Biblio-Graph, Biblio-Graph, URL: https://biblio-graph.org/public/, consultato il 07 giugno 2026.
- CAPTI, *Il Risorgimento Grafico* , URL: http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT , consultato il 5 febbraio 2026.
- de Appel, Biblio-Graph, URL: https://www.deappel.nl/en/pages/14581-biblio-graph, consultato il 18 marzo 2026.
- ECAL/University of Art and Design Lausanne, The Sources of Jan Tschichold’s The New Typography, URL: https://ecal.ch/en/feed/projects/7306/the-sources-of-jan-tschicholds-the-new-typography/, consultato il 27 marzo 2026.

- ECAL/University of Art and Design Lausanne, Unpacking Tschichold's Library, URL: https://ecal.ch/en/feed/events/1658/unpacking-tschicholds-library/, consultato il 27 marzo 2026.
- ECAL/University of Art and Design Lausanne, Typographische Monatsblätter, URL: https://ecal.ch/en/1237/projects/research-projects-r-d-/typographische-monatsblatter, consultato il 3 aprile 2026.
- Manovich Lev, Instagram and Contemporary Image, URL: https://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image, consultato il 9 giugno 2026.
- TM Research Archive, TM RSI SGM 1960–90,
- URL:http://www.tm-research-archive.ch/ , consultato il 3 aprile 2026.
- Treccani, Bertieri, Raffaello, in «Dizionario Biografico degli Italiani»,
- URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-bertieri_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato il 20 gennaio 2026.

Video

- Falcinelli Riccardo, La benzina della creatività non è il talento ma la conoscenza, TEDxArezzo, video YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=OsYBvsAL7NA, consultato il 9 giugno 2026.

Materiali consultati direttamente e materiali autoprodotti

- *Il Risorgimento Grafico*, annate conservate presso Archivio Tipografico, Torino. Volumi e fascicoli consultati direttamente dall'autore tra novembre 2025 e giugno 2026.
- Archivio Tipografico, materiali tipografici, caratteri mobili, macchinari, strumenti e volumi conservati presso la sede di via Brindisi, Torino. Materiali osservati direttamente dall'autore tra novembre 2025 e giugno 2026.
- Galeazzi Leonardo, Questionario sulle pratiche di ricerca visiva e archiviazione, Google Form, somministrato tra marzo e aprile 2026, 90 risposte.
- Galeazzi Leonardo, Corpus di materiali visivi selezionati dalla rivista *Il Risorgimento Grafico*, scansioni e rielaborazioni digitali realizzate presso Archivio Tipografico, Torino, 2026.
- Galeazzi Leonardo, Brief progettuale per la riattivazione dei materiali della rivista *Il Risorgimento Grafico*, documento inviato ai partecipanti della call progettuale, 2026.
- Galeazzi Leonardo, Call progettuale per la riattivazione dei materiali della rivista *Il Risorgimento Grafico*, form di adesione, comunicazioni e materiali di progetto, 2026.
- Galeazzi Leonardo, Pubblicazione progettuale per la riattivazione dei materiali della rivista *Il Risorgimento Grafico*, progetto editoriale, 2026.
- Partecipanti alla call progettuale, Poster realizzati a partire dal corpus di materiali selezionati dalla rivista *Il Risorgimento Grafico*, elaborati raccolti nel giugno 2026.
- Partecipanti alla call progettuale, Testi descrittivi di accompagnamento ai poster, raccolti nel giugno 2026.

Ringraziamenti

Voglio ringraziare innanzitutto i professori Davide Tomatis e Davide Eucalipto per avermi innanzitutto fatto approfondire e appassionare a questo modno grazie al loro corso e per avermi aiutato e supportato nella realizzazione di questa tesi.

Ci tengo anche a ringraziare Archivio Tipografico e tutte le persone che lo abitano per avermi accolto durante le svariate giornate di consultazione e scansionamento del materiale. Siete stati sempre super disponibili e interessati a scambiare due opinioni o suggerimenti.

Infine, non meno importante, ci tengo a ringraziare infinitamente chi ha preso parte al progetto, innanzitutto chi ha partecipato attivamente mettendo a disposizione il proprio tempo in un periodo in cui per molti voleva dire far coincidere prove di ammissione alle università, esami o anche solo staccare da lavoro e doversi mettere la sera per realizzare qualcosa.
Il vostro supporto non è stato per niente scontato, grazie.

Ma ci tengo a ringraziare tutti gli amici, le amiche e non, che si sono interessati al progetto anche solo per dare uno sguardo al materiale, che hanno aderito ma non hanno potuto consegnare, o che hanno preso parte anche solo a una chiacchiera o a un commento sul progetto.

Grazie di cuore.

Leo


1859