
Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche



AIS/DESIGN JOURNAL**STORIA E RICERCHE**

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

STORIE DI DESIGN**ATTRAVERSO E DALLE FONTI****ISSN**

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design

c/o Fondazione ISEC

Villa Mylius

Largo Lamarmora

20099 Sesto San Giovanni

(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design

via Cola di Rienzo, 34

20144 Milano

CONTATTIjournal@aisdesign.org**WEB**www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design

Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

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

Ricerche

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

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

PAROLE CHIAVE

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

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

1. Introduzione

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

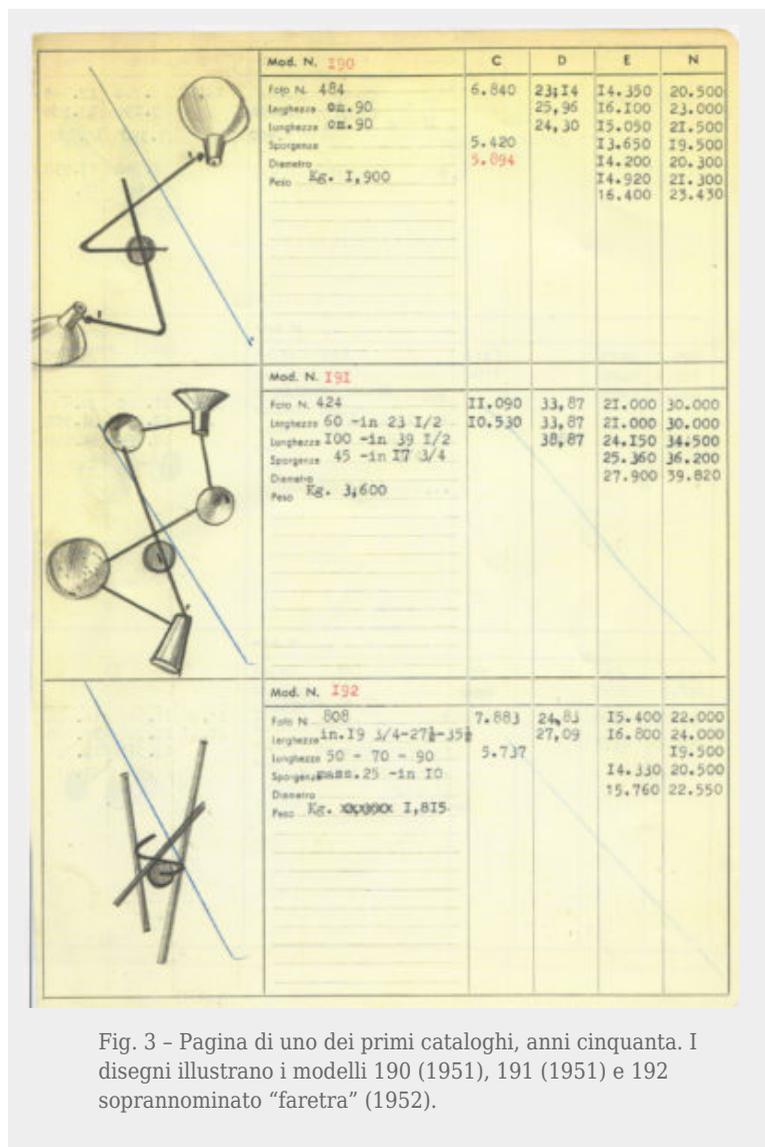


Fig. 3 - Pagina di uno dei primi cataloghi, anni cinquanta. I disegni illustrano i modelli 190 (1951), 191 (1951) e 192 soprannominato "faretra" (1952).

2. Accesso alle fonti dirette e spoglio delle riviste

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Conclusione

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

Riferimenti bibliografici

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

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

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

AIS/DESIGN JOURNAL

STORIA E RICERCHE

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

STORIE DI DESIGN

ATTRAVERSO E DALLE FONTI

ISSN

2281-7603
