

Monadi e/o sistemi. La narrazione del design come bene culturale

Original

Monadi e/o sistemi. La narrazione del design come bene culturale / Dellapiana, Elena. - In: MD JOURNAL. - ISSN 2531-9477. - ELETTRONICO. - 8:(2019), pp. 16-27.

Availability:

This version is available at: 11583/2802713 since: 2020-03-12T16:44:48Z

Publisher:

MEDIA MD

Published

DOI:

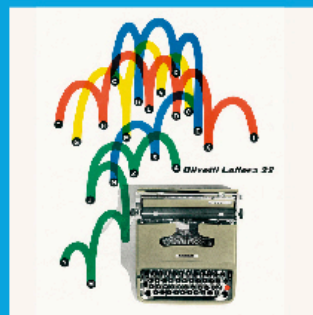
Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

MD Journal
[8] 2019



IL DESIGN COME BENE CULTURALE

DESIGN AS CULTURAL HERITAGE

MEDIA MD

IL DESIGN COME BENE CULTURALE

DESIGN AS CULTURAL HERITAGE

- 6 Editoriale
Il design come bene culturale
Emanuela Bonini Lessing, Alessandra Bosco,
Fiorella Bulegato, Dario Scodeller
- Essays
- 16 **Monadi e/o sistemi**
Elena Dellapiana
- 28 **Ramificazioni digitali del design come bene culturale**
Tommaso Listo
- 40 **Antico-Contemporaneo**
Elena Formia, Federica Guidi, Viktor Malakuczi, Laura Succini
- 52 **Progettare l'esperienza**
Alessandra Bosco
- 70 **Archivio come giacimento attivo e allestimento come interpretazione**
Dario Scodeller
- 90 **Il design contemporaneo in mostra, narrato attraverso i dati**
Lucilla Calogero
- 100 **L'identità come bene culturale tra sfruttamento e appartenenza**
Alfonso Morone, Susanna Parlato
- 116 **Il design grafico come patrimonio**
Carlo Vinti
- 130 **Tracce dal passato**
Maria D'Uonno, Nello Alfonso Marotta, Federico Rita
- 142 **Libri e Booktrailer accessibili**
Dina Riccò

Monadi e/o sistemi

La narrazione del design come bene culturale

Elena Dellapiana Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura e Design
elena.dellapiana@polito.it

Partendo dalla considerazione che gli oggetti – quotidiani o eccezionali – frutto di un processo progettuale e produttivo costituiscano un patrimonio condiviso e dalla constatazione di come molte collezioni, archivi e raccolte museali italiane versino in condizioni di difficile accessibilità, degrado e siano a rischio di dispersione, si è costituito da ormai diversi anni un gruppo di studiosi che, a partire dalla storia del design, ha cercato di stabilire modalità di ricerca e messa a sistema, in collaborazione con diversi specialisti (storia, programmazione, data visualization, archivistica ...), dei patrimoni, giacimenti, repertori materiali e immateriali relativi al design. *Transmitting design. Museums, archives and collections: networks, strategies and reasons for innovation* è la ricerca che, ancora priva di un riconoscimento ufficiale, si muove in questa direzione.

Storia del design, Beni culturali, Beni comuni, Comunicazione, Archivi

Starting from the consideration that everyday or exceptional objects – as result of a design and production process – constitute a shared heritage, as well as from the observation that many Italian collections, archives and museum collections are in conditions of difficult accessibility, degradation and risk of dispersion, a group of scholars has been constituted and, starting from the history of design, has tried to establish methods of research and systemization, in collaboration with various specialists (history, programming, data visualization, archiving ...), of assets, deposits, material and immaterial repertoires related to design. *Transmitting design. Museums, archives and collections: networks, strategies and reasons for innovation* is the research that, still without official acknowledgment, moves in this direction.

Design history, Cultural Heritage, Commonweal, Dissemination, Archives

Si deve probabilmente ricorrere ancora una volta al fondamentale testo di Françoise Choay (Choay, 1992) per stabilire un termine *a quo* la “famiglia” del design, la sua cultura, in termini di progetto, produzione e prodotto (Dellapiana, 2018), ha potuto iniziare a rientrare, almeno *in fieri*, nel flusso dei beni culturali come oggi correntemente intesi.

Non pare un caso, in questo senso, che a valle del dirompente dibattito avviato dalla storica francese, alcune tra le organizzazioni che si sono fatte promotrici di tale visione lanciando sedi espositive, archivi e reti di giacimenti, siano nate e si siano potenziate, in Italia prima che altrove, proprio a partire dagli anni che vedono la pubblicazione di quest’opera seminale per la definizione stessa del concetto di “patrimonio culturale”.

Cultura e/o economia

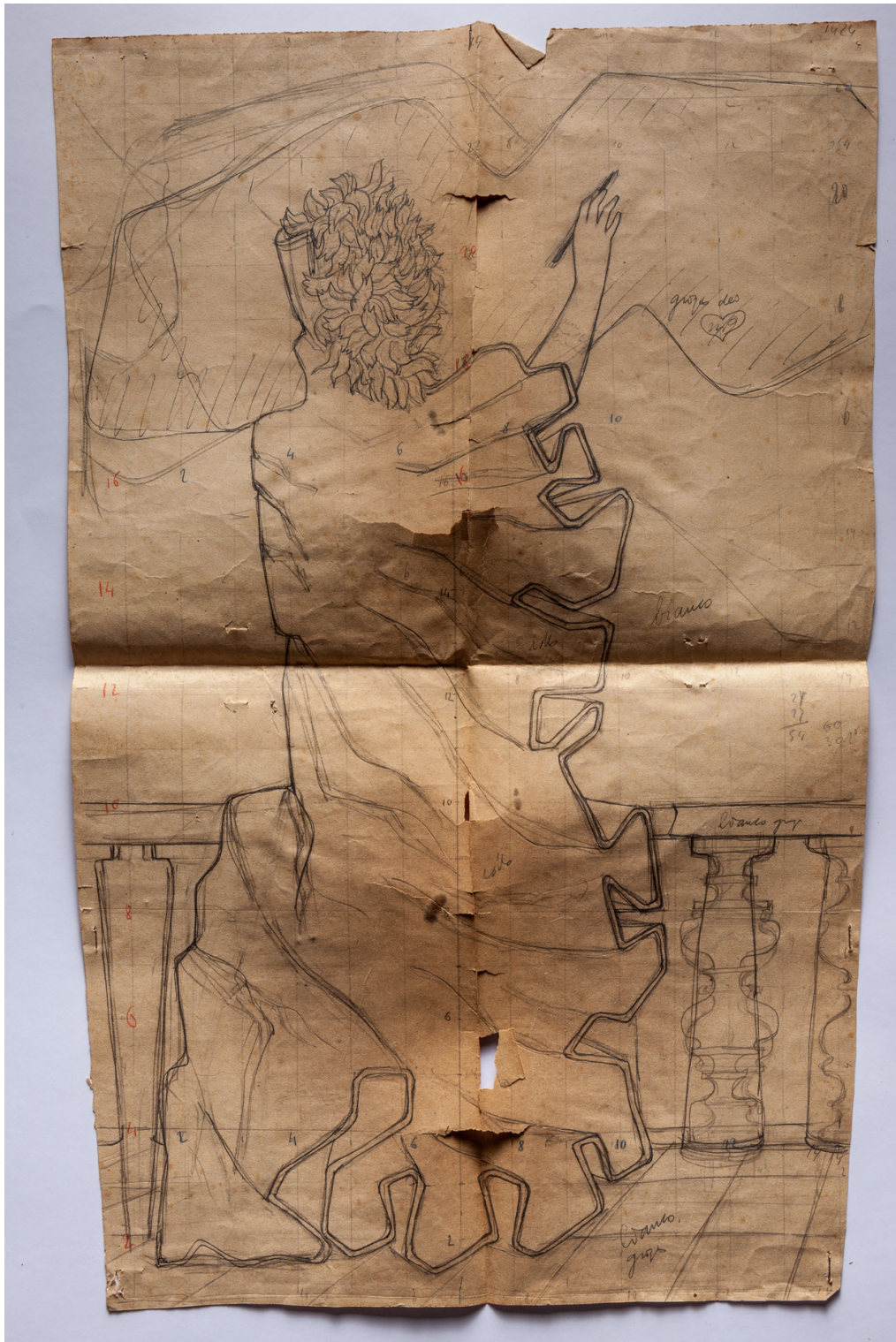
In Italia, come in altri paesi europei, la dicotomia tra cultura ed economia, intesa nel senso più ampio del termine, non è certo una novità. Fin dalla costituzione dello stato nazionale i dibattiti sul rapporto tra cultura e produzione configurano il confronto come uno scontro epico. L’idea sostenuta da intellettuali come Camillo Boito, Giosuè Carducci, Alfredo d’Andrade, Francesco De Sanctis e altri, che da buone estetiche discendano buone politiche e detonatori economici (Dellapiana, 2005; Pesando, 2009), in una stringente logica di identità nazionale, per quanto sostenuta dai diversi neonati ministeri che promuovono inchieste, esposizioni ed eventi, stenta a trovare le proprie gambe, sviluppandosi in modo quasi esclusivo in raccolte settoriali – artistiche o tecniche – oggi in gran parte scomparse o approdate in musei di arte decorativa o della tecnologia (Dellapiana, Accornero, 2001).

In parallelo, e più in generale, a seconda del contesto culturale, la narrazione del design rivolta a un pubblico generalista si è consolidata con due modalità differenti. Da una parte includendo il design nella sequenza delle collezioni di arti applicate, dando per scontato che il prodotto industriale sia la naturale conseguenza delle arti decorative applicate agli oggetti quotidiani (il Victoria&Albert a Londra e il Musée d’Arts Decoratifs a Parigi, tanto per citare gli esempi più noti), dall’altra negli episodi espositivi focalizzati su fasi artistiche o cronologiche, rappresentando il design come uno degli aspetti della multifaccettata visione culturale di un determinato periodo storico (per esempio, in Italia, la mostra *Anni Trenta*, a cura di Renato Barilli, Milano, 1980, *Anni Cinquanta*, Milano 2005, *Post Zang Tumb Tuumb*, a cura di Germano Celant, Milano 2018, etc.). In un caso si è rinunciato, più o meno consa-

pevolmente, a identificare il design come una disciplina autonoma connotata da una cronologia precisa, preferendo collocarlo in una sequenza; nell'altro, la scelta è stata far coincidere il design con un focus, tra diversi altri, per presentare un quadro il più possibile completo di una fase storica o artistica. Entrambi i modi, analitico e narrativo, appartengono a discipline esogene – la storia delle arti decorative e la storia dell'arte – e sono dunque eterodiretti rispetto a strumenti specificatamente connessi all'oggetto dello studio, trascurando spesso di presentarne gli aspetti materici, produttivi, tecnici, commerciali e via dicendo. Da parte del pubblico il risultato è una percezione del design diversificata, che copre un'ampia gamma di reazioni le quali, però, difficilmente includono il senso di appartenenza e di bene comune. La ricezione e l'approccio storico e divulgativo essenzialmente focalizzati sugli oggetti, spesso estrapolati da un sistema, sono stati inoltre una delle principali cause della trascuratezza e dell'irrimediabile perdita, rispetto ai corpus originari, di buona parte delle fonti "laterali" connesse al prodotto, fatto salvo i disegni di progetto, rendendo così velati, se non inintelligibili, il processo di produzione, la fortuna commerciale, gli attori coinvolti, tutti aspetti indispensabili alla presa in carica del patrimonio da parte della comunità.

Venendo a tempi più recenti, ma con molti addentellati nel passato (Dellapiana, 2017) la condizione quasi cogente di far corrispondere una o più fasi storiche della produzione a tratti caratterizzanti dello stile italiano, o *Made in Italy*, ha avviato la fertile, quanto scivolosa, applicazione del Cultural Heritage Marketing anche al design (Valdani, Ancarani, 2009; Montemaggi, Severini, 2007) rinforzando lo sbilanciamento tra storia del progetto e fascino del prodotto – e sua ricaduta economica – a favore di quest'ultimo. Infine, la doppia accezione "design come bene culturale" e "design per i beni culturali" (Irace et al., 2013), ha sovrapposto due approcci ben distinti, opacizzando visioni caratterizzate da interdisciplinarietà, ma con ruoli, competenze, curricula ben definiti e distinguibili, con il risultato di fare frequentemente a meno tanto di seri studi storici, quanto di contributi specialistici nel campo dell'architettura informatica e social, o della scienza archivistica, oscillando così tra la generica curatela (Bassi, 2019, pp. 84-85) e la mera catalogazione.

Pare opportuno aggiungere che, nella pratica esterna all'accademia, questa diluizione omeopatica delle competenze offre facilmente il fianco a usi strumentali, che siano di marketing *tout-court* o che divengano grimaldelli politici che distorcono il concetto di bene culturale per avviare dissennate campagne protezionistiche – ipotesi di



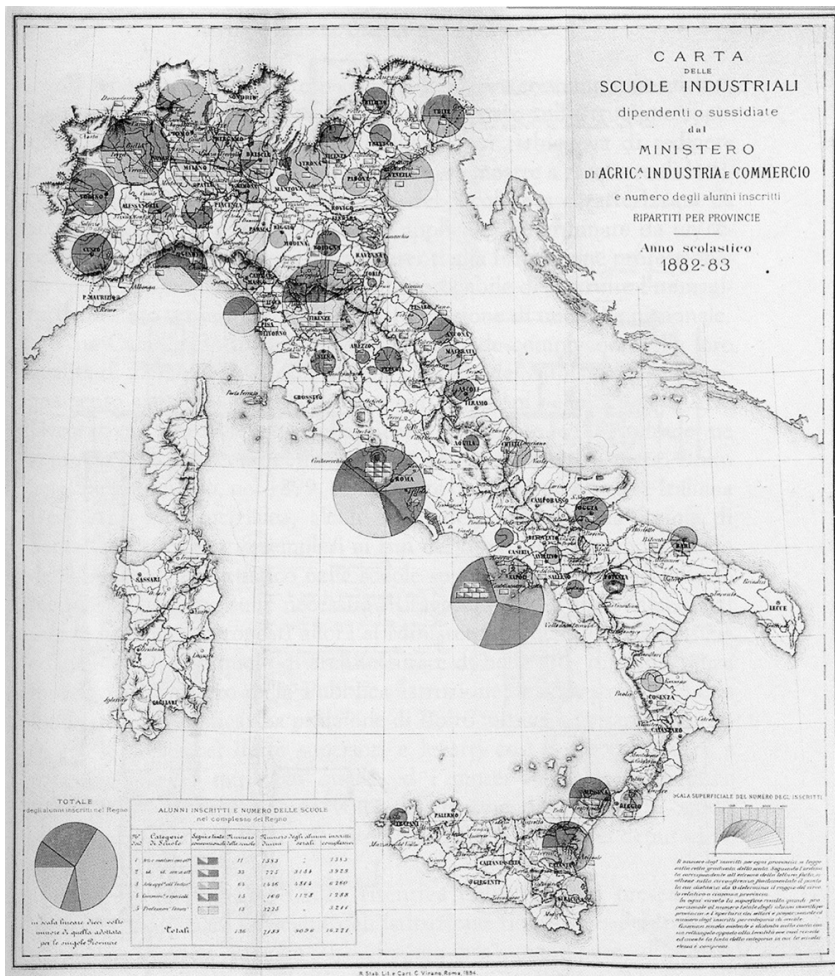
01

01
Gio Ponti, *La storia*, bozzetto.
luav Archivio progetti,
fondo De Poli

19

E. Dellapiana

MD Journal [8] 2019



02

tassazioni e ostacoli per proteggere una non ben meglio definita “italianità” – che ignorano le oggettive sfide di un mondo globale che ha da tempo optato per un assetto liberista, mai messo veramente in discussione.

Si configura dunque, in maniera carsica un contrasto apparentemente insanabile e riscontrabile a partire dai dibattiti degli albori del Paese e che oggi si dipana tra interventi più o meno triviali o colti che sostengono da una parte che “con la cultura non si mangia” e dall’altra che l’aziendalizzazione della cultura non solo non funziona ma è eticamente un errore (Settis, 2002). In questa contrapposizione l’opera di mediazione non può che provenire da approcci interdisciplinari, ma saldamente guidati da una prospettiva storica che degli storici abbia gli strumenti.

Ciò premesso, il dato freddo ci permette di conteggiare sul territorio nazionale un grande numero di raccolte di manufatti variamente declinati – in alcuni casi anche tenendo in considerazione aspetti immateriali – diversificate e diffuse, appartenenti a istituzioni pubbliche e

private. Le rilevazioni eseguite, seppur parziali e con intenti differenti (Amari, 2001; Bulegato, 2008; Tci, 2003 e 2008), hanno evidenziato che se ne occupano musei, soprintendenze archivistiche, biblioteche, università o istituti storici, ma anche musei e archivi di singole imprese o a carattere distrettuale che ricalcano nella distribuzione territoriale la parcellizzazione del tessuto produttivo. Ulteriori raccolte private riguardano altri soggetti coinvolti nel processo industriale come i progettisti, alcune delle quali hanno ormai preso la strada per l'estero a fronte della difficoltà di accesso ai depositi in Italia o addirittura della difficoltà ad accogliere archivi di progettisti (vedi il caso degli archivi dei Politecnici di Milano e Torino). Inoltre, se le occasioni espositive puntuali, dalle mostre alle fiere, sono state tradizionalmente uno dei modi per diffondere la cultura del design – attraverso le scelte di contenuti, ordinamento e allestimento – più recentemente si è ricorsi alle potenzialità degli strumenti digitali per favorire iniziative nazionali di valorizzazione di questi materiali nell'intenzione di “fare sistema” ed evitare le dispersioni, intrecciando soggetti pubblici e privati.

Ovviamente una delle possibili uscite dalla sovrapposizione/contaminazione tra la duplice esigenza di modellare la fisionomia del design come bene culturale e leggere l'effettivo patrimonio distribuito sul territorio, è l'insediamento di poli museali specifici, su modello di istituzioni internazionali e, disciplinarmente, della condivisione che esista una specifica museologia del design, come avanzato in alcuni momenti di dibattito proposti dalla letteratura scientifica (*AisDesign*, 2014) e dagli specialisti di allestimento museale (Drugman, Basso Peressut, Brenna, 2002; Messias Carbonell, 2012). A ciò si aggiunga il richiamo, messo a punto dai massimi poli di coordinamento tra musei e collezioni, come l'ICOMOS, a spingere i luoghi fisici per la conservazione e l'esposizione a essere sempre più “presidi attivi” (Jalla, 2008; Farrelly, Weddell, 2016), il che non significa – non solo – potenziamento di bookshop, merchandising o autofinanziamento, quanto “consegna”, appunto, dei patrimoni alla comunità dei cittadini – illuministicamente definiti – sollecitando processi di identificazione, ricerca di conoscenza, incremento del livello di consapevolezza culturale delle comunità. Comunità, appartenenza, condivisione sono termini, infine, che non possono non far pensare agli strumenti del web e di come le basi, anche etiche, del progetto del www, irrobustite dalla filosofia dell'informazione (Floridi, 2012), costituiscano una ulteriore dimensione, una “infosfera dei beni culturali”, sia nelle piattaforme informatiche di condivisione esistenti (attraverso, ad esempio, linked open data, Van

den Boomen et al., 2009), sia come potenzialità del Digital Cultural Heritage (Ciotti, Roncaglia, 2010) e delle sue connessioni con la Public History (Marstine, 2011).

Una serie di competenze caratterizzate da alti livelli di specializzazione, comunità scientifiche di riferimento nazionali e internazionali che, a uno sguardo laico e altro, mostrano profonde spaccature fra teoria, tecnica e applicazioni, in mancanza di figure di mediazione in grado di favorire l'ingresso delle competenze storiche e l'incontro con la filosofia dell'informazione, e il web.

Transmitting design

Quelle brevemente tratteggiate sono le leve che hanno spinto, ormai da alcuni anni, un gruppo di studiosi [1] a formulare il progetto di ricerca interdisciplinare *Transmitting design. Museums, archives and collections: networks, strategies and reasons for innovation*, con lo scopo di cucire le competenze procedendo in parallelo e creando le basi, oltre che di risultati effettivi e misurabili in termini di ricadute sulle comunità – la messa a fuoco del design come bene culturale – anche di categorie condivise utili a avviare, secondo le modalità del team, le premesse per l'individuazione e la formazione delle figure di mediazione più idonee a innescare – anche politicamente – il processo.

Il fine del progetto è sviluppare alcuni assunti teorici oggetto dell'attuale dibattito sul rapporto fra beni culturali e discipline del design, fino a oggi carente rispetto al riconoscimento del design come parte del patrimonio culturale e non solo come volano dello “stile” del paese. Ci si propone, inoltre, di trovare una collocazione teoreticamente sostenibile e applicabile dei lavori di analisi parziali già avviati. In sintesi si intende impostare una sistematizzazione scientifica del design – di fatto oggi ancora relegato in un alveo meramente tecnologico o, all'estremo opposto, formale – nel quadro del sistema dei beni culturali. Il progetto dunque, utilizzando la metodologia delle discipline storiche, intende ripercorrere le tappe che hanno portato alla costituzione delle attuali raccolte – musei, archivi e collezioni – pubbliche e private, riguardanti gli artefatti prodotti industrialmente, con riferimento ai diversi ordinamenti e tematismi nonché ai moderni sistemi di comunicazione/esposizione. Si sono immaginate tre fasi: storico-analitica, di interrogazione e interpretazione dei dati, metaprogettuale.

L'indagine si muove a partire dalle collezioni di arti applicate nate a ridosso dell'Unità d'Italia. L'intento originario è quello di migliorare la conoscenza della tradizione artistica nazionale e la qualità dei prodotti contemporanei attraverso la guida del pubblico a una maggiore consape-

volezza delle raccolte legate ai distretti produttivi storici. Si tratta di collezioni che spaziano dallo scopo didattico e dimostrativo – come il Museo internazionale delle ceramiche di Faenza – fino alle scuole per le industrie che, tra pedagogia e pratica professionale, raccolgono in tutta la Penisola modelli e capi d'opera del passato e del presente assecondando i progetti culturali della giovane Italia. L'indagine procede poi diacronicamente fino al periodo post-bellico, quando la progressiva definizione disciplinare degli ambiti progettuali e la sua comunicazione sono alla base della costituzione di sedi e collezioni raccolte sia intorno ai singoli protagonisti (gli archivi o i musei dedicati, ad es. a Ponti, Bega, Buzzi, De Poli, Albini, Castiglioni), sia promosse dalle aziende che si dotano di raccolte e luoghi espositivi dedicati alla propria realtà produttiva (da Kartell ad Alessi, da Ferrari a Peroni). Una tendenza cruciale per la contemporaneità che, dagli anni novanta vede crescere, con un fenomeno tutto italiano, il numero dei musei realizzati dalle imprese, anche in una logica di conservazione degli archivi delle grandi industrie, in concomitanza con il definirsi del concetto di archeologia industriale. Gli oggetti della ricerca sono così archivi, case museo, collezioni pubbliche più o meno legate alla museografia tradizionale, musei di impresa e di distretti d'impresa così come raccolte private, che crescono numericamente e qualitativamente senza però un quadro comparabile o collocabile in una rete, anche in presenza di alcune iniziative pubbliche o associative, per attuare una logica di circolazione di documenti e testimonianze. Questa fase analitica mira a identificare uno statuto disciplinare della storia del design, in tutte le sue accezioni, per evidenziarne la complessità, più volte evocata (Castelnuovo, 1984-89), ma raramente messa in pratica, che permetta di individuare nei fenomeni progettuali e produttivi le fondamenta del progetto come risultato della circolarità tra umanesimo e scienza. Solo il consolidamento di questo obiettivo, permetterà un corretto posizionamento disciplinare del design nel quadro del sistema dei beni culturali.

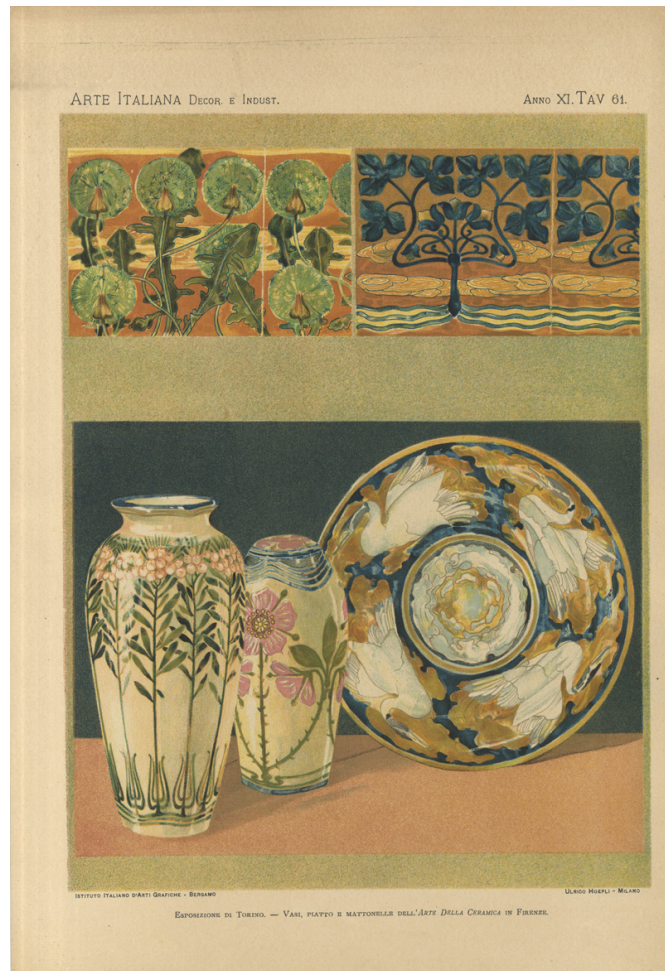
Diviene così possibile affrontare una ricognizione sui luoghi di raccolta di testimonianze della cultura progettuale-industriale in modo da ottenere un quadro il più possibile completo delle realtà di archivi, collezioni pubbliche e private, musei di impresa, reti già esistenti o in programma secondo modalità condivise in particolare nell'ambito dell'archivistica. Il tema cruciale, nonché l'innovazione che sottende il progetto è l'individuazione di nuove modalità di interrogazione dei giacimenti di fonti superando la visione meramente archivistica, e puntando alla comprensione-ricomposizione di un fenomeno sfaccettato e

frammentato. Un obiettivo è infatti riconoscere e far riconoscere ai musei e alle raccolte attualmente presenti in Italia una funzione di trasmissione culturale, di fenomeno identitario, di proiezione verso il futuro, collocato entro i canoni della teoria museale. Stabilita la legittima collocazione del sistema del design nell'ambito museale, un secondo obiettivo è, attraverso il confronto fra i dati raccolti, verificare e rafforzare l'idea della necessità di una nuova lettura dell'artefatto industriale attraverso materiali e approcci diversificati che siano in grado di spiegarne l'apporto dei molti e diversi soggetti che fanno parte del suo iter di realizzazione (dall'ideazione alla dismissione). Da ciò discende la possibilità di indicare dei criteri per "mettere a sistema" i diversi e i disomogenei contributi provenienti da giacimenti estremamente variegati, prima ancora di una messa in rete nel senso letterale del termine. La soluzione va ricercata nell'"allineare" i soggetti della ricerca e rendere omogenei e studiabili i dati che corrispondono a filiere progettuali e produttive – oggetti, moda, comunicazione visiva – con differenti modalità di trasmissione, procedendo, secondo un processo assimilabile alla sintesi praticata per la visualizzazione dei dati (Tosti Croce, Trivisano, 2015, pp. 732-739; Dellapiana, Tamborrini, 2018), a individuare una trama di parole chiave, sequenze, cronologie e genealogie, su cui innestare i dati raccolti a ricomporre un quadro specifico ma contestualizzato e interrogabile a partire da variabili livelli di competenze, interessi, utilizzi.

03
 Pagina della rivista "Arte italiana decorativa e industriale", 1901-1902



03



Da questa impostazione discende l'ultima, e più operativa, fase del progetto: la progettazione di un sistema informativo per archiviazione, interrogazione e condivisione della grande quantità di dati raccolti, i cui specialisti sono coordinati fin dall'avvio con la compagine delle scienze umane. La soluzione si ritrova in un sistema di *query* multilivello e gerarchiche per consentire l'analisi, a diverse granulometrie, delle sfaccettature dei dati, utilizzando metodologie che consentano di adattare il sistema progettato alle reali esigenze degli utenti finali, secondo i modelli sperimentati nella Digital History e nelle Digital Cultural Heritage (Graham, Cook, 2010; www.museumsandtheweb.com).

Sul versante della fruizione, risulta strategica l'adozione dei processi tipici dell'*Internet of things* (IOT), dove i contenuti possono essere mantenuti all'interno delle sorgenti, o riproduzioni di esse, evitando l'astrazione di artefatti progettati *ad hoc* (totem, terminali, monitor). La dotazione tecnologica individuale, infatti, permette la fruizione

di contenuti, anche fisici (stampa 3D, navigazione immersiva *low-cost*), che rende ormai inutili i percorsi vincolati a *device* centralizzati: gli oggetti stessi parlano, tra loro, con i sistemi centrali e quindi con i terminali di cui siamo tutti dotati, ponendo le basi per una diversa fruizione, anche delocalizzata ma sempre in relazione con i contenuti stessi. Si vengono così a configurare percorsi – reale/virtuale/digitale – che dovranno integrarsi con l’obiettivo di poter tradurre la metodologia di analisi e i risultati di sintesi messi a punto nelle prime fasi della ricerca in modo da trasmettere al pubblico il più semplicemente possibile ma in modo scientificamente rigoroso l’articolazione delle informazioni e le possibilità delle loro interpretazioni che rischiano, nei musei attuali, di appiattirsi sulla trasmissione di una “facile” memoria a scapito della storia.

NOTE

[1] Si tratta di una proposta di ricerca Prin (progetti di rilevante interesse nazionale) guidata dal Politecnico di Torino (PI la scrivente) che comprende Università luav di Venezia (Fiorella Bulegato), Università degli Studi di Ferrara (Dario Scodeller), Università di Camerino (Carlo Vinti), Università della Tuscia (Gino Roncaglia) ben valutato ma non finanziato dal Ministero.

REFERENCES

- Castelnuovo Enrico (a cura di), *Storia del Disegno industriale*, Milano, Electa, **1989**, pp. 1252.
- Choay Françoise, *L'allegorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, (tr. it., Roma, Officina, **1996**, pp. 261).
- Amari Monica, *I musei delle aziende – La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano, Franco Angeli, **2001**, pp. 346.
- Dellapiana Elena, Accornero Cristina, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino, Quaderni CRISIS, **2001**, pp. 179.
- Brenna Mariella, Basso Peressut Luca, Drugman Fredi, *Il Museo della cultura politecnica. Luoghi del sapere, spazi dell'esperre*, Milano, Unicopli, **2002**, pp. 319.
- Settis Salvatore, *Italia s.p.a.: l'assalto al patrimonio culturale*. Torino, Einaudi, **2002**, pp. 162.
- Guide Tci, *Musei dell'artigianato e Turismo industriale in Italia*, Milano, TCI, **2003** e **2008**, pp. 266; 200.
- Dellapiana Elena, *Camillo Boito (1836-1914)*, pp. 590-605, in Amerigo Restucci (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. L'Ottocento*, Electa, Milano, **2005**, pp. 732.
- Montemaggi Marco, Severini Fabio, *Heritage Marketing*, Milano, Franco Angeli, **2007**, pp. 160.
- Bulegato Fiorella, *I musei d'impresa: dalle arti industriali al design*, Roma, Carocci, **2008**, pp. 208.
- Jalla Daniele, (a cura di), *Il museo della frutta Francesco Garnier Valletti*, Torino, Città di Torino, **2008**, pp. 272.

Pesando Annalisa B., *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano, Franco Angeli, **2009**, pp. 360.

Valdani Enrico, Ancarani Fabio, *Strategie di marketing del territorio – Generare valore per le imprese e i territori nell'economia della conoscenza*, Milano, Egea, **2009**, pp. 384.

Van den Boomen Marianne et al. (a cura di), *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam, Amsterdam University Press, **2009**, pp. 304.

Graham, Beryl, Cook, Sara, *Rethinking curating: art after new media*, London-Cambridge (MA), The MIT Press, **2010**, pp. 370.

Ciotti Fabio, Roncaglia Gino, *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*. Roma-Bari, Laterza, **2010**, pp. 520.

Marstine Janet (a cura di), *The Routledge companion to museum ethics: redefining ethics for the twenty-first century museum*. London-New York, Routledge, **2011**, pp. 486.

Messias Cabonell Bettina, *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Hoboken, Blackwell, **2012**. pp. 655.

Floridi Luciano, *La rivoluzione dell'informazione*, Torino, Codice edizioni, **2012**, pp. 162.

Irace Fulvio et al. (a cura di), *Design & cultural heritage*, 3 voll., Milano, Mondadori Electa, **2013**, pp. 776.

AisDesign. Storia e ricerche, n. 3, **2014**, *Design italiano: storie da musei, mostre e archivi*, disponibile presso: <http://www.aisdesign.org/aisd/design-italiano-storie-da-musei-mostre-e-archivi> [Dicembre, 2019]

Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD) (a cura di), *Digital Humanities e beni culturali: quale relazione?*, (Atti del convegno, Torino, 17-19 dicembre 2015), Università di Torino, Torino, **2015**.

Tosti Croce Mauro, Trivisano Maria Natalina, "Thematic Portals: Tools for Research and Making the Archival Heritage Known", *Journal of Modern Italian Studies*, n. 20, **2015**, pp. 732-739.

Farrelly Liz, Weddell Joanna (a cura di), *Design Objects and the Museum*, London-New York, Bloomsbury, **2011**, pp. 189.

Dellapiana Elena, *Dalla "Casa all'Italiana" all'Italian Style – La costruzione del Made in Italy*, pp. 59-89, in Giovanni Erbacci, Lorenzo Fiorucci, Giorgio Levi, (a cura di), *Ceramica ed arti decorative del Novecento*, Volume II, Verona, Edizioni Zero Tre Artifices, **2017**, pp. 160.

Dellapiana Elena, "Ricominciare dal Quadrifoglio. La Storia del Design di Renato De Fusco: riduzione e artificio", *AIS/Design Storia e ricerche*, n. 11, **2018**, s.p.

Dellapiana Elena, Tamborrini Paolo, *Which came first, the chicken or the egg? Sequences and genealogies in between architecture and design for a global history*, pp. 435-440, in Oriol Moret (a cura di), *Back to the Future. The Future in the Past*, Barcelona, UBE, **2018**, pp. 855.

Bassi Alberto, "Storici del design. Memoria e destino", *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura*, n. 5, **2019**, pp. 84-85.