

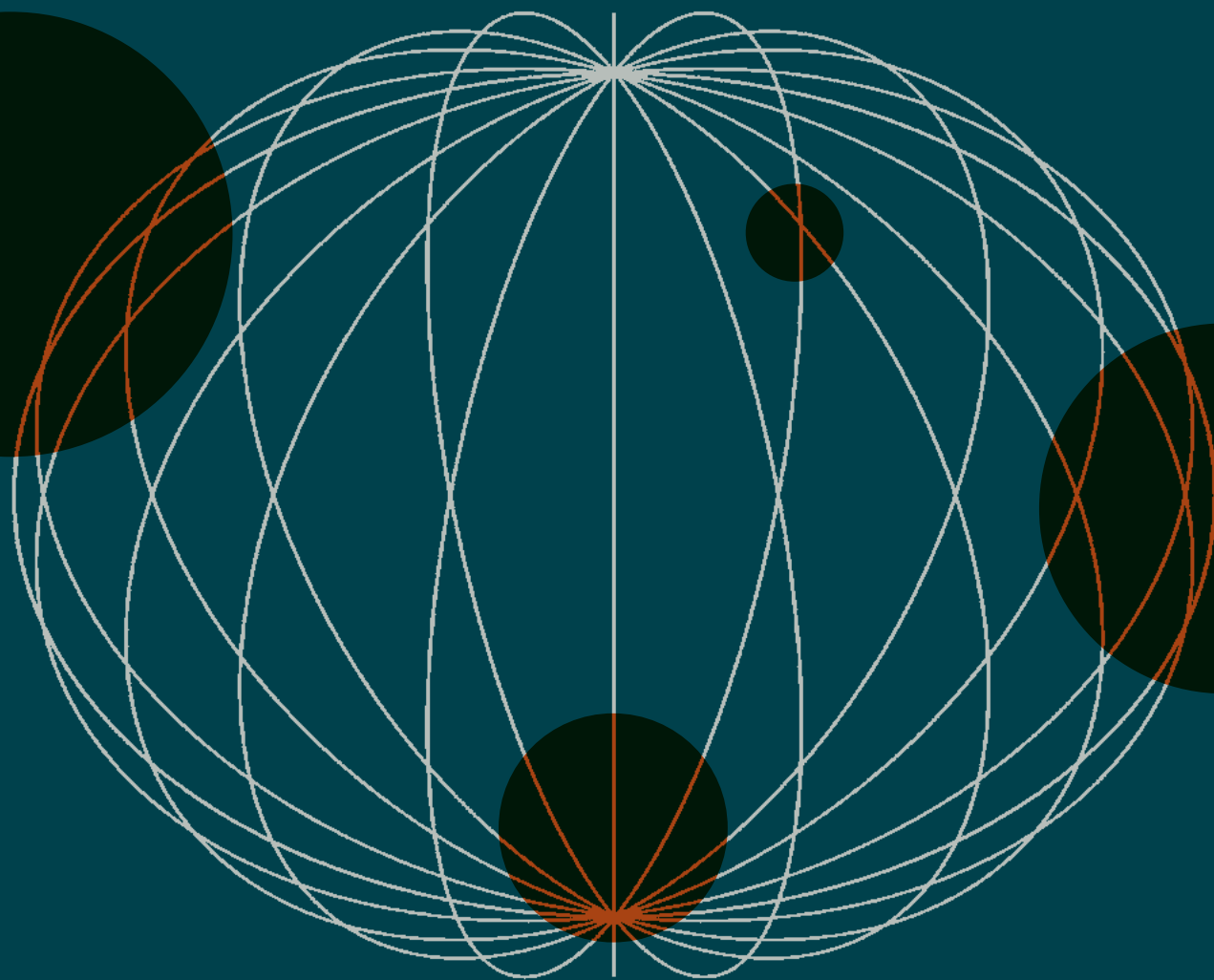
---

# Ais/Design Journal

---

## Storia e Ricerche

---



**GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN**

---

---

**AIS/DESIGN JOURNAL  
STORIA E RICERCHE**

Rivista on line, a libero  
accesso e peer-reviewed  
dell'Associazione Italiana  
degli Storici del Design  
(AIS/Design)

**VOL. 8 / N. 15  
OTTOBRE 2021**

**GEOGRAFIE RELAZIONALI  
NELLA STORIA DEL DESIGN**

**ISSN**  
2281-7603

**PERIODICITÀ**  
Semestrale

**SEDE LEGALE**  
AIS/Design  
Associazione Italiana  
degli Storici del Design  
via Candiani, 10  
20158 Milano

**CONTATTI**  
[caporedattore@aisdesign.org](mailto:caporedattore@aisdesign.org)

**WEB**  
[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

**DISEGNO IN FRONTEPIZZO**  
Mario Piazza

---

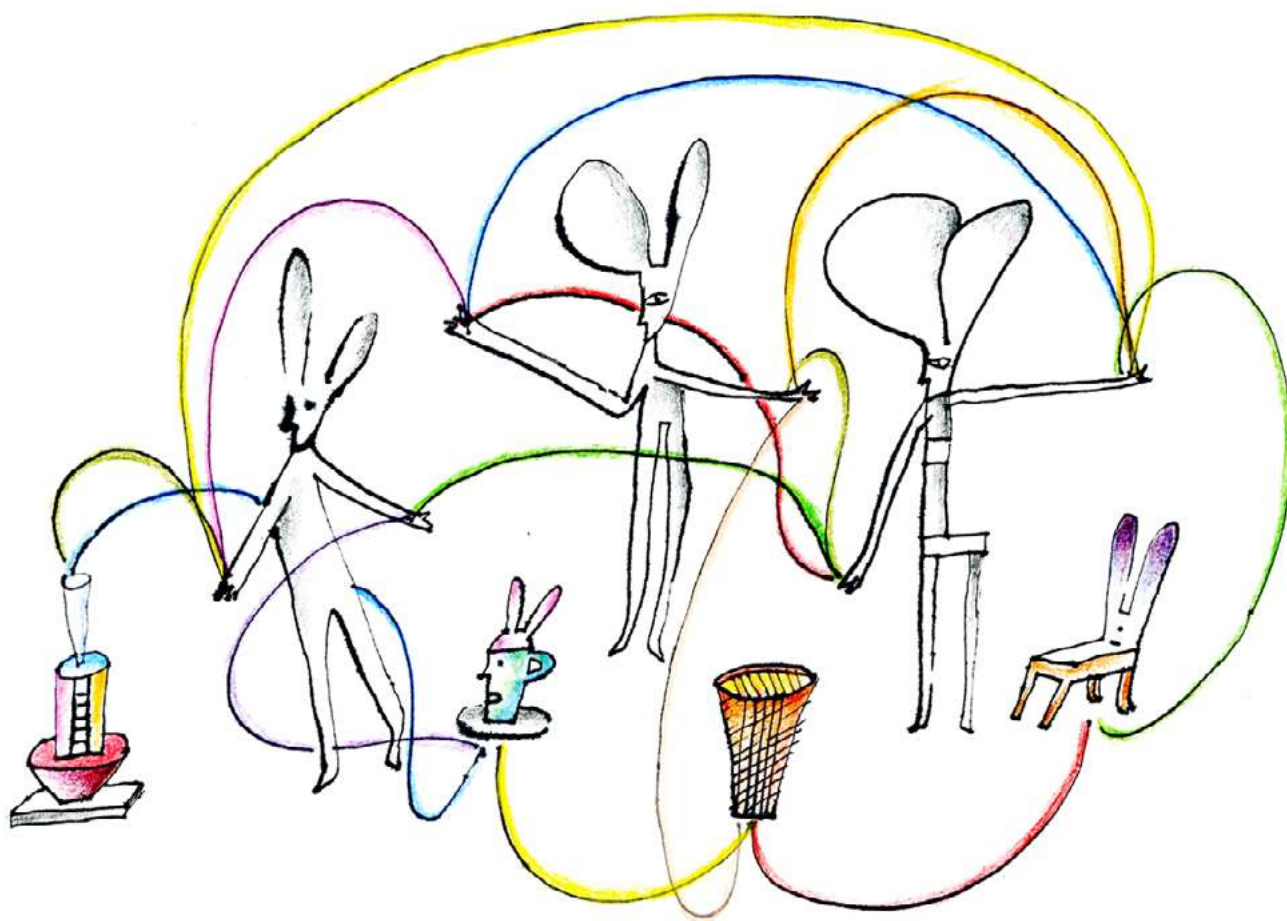
---

Ais/Design  
Journal

---

**Storia e Ricerche**

---



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

---

**COMITATO DI DIREZIONE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano  
Mario Piazza, Politecnico di Milano  
Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
editors@aisdesign.org

---

**COORDINAMENTO  
REDAZIONALE** Chiara Lecce, Politecnico di Milano  
caporedattore@aisdesign.org

---

**COMITATO SCIENTIFICO** Giovanni Anceschi  
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro  
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia  
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia  
Giampiero Bosoni, Presidente AIS/design, Politecnico di Milano  
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia  
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino  
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire  
Kjetil Fallan, University of Oslo  
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo  
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina  
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago  
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia  
Catharine Rossi, Kingston University  
Susan Yelavich, Parsons The New School  
Carlo Vinti, Università di Camerino

---

**REDAZIONE** Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano  
Rossana Carullo, Politecnico di Bari  
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Paola Cordera, Politecnico di Milano  
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano  
Alfonso Morone, Università degli Studi di Napoli Federico II  
Susanna Parlato, Sapienza Università di Roma  
Monica Pastore, Università Iuav di Venezia  
Isabella Patti, Università degli studi di Firenze  
Teresita Scalco, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia  
Eleonora Trivellin, Università degli studi di Firenze  
Benedetta Terenzi, Università degli Studi di Perugia

---

**ART DIRECTOR** Francesco E. Guida, Politecnico di Milano  
Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

---

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>GEOGRAFIE RELAZIONALI NELLA STORIA DEL DESIGN</b> Marinella Ferrara, Francesco E. Guida & Paola Proverbio	9
<hr/>		
<b>RICERCHE</b>	<b>SAVILE ROW IN SICILIA.</b> <b>INFLUENZE ED INTERFERENZE TRA LE DUE ISOLE NEL SETTORE DELLA SARTORIA MASCHILE OTTOCENTESCA EUROPEA</b> Giovanni Maria Conti	21
	<b>GEOGRAFIE RELAZIONALI DEL DESIGN CATALANO: DAL CENTRO ALLA PERIFERIA E RITORNO</b> Paolo Bagnato	31
	<b>LINA BO BARDI E LA CULTURA DELL'ABITARE IN ITALIA: DAL SOGNO ALL'ABBANDONO (1939-1946)</b> Raissa D'Uffizi	49
	<b>POLITICIZZARE IL MADE IN ITALY MILANESE: GIORGIO CORREGGIARI E LA MODA TRANSNAZIONALE NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA</b> Débora Russi Frasquete	72
	<b>COESISTENZA, APPROPRIAZIONE, IDENTITÀ. DESIGN GIAPPONESE TRA ANNI TRENTA E SESSANTA: TREND GLOBALI E CULTURA LOCALE NEGLI EVENTI INTERNAZIONALI</b> Claudia Tranti	91
	<b>EUROPEAN PIONEERS OF SÃO PAULO CITY LETTERPRESS PRINTING: GERMAN, ITALIAN, PORTUGUESE AND FRENCH IMMIGRANTS AND THEIR CONTRIBUTION TO BRAZILIAN PRINT CULTURE</b> Jade Samara Piaia, Fabio Mariano Cruz Pereira & Priscila Lena Farias	111
	<b>MAPPING DESIGN METHODS: A REFLECTION ON PROJECT CULTURES</b> Valentina Auricchio & Maria Göransdotter	132
<hr/>		
<b>MICROSTORIE</b>	<b>IL BAR CRAJA (1930): DESIGN TOTALE PER UN INTERNO MILANESE (DA ROVERETO A BERLINO)</b> Leyla Ciagà	149
	<b>DA MEMPHIS A TOTEM: L'ASSE LIONE-MILANO NELL'IDENTITÀ DEL DESIGN FRANCESE DEGLI ANNI '80</b> Pia Rigaldiès	165
	<b>LA NEW WAVE ITALIANA? DALLE ESPERIENZE DIDATTICHE INTERNAZIONALI DI WOLFGANG WEINGART ALLE MANIFESTAZIONI DEL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DI PALAZZO FORTUNY</b> Monica Pastore	184
	<b>IBERO-AMERICAN 1980S ROCK ALBUM COVER DESIGN: A COMPARATIVE STUDY</b> Paulo Moretto & Priscila Lena Farias	200
<hr/>		
<b>VISUAL ESSAY</b>	<b>A VISUAL NARRATIVE OF THE TYPOGRAPHIC LANDSCAPE IN THE EARLY YEARS OF THE JAPANESE DISTRICT OF SÃO PAULO CITY</b> Eduardo Araújo de Ávila	217

---

---

<b>RILETTURE</b>	<b>ICSID. UN «BRIDGE BETWEEN WORLDS»</b> Raimonda Riccini	236
	<b>ICSID A DUBLINO. IL DESIGNER VA DALLO PSICANALISTA</b> Franco Raggi	240
	<b>PEDALANDO SUL TRATTORE. TECNOLOGIE AD HOC PER IL TERZO MONDO</b> Victor Papanek	246

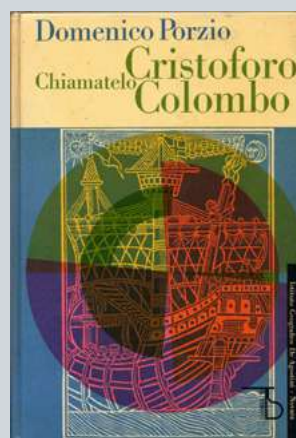
---

<b>RECENSIONI</b>	<b>DICIOTTO STORIE PER UNA CONTROSTORIA DELLA CULTURA TECNOLOGICA DEL PROGETTO</b> Fabiana Marotta	254
-------------------	---	-----

---

<b>IN MEMORIA</b>	<b>OMAGGIO AD ANNA CALVERA</b> <b>IL DESIGN NEL RAPPORTO TRA PAESI DEL NORD E DEL SUD</b> Anty Pansera	263
-------------------	--	-----

Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Domenico Porzio, *Chiamatelo Cristoforo Colombo*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1962 (courtesy of AIAP CDPG).



---

# Microstorie



# La New Wave italiana?

## Dalle esperienze didattiche internazionali di Wolfgang Weingart alle manifestazioni del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny

**MONICA PASTORE**

Università Luav di Venezia

Orcid ID 0000-0002-9348-1688

*Durante gli anni ottanta la grafica ha acquisito una nuova identità, non più sottoposta a rigide gabbie e composizioni, si apre a nuove contaminazioni e linguaggi, supportati soprattutto dalle potenzialità tecnologiche della nuova strumentazione digitale. Questo approccio, avviato con le esperienze didattiche di Wolfgang Weingart nella Kunstgewebeschule Basel e indicato in seguito col termine New Wave, ha influenzato numerosi giovani progettisti europei e statunitensi attraverso conferenze e corsi internazionali. Tra le figure che si appropriano dell'approccio di Weingart spicca quella di April Greiman, la quale arriva a definire uno stile maturo della New Wave californiana, rielaborandola attraverso l'uso del computer, di cui è una delle più importanti esponenti.*

*Nel contesto di queste realtà internazionali, passando appunto dalla Svizzera agli Stati Uniti e poi nuovamente in Europa, si inserisce l'attività culturale di promozione della grafica estera contemporanea del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny a Venezia. A partire dal 1987 l'istituzione veneziana con la collaborazione di Giorgio Camuffo ospita per la prima volta in Italia la mostra Pacific Wave, coinvolgendo tra molti progettisti anche Greiman, John Casado e Michael Vanderbyl e avviando così un programma culturale di carattere internazionale.*

*Il contributo oltre a ricostruire la mappa delle geografie relazionali che hanno diffuso il movimento New Wave nel mondo fino all'Italia, traccia le genesi della mostra Pacific Wave (1987) e di alcuni workshop come Fortuny Graphic (1987 e 1995), meritevoli di aver introdotto in Italia non solo i protagonisti della New Wave, ma anche di aver diffuso le nuove istanze tecnologiche e linguistico-espressive.*

**PAROLE CHIAVE**

New Wave  
 Palazzo Fortuny  
 Anni ottanta e novanta  
 Storia della grafica italiana  
 Network

**1. L'apporto teorico e pratico di Wolfgang Weingart**

A partire dalla fine degli anni sessanta il panorama della grafica internazionale è sottoposto a un processo di rinnovamento e di configurazione di nuovi linguaggi visivi e modalità di progettazione, in quanto chiamata a tradurre radicali trasformazioni dei contesti economici, sociali, culturali e non ultimo l'avvento di nuove tecnologie, prima elettroniche e poi digitali. Tali cambiamenti hanno introdotto un diverso approccio al progetto grafico, una interpretazione del "mondo" più espressiva e contaminata con i linguaggi provenienti specialmente dai nuovi media che si affianca a quella di impronta razionalista e sistematica, espressione tipica della Scuola tipografica svizzera erede del modernismo prebellico. In particolar modo alcuni progettisti grafici esplorano differenti possibilità stilistiche manipolando soprattutto la tipografia mediante espedienti come la distorsione, la sovrapposizione di livelli e la differenza di scala.

Provenienti proprio dal paese elvetico le nuove istanze visive, chiamate successivamente *New Wave* grafica,<sup>1</sup> si diffondono negli Stati Uniti - nazione in cui divengono concrete - soprattutto attraverso workshop e conferenze internazionali che fanno conoscere nelle realtà accademiche californiane principalmente le esperienze didattiche e le sperimentazioni tipografiche di Wolfgang Weingart, considerato il capostipite del "movimento".

Il passaggio statunitense è fondamentale per capire la trasmissione della *New Wave* nel nostro Paese, in quanto sono lì insediati i giovani protagonisti responsabili del suo approdo in Italia alla metà degli anni ottanta, periodo in cui si sviluppa la microstoria ricostruita in questo contributo.

Per ricomporre le geografie relazionali riguardanti Weingart e la diffusione oltreoceano del suo approccio tipografico postmodernista sono stati presi in considerazione tre principali sue attività: la conferenza *How can one make swiss typography?* svolta per la prima volta negli Stati Uniti nel 1972 - un tour cominciato presso il Philadelphia College of Art<sup>2</sup> -, i corsi di tipografia avanzata alla Kunstgewebeschule Basel<sup>3</sup> e i workshop all'interno dello Yale University Summer Program in Graphic Design<sup>4</sup> a Brissago in Svizzera. Riconosciuto, come spiega Sergio Polano (1998) su *Casabella* introducendo la traduzione italiana,<sup>5</sup> come:

[...] un documento storico nel campo della grafica contemporanea, per il radicale ripensamento della tradizione svizzera e l'apertura a nuovi orizzonti critici, espressi originalmente e anzitempo da Weingart. Le riflessioni contenute in questa conferenza hanno avuto particolare e profonda influenza sulla grafica statunitense, pronta a volgerli in suggerimenti operativi [...] (p. 48).

L'intervento statunitense di Weingart evidenzia il confronto tra il concetto di tipografia/grafica svizzera e la personale concezione tipografica, più contemporanea, che non accetta un dogma progettuale assoluto e tende a essere libera da schemi apparendo eterodossa. Un approccio maturato dal progettista svizzero attraverso le esperienze didattiche che ha condotto all'interno della Kunstgewebeschule Basel a partire dal 1969, un corso avanzato di tipografia frequentato in gran parte da studenti stranieri, in maggioranza statunitensi (Weingart, 1987).

Trasferisce quindi soprattutto oltreoceano le sue convinzioni. Il progettista, accortosi che la grafica svizzera era diventata "sterile e anonima" (Weingart, 2000, p. 269), incomincia a porsi delle domande sulle "certezze tipografiche" che lo spingono a sviluppare "attraverso l'insegnamento e le sperimentazioni, nuovi modelli progettuali" (Polano, 1998, p.49) incentrati su: la violazione della griglia; le modalità di divisione visiva del testo, ossia se il capoverso dei paragrafi sia l'unico modo di indicare i paragrafi; la variazione del peso percettivo delle parole non come elemento di disturbo, ma come valore aggiunto; l'utilizzo della crenatura come elemento di enfasi e non come errore tipografico. Weingart nelle sue conferenze ridiscute anche il metodo di insegnamento con l'idea di far percepire agli studenti il valore particolare alle possibilità sintattiche e semantiche della tipografia (Weingart, 1987), mettendo così in discussione l'egemonia della leggibilità nei testi sino ad affermare: "A cosa serve la leggibilità, se il testo non suscita nemmeno la voglia di essere letto?" (Weingart, 1987, p. 15).

Un ulteriore obiettivo didattico emerso sia dalle sue conferenze sia dai suoi corsi è strettamente connesso al progresso tecnologico della strumentazione di riproduzione della tipografia e della stampa. Weingart, già a partire dalla prima metà degli anni settanta lavorando con sistemi fotomeccanici, fotolitografici e con la fotocomposizione, sperimenta l'utilizzo delle pellicole fotografiche e la sovrapposizione di fotogrammi, vetri o retini. Un'anticipazione delle potenzialità della strumentazione digitale che riconoscerà trent'anni dopo: "Dopo molti anni, ho compreso che i miei progetti più interessanti sono stati suggeriti dai mezzi tecnici. [...] ho conseguito importanti risultati attraverso il processo tecnico, che spesso conduce a scoperte straordinarie" (Weingart 2000, p. 171). Nel 1985 Weingart arriva persino a supportare l'importanza dell'impiego del computer nella sperimentazione tipografica come testimonia l'inserimento, a chiusura dell'articolo *My typography instruction at the Basel School of Design/ Switzerland, 1968 to 1985*, pubblicato in *Design Quarterly*, di alcuni lavori dei suoi studenti realizzati con immagini prodotte dalla rielaborazione con un computer Apple di pellicole fotografiche col fine di combinare diverse tecniche e linguaggi e ottenere infinite possibilità grafiche (Weingart, 1985, p. 9).

## 2. Le conseguenze negli Usa e i legami con l'Italia

Se nelle sue conferenze Weingart teorizza sia il suo approccio al progetto grafico sia la sua metodologia didattica, è nei suoi corsi di tipografia inseriti nella Kunstgeweberschule Basel e nel Yale University Summer Program in Graphic Design a Brissago, che si rafforzano le relazioni internazionali e si creano i rapporti diretti con le generazioni dei progettisti americani ed europei considerati negli anni successivi i portavoce mondiali da un lato della *New Wave* e dall'altro dell'avanguardia tipografica.

Tra i futuri progettisti di fama internazionale che hanno frequentato i corsi di grafica avanzata o i workshop tenuti da Weingart sono da menzionare specificatamente gli statunitensi April Greiman e Dan Friedman<sup>6</sup> e l'inglese Hamish Muir. Questi progettisti non solo influenzeranno con i loro approcci e linguaggi la grafica mondiale degli anni ottanta e novanta, ma nello specifico Greiman e Muir saranno tra i grafici stranieri a condurre per primi i workshop a Palazzo Fortuny a Venezia, intitolati *Fortuny Graphic*, introducendo in Italia la grafica digitale e le sperimentazioni rese possibili attraverso l'uso del computer.

Ritornando alle esperienze formative, dalle testimonianze dei tre progettisti (A conversation with Wolfgang Weingart, 1990; Rea, 1994) emerge che la loro scelta di frequentare i corsi in Svizzera è stata determinata soprattutto dall'incontro fortuito in università con docenti svizzeri emigrati negli Stati Uniti, nel caso di Greiman<sup>7</sup> e Friedman,<sup>8</sup> e in Gran Bretagna, nel caso di Muir.<sup>9</sup>

Tutti e tre hanno riscontrato negli insegnamenti della Kunstgeweberschule Basel e di Weingart un approccio alla grafica differente, più intuitivo che cercava di aiutare gli studenti a trovare il modo di analizzare il progetto grafico mentre lo si stava realizzando, un tentativo di far emergere immediatamente gli elementi grafici nella fase di realizzazione (A conversation with Hamish Muir, 1990). Sia Armin Hofmann che Weingart hanno proposto alla nuova generazione di progettisti un metodo che li spingeva a trovare un equilibrio tra l'ordine e la spontaneità progettuale (Conversation with April Greiman, 1990). A partire da questi insegnamenti ciascun progettista ha seguito la propria inclinazione, utilizzando prima la strumentazione pre-digitale e arrivando poi ad utilizzare il computer<sup>10</sup> come strumento di potenziamento del proprio immaginario e linguaggio. A partire dalla metà degli anni ottanta, soprattutto la Greiman ha dato luogo ad uno stile molto espressivo da una parte utilizzando la sua precedente esperienza con gli strumenti fotomeccanici e dall'altra generando con il computer composizioni multilivello e impattanti, considerate ibride per la mescolanza fra elementi grafici, quelli video e le texture computerizzate. Attraverso l'uso di contaminazioni linguistiche e sovrapposizioni digitali riproduce così la sensazione di uno spazio tridimensionale e si guadagna l'appellativo di "Lady of design-with-the-mouse" (Bruinsma, 1995).

Difatti Greiman considera la nuova strumentazione digitale non soltanto un mezzo per visualizzare un'idea progettuale, ma uno strumento che ha permesso un approccio più intuitivo e propone nuove soluzioni progettuali *in progress*. Emerge così che la sperimentazione condotta dalla progettista non si pone in maniera antitetica agli insegnamenti di Basilea, bensì contribuisce a far progredire la visione di Weingart spingendola in un'avanzata direzione sostenuta dall'impiego dei nuovi strumenti tecnologici. La stessa Greiman ribadisce di considerarsi "un ponte unico tra due generazioni" (April Greiman, 1994).

### **3. L'arrivo della New Wave in Italia: il ruolo del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny**

Ciò che è emerso finora è un frammento della storia della grafica contemporanea che traccia soprattutto le connessioni tra alcuni dei più influenti protagonisti - vicende incentrate geograficamente soprattutto tra la Svizzera e gli Stati Uniti - mentre restano ancora del tutto inedite le circostanze che hanno diffuso i movimenti contemporanei e la strumentazione digitale nelle nazioni europee mediterranee, in particolare in Italia.

Per ricostruire le vicende della grafica italiana tra la prima metà degli anni ottanta e gli anni novanta è utile indagare alcune mostre in quanto strumenti di "mediazione" della cultura progettuale capaci di rendere la ricognizione più approfondita.

La testimonianza di tali esperienze è fondamentale per contribuire da un lato a tracciare la rete di geografie relazionali di quegli anni e dall'altro a capire meglio quali siano stati le realtà, i movimenti e i protagonisti internazionali che venivano considerati dei riferimenti. Per queste ragioni si considerano quelle mostre che hanno esposto tematiche chiaramente connesse con il cambiamento in atto dovuto all'introduzione del digitale, scandagliando per prime quelle connotate da uno sguardo rivolto verso lo scenario estero di matrice soprattutto anglosassone, una realtà che ha anticipato di qualche anno questa transizione rispetto a quella italiana.

Di fatto questi eventi dalla metà degli anni ottanta in poi hanno permesso la diffusione in Italia della cultura grafica americana e nord europea contemporanea facendo da apripista nello scenario italiano all'introduzione di nuovi linguaggi visivi nati con l'apporto del computer, ospitando i protagonisti della rivoluzione digitale del graphic design internazionale, come appunto la Greiman e molti altri.

In particolar modo si fa riferimento alle iniziative espositive e agli eventi organizzati a Venezia dal progettista Giorgio Camuffo<sup>11</sup> con la collaborazione del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny,<sup>12</sup> *Pacific Wave. Californian Graphic Design* (27.09-27.12.1987) e *Fortuny Graphic* (1987 e 1995).

A partire dai primi anni ottanta Palazzo Fortuny a Venezia si dimostra interessato agli ambiti che esplorano le nuove tecnologie elettroniche e digitali. Complice di questo slancio pionieristico verso le innovazioni è stata la 42<sup>a</sup> edizione della Biennale d'Arte di Venezia del 1986, dal titolo *Arte e scienza*,<sup>13</sup> che permetterà a Sandro Mescola e Silvio Fuso – rispettivamente direttore e vicedirettore del Centro – di vedere tutto il potenziale ancora inespresso delle trasformazioni tecnologiche in atto in quegli anni, fino ad allora percepite unicamente come appannaggio di tecnici informatici e di ingegneri (42<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte, 1986). L'edizione mette in scena le indagini e le esplorazioni che l'arte stava conducendo appropriandosi dei nuovi mezzi informatici e telematici, dal telefax ai primi prototipi di email, dai software di videoscrittura, all'esordiente *computer graphic animation* realizzati con una rete di Macintosh.<sup>14</sup> Questo incontro fortuito da un lato con la tecnologia applicata ai diversi linguaggi visivi e dall'altro con la figura di Maria Grazia Mattei – curatrice del laboratorio/evento *Ubiqua. Network planetario* alla 42<sup>a</sup> edizione della Biennale d'Arte di Venezia del 1986 –, spinge il Centro a portare avanti l'idea di occuparsi, in quanto spazio culturale, di ricerche trasversali ai diversi ambiti che indagassero sul rapporto nascente tra i nuovi strumenti digitali e la cultura (Mattei, 2020). Grazie alla collaborazione con Mattei si assiste a un cambio di prospettiva rispetto al computer, considerato non più solo “una macchina che serviva a fare calcoli ingegneristici, ma che intorno ad esso si era creato un mondo nel quale si cominciava a interagire.” (Mattei, 2014, p. 5). Tra le tante novità introdotte dal Centro ci sono anche le nuove modalità di coinvolgimento del pubblico articolate attraverso un programma di attività laboratoriali e seminari, destinati a tutti e non esclusivamente ai professionisti.

L'interesse più specifico del Centro verso il settore della comunicazione visiva deriva dal contributo di Camuffo che, nei primi anni ottanta, stava intraprendendo un percorso di indagine conoscitiva nell'ambito della grafica contemporanea, già avviata, nei casi più avanzati, all'utilizzo del computer come mezzo espressivo. Con la curatela della mostra *Pacific Wave. Californian Graphic Design* Camuffo, assieme a Fuso e Mescola, porta così per la prima volta in Italia i maggiori esponenti della Pacific Wave americana, come April Greiman, Clemente Mok, Lucille Tenazas, Michael Vanderbyl o Rudy Vanderlans.

Gli intenti dei curatori sono molteplici, *in primis* di indagare le tendenze del movimento americano cosiddetto *Pacific Wave*, che risulta essere in quegli anni la corrente più promettente e all'avanguardia rispetto all'uso del computer nell'ambito del graphic design, secondariamente di esaminare le connessioni della grafica con le altre discipline come il video, la moda, la fotografia e

l'architettura, e infine di riflettere sul ruolo dei progettisti grafici nel mondo della comunicazione visiva proprio in relazione all'evoluzione delle strumentazioni digitali.

Un ulteriore aspetto rilevante di questa mostra si trova nell'introduzione del catalogo (Camuffo, 1987, pp. 6-7) in cui si spiegano quali sono state le motivazioni aggiuntive che hanno spinto i responsabili del Centro a introdurre nel programma del Museo Fortuny un nuovo ambito di ricerca, ossia il graphic design, che fino ad allora non è mai stato esposto in questa sede. L'attenzione da parte dell'istituzione culturale veneziana verso ciò che stava accadendo a livello internazionale è frutto di un duplice motivo: l'affacciarsi anche in questo campo - e analogamente a quello dell'arte - delle tecnologie digitali e la maggior importanza che stava assumendo il graphic design nei *culture studies* negli anni ottanta.

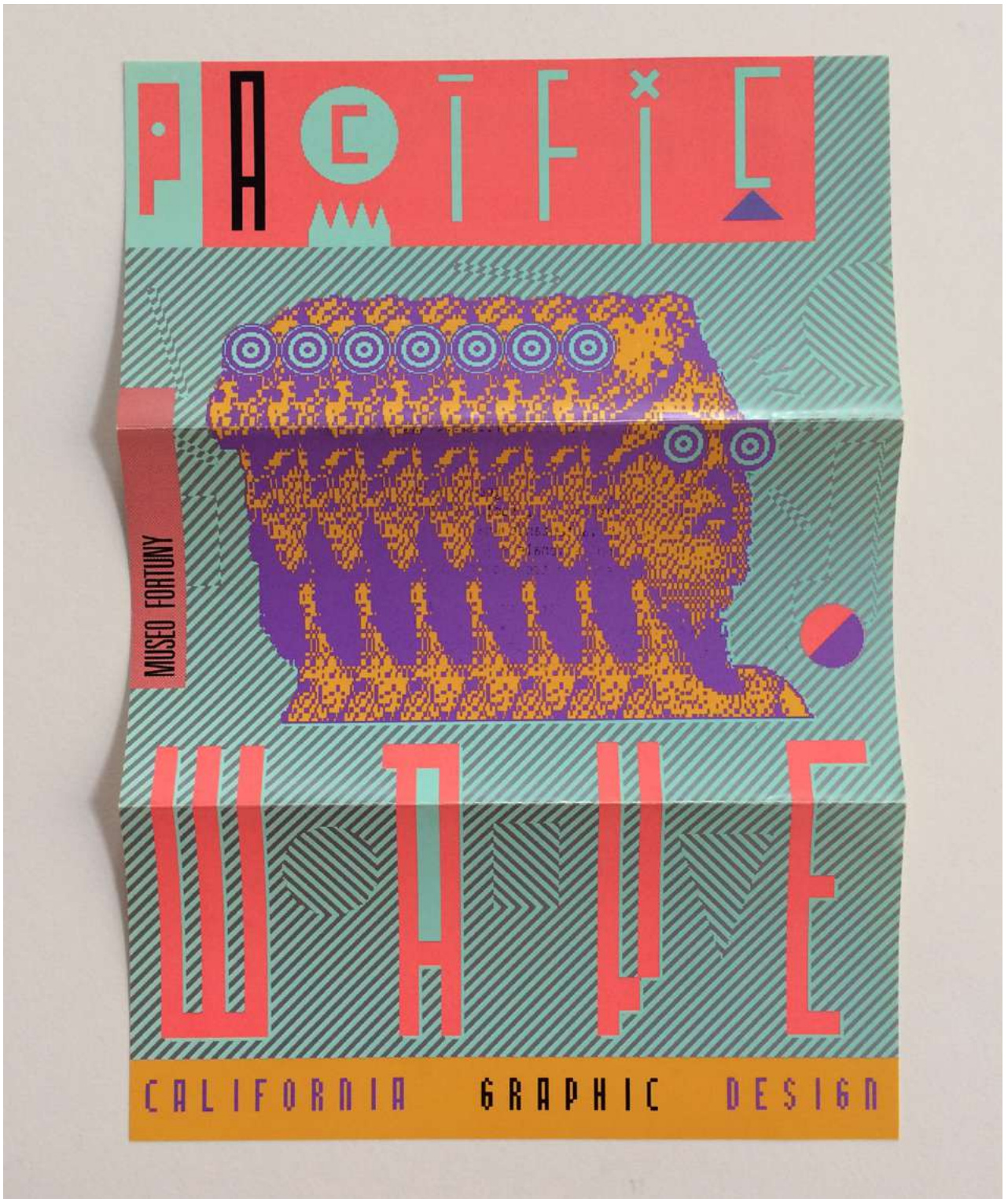
Non per ultimo, l'esigenza di introdurre il nuovo settore nasce dalla necessità del Centro di applicare una nuova filosofia nell'organizzazione delle proprie iniziative culturali, ovvero di integrare l'attività espositiva con quella formativa e di documentazione. In questo modo si poteva accedere a una nuova modalità di fruizione degli spazi espositivi, intesi non più unicamente come semplici contenitori, ma anche come luoghi-laboratorio, dove le mostre non restano più eventi singoli, ma iniziative coordinate di progetti di ricerca più articolati.

L'ambito del graphic design si inserisce perfettamente in questa nuova visione del Centro, perché possiede nella propria essenza sia il fare che il sapere, prestandosi a essere idoneo come oggetto dei laboratori. Così alla mostra vera e propria sulla grafica della *Pacific Wave* si affiancano dei workshop, *Fortuny Graphic 1* tenuti dai tre graphic designer più iconici del design californiano.

#### 4. La mostra *Pacific Wave* e le iniziative laboratoriali correlate

Se questi sono gli intenti della direzione del Centro, lo scopo di Camuffo è quello di portare per la prima volta in Italia un diverso approccio alla grafica, o usando le sue parole "una ventata di aria fresca" (Camuffo, 2020), e di introdurre nello scenario italiano quei nuovi linguaggi che altrove stavano modificando non solo le istanze stilistiche, ma anche il ruolo del progettista grafico all'interno del processo di produzione del graphic design. Per Camuffo è evidente che oltreoceano le necessità della committenza stavano cambiando di pari passo ai mutamenti sociali ed economici e si richiedeva ai progettisti grafici di avere un ruolo sempre più attivo in contrapposizione a quello di semplice "interprete ordinato" (Camuffo, 1987, pp. 8-9) che la Scuola tipografica svizzera aveva proposto fino ad allora.

Fig. 1 — Nella pagina seguente, Studio Camuffo, *Pacific Wave Californian Graphic Design*, pieghevole della mostra (fronte), 1987. Courtesy Archivio Palazzo Fortuny.







Centro di Documentazione  
di Palazzo Fortuny  
Assessorato alla Cultura  
Comune di Venezia

#### Assessore alla Cultura

Sen. Mario Rigo

#### Direttore di Palazzo Fortuny

Sandro Mescola

#### Progetto

Giorgio Camuffo

#### Curatori

Giorgio Camuffo  
Silvio Fuso  
Sandro Mescola

#### Collaboratore

Roberto Barazzuol

#### Sede e durata

Museo Fortuny, Venezia  
27.09 / 27.12 1987  
Orano: 9/19 (chiuso lunedì)

#### Espositori

Clement Mok, Apple Computer  
Esprit Design Studio  
Saul Bass  
Keith Bright  
John Casado  
Colossal Pictures  
John Coy  
Michael Patrick Cronan  
James Cross  
Emigré, Rudy Vanderlans  
April Greiman  
John Hersey  
Kit Hinrichs  
Michael Mabry  
Michael Manwaring  
Gerald Res  
Robert Miles Runyan  
Michael Schwab  
Deborah Sussman  
Lucille Tenazas  
Michael Vanderbyl  
Vigon / Seireeni

#### Workshops

Aperti a un massimo di 15 persone  
Quota di partecipazione: L. 500.000  
In lingua inglese  
Date da confermare  
April Greiman, Graphic designer  
John Hersey, Illustratore  
John Casado, Graphic designer

#### Informazioni

Pacific Wave  
Segreteria dei Workshops  
Centro di documentazione  
di Palazzo Fortuny,  
San Marco, 3780  
Campo San Beneto  
30124 Venezia, Italy  
041.5200995/5221977  
Orano: 9/13

#### Merchandising

Saranno in vendita al pubblico  
10 T-shirt su disegni originali  
3 posters su disegni originali  
1 sagrafia originale a tiratura limitata  
1 borsa in carta su disegno originale

#### Catalogo

a cura di  
Giorgio Camuffo  
coordinamento editoriale  
Giacometti Associati  
testi introduttivi di  
- April Greiman  
- Michael Vanderbyl  
- Pietrus Gonn  
- Aldo Gibbo  
brossura 160 pagine a colori  
formato 22x28,5 cm.  
stampa Edizioni Magnus

#### Allestimento

a cura di  
Massimo Orio Boselli  
Daniele Rigano

#### Contributi

Per l'allestimento e il simbolo in volume  
Facco pubblicità, Padova  
Per la produzione delle T-shirt  
Benetton SpA, Ponzano  
Per la stampa dei posters  
Tipografia Commerciale, Venezia  
Nuova Stampa, Castello di Godogo  
SAC Sagrafia, Vallà di Riese  
Per la borsa in carta  
Eurobags SpA, Carbonera (TV)  
Per le attrezzature dei workshops  
Apple Computer Italia

#### Ufficio Stampa

Assessorato alla Cultura  
Comune di Venezia  
San Marco, 1221/b  
30124 Venezia  
041. 5209288

#### Sponsor



Fig. 2 — Nella pagina precedente, Studio Camuffo, *Pacific Wave Californian Graphic Design*, pieghevole della mostra (retro), 1987. Courtesy Archivio Palazzo Fortuny.

Ricostruendo la vicenda più nel dettaglio, l'idea di presentare proprio i protagonisti della grafica americana in Italia nasce dall'incontro/scontro fortuito di Camuffo con le pagine della rivista giapponese *Idea*,<sup>15</sup> che aveva dedicato un intero numero ad April Greiman e ad altri progettisti della *Pacific Wave* (Figg. 1 e 2).

Da qui l'intuizione di ospitare una mostra del tutto inedita che raccontasse un modo di progettare innovativo e con l'uso di un mezzo differente da quelli finora impiegati nella professione del grafico. Inoltre Camuffo è conscio che negli anni ottanta in Italia le riviste estere costituiscono gli unici strumenti per informarsi sullo scenario internazionale, anche se al contempo la conoscenza della lingua inglese diventa spesso uno scoglio per apprendere le discussioni in atto negli articoli pubblicati.<sup>16</sup> Al contrario egli riconosce negli espedienti espositivi delle mostre, data la loro immediatezza, la capacità di facilitare la comprensione dei fenomeni diffusi altrove ed ecco che così si pongono le basi per l'ideazione della mostra *Pacific Wave* a Venezia.

Convinto della potenzialità della sua idea, Camuffo decide allora di affrontare direttamente un viaggio in California, facendosi accompagnare da un altro progettista grafico italiano, Roberto Barazzuol, conosciuto lavorando nello studio di Giulio Cittato e che da qualche anno viveva a San Francisco, dove aveva preso parte alle riflessioni condotte dal gruppo della rivista americana *Emigre* (Barazzuol, 1986; Barazzuol, 2019).

Camuffo riesce a convincere i progettisti grafici della *Pacific Wave* a partecipare alla mostra, chiedendo ad alcuni di loro di condurre dei workshop e ad altri di avviare una collaborazione con uno dei partner finanziatori della mostra, ossia il gruppo tessile Benetton.<sup>17</sup> Si intessono così le relazioni tra la città lagunare e lo scenario contemporaneo internazionale del graphic design, rapporti che col passare del tempo si consolideranno con parte del territorio veneto non solo attraverso la figura di Camuffo, ma anche con il Centro di ricerca sulla comunicazione Fabbrica fondato a Treviso nel 1994.

Se finora sono state affrontate le premesse della genesi della mostra, dal punto di vista dei contenuti essa si articola in una serie di aree rappresentative della situazione grafica contemporanea: la prima, graphic design e l'avve-

Figg. 3, 4, 5 — Utimpergher, P., *Pacific Wave Californian Graphic Design*, fotografie dell'allestimento, 1987. Courtesy Archivio Palazzo Fortuny.



nimento culturale, comprende il materiale realizzato in occasione di grandi eventi culturali e sportivi, ad esempio le Olimpiadi di Los Angeles; la seconda, graphic design e industria, tratta i progetti per la grande industria attraverso alcuni video per Apple Computer e il progetto di branding per l'azienda di abbigliamento Esprit; la terza, graphic design e la comunicazione, sottolinea la formazione culturale e il differente approccio alla comunicazione di studi professionali, gruppi di ricerca, riviste e scuole (Figg. 3, 4 e 5).

Dal punto di vista del progetto dell'identità della manifestazione Camuffo mette in atto qualche espediente per enfatizzare ulteriormente le caratteristiche innovative del movimento della *Pacific Wave*.

Per prima cosa realizza appositamente "un'identità scoordinata" (Camuffo, 2019) in contrasto con il concetto di unitarietà tipico delle istanze visive della Scuola tipografica svizzera - ancora molto diffusa in Italia negli anni ottanta -, che al contempo restituisce visivamente le caratteristiche grafico-compositive della *New Wave* americana (Fig. 6). Inoltre Camuffo assegna a ciascun progettista americano coinvolto nella mostra il progetto di un preciso artefatto, ad esempio alla Greiman affida un manifesto da includere nel catalogo differente da quello che promuoveva la mostra sui muri di Venezia.

Per rendere l'esperienza dell'iniziativa più completa, all'esposizione *Pacific Wave. Californian Graphic Design* si affiancano tre workshop, *Fortuny Graphic* (2-17.11.1987),<sup>18</sup> tenuti dai progettisti grafici più rappresentativi del graphic design californiano - John Casado, April Greiman e John Hersey - in dialogo con alcune realtà produttive italiane, per permettere ai partecipanti di lavorare direttamente sulla progettazione di una serie di artefatti grafici originali (Fig. 7).

Il successo di questi workshop spinge Camuffo, Fuso e Mescola a ideare e organizzare una seconda edizione dell'iniziativa, dando vita nel 1995 a *Fortuny Graphic 2* (16-21.01.1995), che avrà come ospiti sempre tre importanti progettisti grafici internazionali: David Carson, Tibor Kalman e Hamish Miur (Fig. 8).

Nell'intervento del 19 gennaio 1995, pensato dai curatori per arricchire l'offerta culturale di questa manifestazione, Sergio Polano introduce la situazione della cultura grafica italiana negli anni novanta, definendola come: "Una cultura abbastanza chiusa e pigra, ansiosa di legittimazione social-culturale ma non sempre disposta ad accettare le trasformazioni che l'abbraccio odierno tra comunicazione e tecnologia impone al mondo" (Polano, 1995).

Polano si è avvalso di questo *incipit* per sottolineare non solo la necessità, ma anche l'urgenza di realizzare in Italia più manifestazioni culturali simili a *Fortuny Graphic*, che avrebbero permesso a suo avviso sia la diffusione che la legittimazione, a cui si aspirava, della cultura grafica italiana.

Fig. 6 — Nella pagina seguente, April Greiman, *Pacific Wave Californian Graphic Design*, installazione per la mostra, 1987. Courtesy Archivio Palazzo Fortuny.



The completed sculpture in Venice, Italy



Fig. 7 — Nella pagina precedente, Studio Camuffo, *Fortuny Graphic 1*, pieghevole per una serie di workshop, 1987. Courtesy Archivio Palazzo Fortuny.

Questa critica pungente, ma realistica, è servita a sottolineare maggiormente l'importanza di manifestazioni come *Fortuny Graphic*, in cui sia ha la possibilità di ascoltare, capire e confrontarsi direttamente con i protagonisti della grafica internazionale.

Seppure le fonti per ricostruire a fondo le vicende internazionali delle manifestazioni curate da Camuffo in collaborazione con il Centro siano scarse, ciò che emerge è l'indiscutibile configurazione dell'istituzione veneziana come uno dei pochissimi luoghi di dibattito in Italia sulla grafica contemporanea internazionale e il suo rapporto con le tecnologie digitali negli anni ottanta e novanta: un piccolo tassello della storia della grafica italiana contemporanea.<sup>19</sup>

Inoltre la ricostruzione di questa vicenda ha permesso di tracciare alcune relazioni intercorse negli ultimi due decenni del Novecento tra certi progettisti internazionali e quelli italiani, fornendo una breve panoramica sugli strumenti di diffusione della cultura progettuale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- 42<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. *Arte e biologia. Tecnologia e informatica*. (1986). Electa.
- A conversation with Hamish Muir. (1990). *Emigre*, 14, 22.
- A conversation with Wolfgang Weingart. (1990). *Emigre*, 14, 24-25.
- April Greiman. *It's now what you think it is*. (1994). Artemis.
- BARAZZUOL, R. (2019, 20 maggio). Intervista di Monica Pastore a Roberto Barazzuol, Udine.
- BRUINSMA, M. (1995). *April Greiman. The way of the mouse*. <https://maxbruinisma.nl/items/index.html?greim-eng.htm>.
- CAMUFFO, G. (1987). *Pacific Wave: Californian graphic design*. Magnus.
- CAMUFFO, G. (2019, 30 maggio). Intervista di Monica Pastore a Giorgio Camuffo, Venezia.
- CAMUFFO, G. (2020, 24 giugno). Intervista di Monica Pastore a Giorgio Camuffo, Venezia.
- Conversation with April Greiman. (1990). *Emigre*, 14, 26.
- FUSO, S. (2020, 9 settembre). Intervista di Monica Pastore a Silvio Fuso, Venezia.
- HOFMANN, A. (1985). Thoughts on the study and making of visual signs, Basle School of Design/Yale School of Art 1947 to 1985. *Design Quarterly*, 130, 1-20. [www.jstor.com/stable/4091152](http://www.jstor.com/stable/4091152)
- MATTEI, M. G. (2014). *Alle radici del nuovo*. In D. De Kerckhove, *Psicotechnologie connettive*. Egea.
- MATTEI, M.G. (2020, 16 aprile). Intervista di Monica Pastore a Maria Grazia Mattei.
- POLANO, S. (1995). *Fortuny Graphic presentazione 19.01.1995*, appunti, archivio privato.
- POLANO, S. (1998). Wolfgang Weingart. Dal Nieuwe Beelding al New Wave. *Casabella*, 655, aprile, 48-63.
- POLANO, S. (2020, 24 febbraio). Intervista di Monica Pastore a Sergio Polano, Cormons.
- R. B. (1987, settembre 26). La grafica e il design californiani in mostra a Venezia. *La Repubblica*. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/09/26/la-grafica-il-design-californiani-in-mostra.html>.
- REA, P. (1994). Reputation: Dan Friedman. *Eye*, 14. [www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-dan-friedman](http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-dan-friedman).
- Roberto Barazzuol. Disegno grafico. (1986). *Emigre*, 5, 21-23.
- WEINGART, W. (1985). My typography instruction at the Basle School of Design/Switzerland, 1968 to 1985. *Design Quarterly*, 130, 1-20.
- WEINGART, W. (1987). How can one make Swiss typography? Theoretical and practical typographic results from the teaching period 1968-1973 at the School of Design Basel. *Octavo. Journal of typography*, 4.
- WEINGART, W. (2000). *Typography: my way to typography*. Lars Müller Publishers.

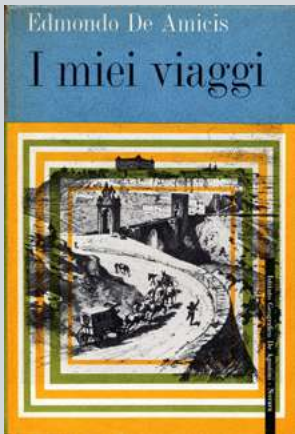
## NOTE

- <sup>1</sup> Originariamente il termine *New Wave* è usato per la prima volta a metà degli anni settanta dalla stampa musicale inglese per descrivere il genere musicale connesso in un certo qual modo al punk. Successivamente è preso in prestito nell'ambito del graphic design per indicare il nuovo approccio tipografico sviluppatosi in Svizzera. Richard Hollis l'ha utilizzato per primo nel volume *Graphic Design. A Concise History* del 1994 (p. 187).
- <sup>2</sup> Weingart dal 1972 al 1973 è invitato come relatore in più istituzioni statunitensi, fra le altre Cooper-Herwitt Museum, Cranbrook Academy of Art, Herman Miller Design Department, Californian Institute of Art, Princeton University e Yale University.
- <sup>3</sup> Armin Hofmann invita Weingart a insegnare tipografia alla Kunstgewerbeschule Basel nel 1968 e successivamente, dal 1974 al 1996, prende parte come docente allo Yale University Summer Program in Graphic Design a Brissago, un programma internazionale di workshop dedicati a progettisti grafici, studenti e docenti.
- <sup>4</sup> L'ideatore del Yale University Summer Program in Graphic Design/Brissago è il progettista svizzero Armin Hofmann. L'esperienza di Hofmann prima come docente della Kunstgewerbeschule Basel e successivamente come *visiting professor* nelle più prestigiose università statunitensi - tra le tante anche la Yale University - lo ha portato a dare vita a questa offerta formativa internazionale nel 1973, consolidando così le relazioni professionali tra Svizzera e Stati Uniti nell'ambito del progetto grafico.
- <sup>5</sup> La documentazione della conferenza del 1972 è stata pubblicata per la prima volta in Europa dalla rivista sperimentale inglese *octavo* nel 1987 e successivamente tradotta in italiano da Sergio Polano in *Casabella* nel 1998.
- <sup>6</sup> Dan Friedman (1945-1995), progettista grafico e docente americano, ha contribuito significativamente alla diffusione del post-modernismo e della *New Wave* americana.
- <sup>7</sup> April Greiman ha frequentato il corso di laurea in Grafica presso il Kansas City Art Institute dove hanno insegnato la tedesca Inge Druckrey e lo svizzero Hans Allemann, entrambi in contatto per diverse vicissitudini con Hofmann. Quest'ultimo durante una sua mostra organizzata a Kansas City ha conosciuto Greiman durante il suo ultimo anno di studi e l'ha invitata a presentarsi a settembre con un suo portfolio per l'ammissione alla Kunstgewerbeschule Basel.
- <sup>8</sup> Friedman è stato studente al Carnegie Institute of Technology a Pittsburgh dove ha conosciuto tra i docenti Ken Hiebert, progettista grafico e insegnante americano, formatosi alla Kunstgewerbeschule Basel con Hofmann. Cit. Rea, P. (1994).
- <sup>9</sup> Hamish Muir ha studiato grafica al Bath Academy of Art, a capo del dipartimento c'era lo svizzero Benno Zehnder, il quale gli ha suggerito di iscriversi al programma estivo della Kunstgewerbeschule Basel.
- <sup>10</sup> Per la trattazione di questo articolo l'autrice ha scelto di operare una semplificazione delle tecnologie impiegate dai progettisti trattati, focalizzandosi soprattutto su quelle digitali finora poco indagate nello scenario italiano.
- <sup>11</sup> Giorgio Camuffo si avvia alla professione di graphic designer nei primissimi anni ottanta, iniziando a collaborare come freelance con Giulio Cittato, colui che lo farà appassionare allo scenario della grafica statunitense. Parallelamente si avvicina alle attività del Museo di Palazzo Fortuny nel 1979 prima come utente, partecipando ai workshop della manifestazione dedicata alla fotografia *Venezia '79 - la Fotografia*, e successivamente come progettista, occupandosi della comunicazione del museo prima sotto la direzione di Cittato e poi autonomamente. Questo sodalizio con l'istituzione veneziana lo spinge a cimentarsi come curatore di diverse iniziative legate alla cultura progettuale.
- <sup>12</sup> Il Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny, fondato nel 1979, nasce come luogo di ricerca all'interno del Museo di Palazzo Fortuny con l'intento di creare un polo di eccellenza che si occupasse di professioni e ambiti professionali tangenti al mondo dell'arte e connessi maggiormente con il mondo del lavoro e la società.
- <sup>13</sup> La 42ª edizione della manifestazione veneziana, diretta da Maurizio Calvesi, trattava la tematica *Arte e scienza*, che fu divisa in due differenti sezioni/filoni: la prima intitolata *Tra passato e presente* comprendeva *Spazio, arte ed alchimia* e *Wunderkammer*; la seconda, *Nell'età delle scienze esatte*, era divisa a sua volta in *Arte e biologia, Colore, tecnologia ed informatica* e *La scienza dell'arte*.
- <sup>14</sup> In particolar modo all'interno della sezione *Arte e biologia. Tecnologia e informatica*, presso gli spazi delle Corderie dell'Arsenale, si è costituito un laboratorio/evento *Ubiqua. Network planetario* - ideato da critici d'arte Roy Ascott, Maria Grazia Mattei, Tom Sherman e Tommaso Trini - in cui diversi gruppi d'artisti, collegati da tutto il mondo, sono stati invitati a interagire tra di loro scambiandosi messaggi attraverso le strumentazioni sopracitate. Questo processo creativo di collaborazione a distanza anticipa per certi versi la condizione di interazione del futuro media web.
- <sup>15</sup> Cfr. *Idea Magazine*, 179, 1983
- <sup>16</sup> Questa condizione è stata avvalorata dalle testimonianze dei progettisti intervistati.
- <sup>17</sup> Dalla testimonianza di Giorgio Camuffo e dai documenti consultati in archivio di Palazzo Fortuny emerge la stipula con Benetton per la realizzazione di t-shirt disegnate da John Hersey e messe in commercio dall'azienda trevigiana.
- <sup>18</sup> Sullo svolgimento e sugli esiti dei workshop non è stato possibile reperire ulteriori informazioni, per mancanza di fonti adeguatamente conservate in Archivio. Ciò che ha permesso una ricostruzione parziale delle vicende della prima edizione *Fortuny Graphic* del 1987 sono le testimonianze dei progettisti grafici (Barazzuol, Camuffo e Girardi) e del responsabile del Centro (Silvio Fuso).
- <sup>19</sup> Per approfondire il ruolo del Centro di Documentazione di Palazzo Fortuny nella diffusione della cultura digitale nella grafica come in altri ambiti attigui si veda la tesi di dottorato dell'autrice di prossima discussione: Pastore, M. (2021). *Linguaggi ibridi. I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra gli anni ottanta e novanta* [Tesi di dottorato, Università luav di Venezia].

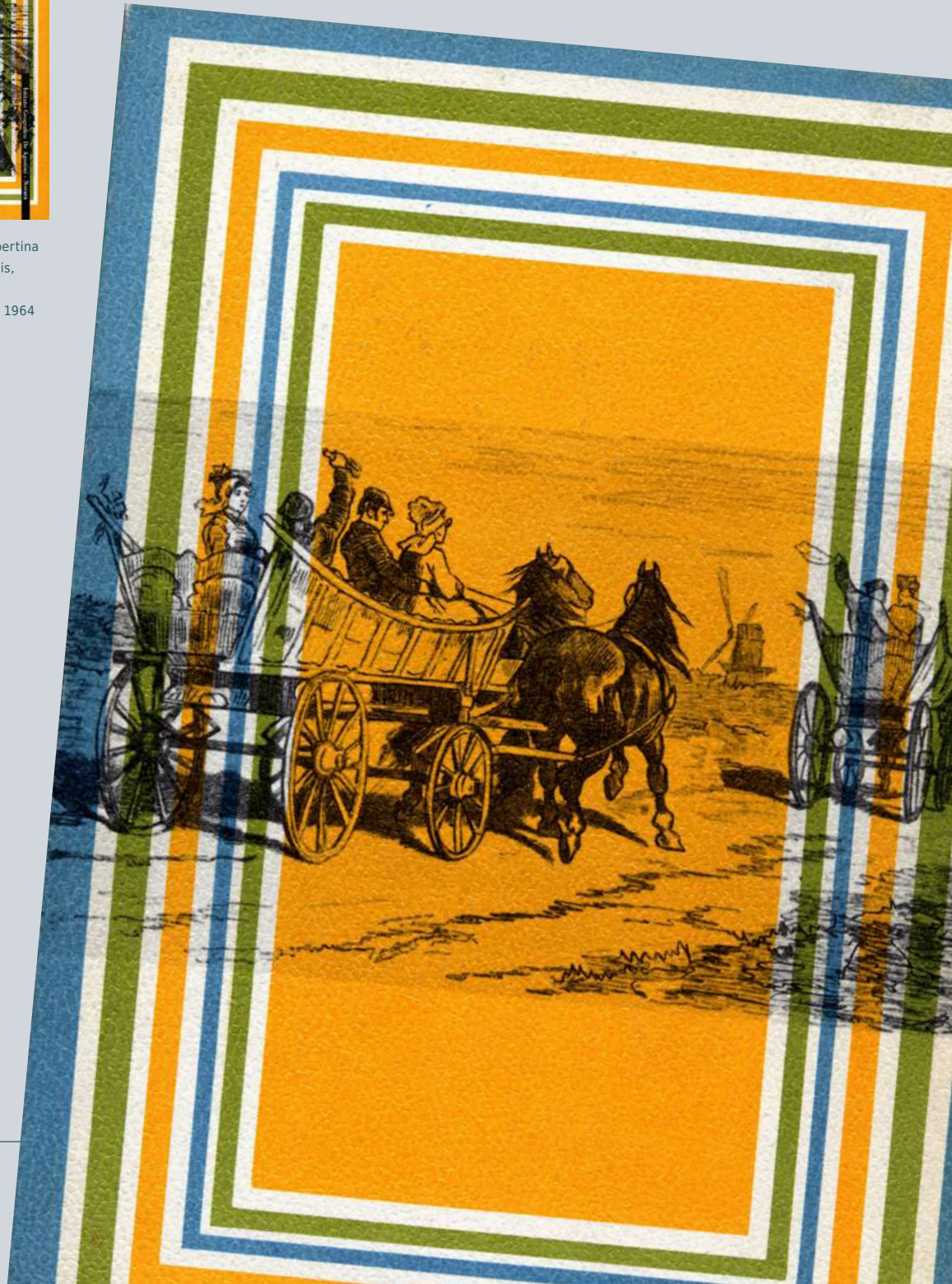
Fig. 8 — Nella pagina seguente, Hamish Muir, *Fortuny Graphic 2*, poster per il workshop, 1995. Courtesy Sebastiano Girardi.







Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmondo De Amicis, *I miei viaggi*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).



---

# Biografie autori

---

**Eduardo Araújo de Ávila**

Dottorando in Teoria e Storia del Design presso l'Università di São Paulo (USP), ha un Master in Arte e Cultura Visiva e un BA in Graphic Design presso l'Università Federale di Goiás (UFG). Graphic designer con esperienza in design editoriale, design educativo, design dell'identità visiva, tipografia e come educatore in arte, comunicazione e design. I suoi principali interessi di ricerca sono la tipografia, il design dell'informazione, l'identità visiva e il rapporto tra la storia del design e l'arte asiatica.

**Valentina Auricchio**

Ricercatore del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Specializzata nella gestione di progetti di design strategico ed in particolare progetti internazionali per piccole e medie imprese e processi di Design Thinking. Dopo il dottorato ha lavorato come project manager per Poli.Design. Dal 2009 al 2011 è stata Direttore del Centro Ricerche IED gestendo progetti strategici con diverse entità. Dal 2012 al 2014 è stata Co-direttore di Ottogono, rivista internazionale di Design e Architettura. Nel 2016 ha fondato la società di consulenza 6ZERO5. Nel diffondere la cultura del design ha partecipato a convegni e seminari a livello nazionale e internazionale. Insegna al Politecnico di Milano nel Master in Product Service System Design e nel Master in Integrated Product Design e ha insegnato come visiting professor in altre istituzioni nel campo del design strategico e metodi di progettazione. Dal 2019 fa parte del gruppo di ricerca DESIS.

**Vincenzo Paolo Bagnato**

Architetto PhD, laureato nel 1999 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari. Vincitore di una Borsa di Studio del Politecnico di Bari, dal 2000 studia e lavora a Barcellona dove, presso la ETSAB-UPC, consegue il Dottorato di Ricerca (PhD) in Architectural Design (2014). Dal 2005 è professore di Design e Progettazione Tecnologica dell'Architettura e dal 2019 è Ricercatore Senior (RTDb) in Disegno Industriale presso il Politecnico di Bari. È stato Visiting Professor presso la Polis University di Tirana, è collaboratore esterno del Gruppo di Ricerca GIRAS (International Research Group in Architecture and Society) dell'ETSAB di Barcellona ed è membro della SID. Ha pubblicato, per la casa editrice Aracne, "Architettura e rovina archeologica" (2014) e "Il design per la luce" (2018).

**Graziella Leyla Ciagà**

Ricercatrice di ruolo e docente di Storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Dopo la laurea in Architettura ha conseguito il dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali e la specializzazione in Restauro dei Monumenti. La sua attività didattica e di ricerca riguarda due ambiti di studio: la valorizzazione del patrimonio culturale nelle sue diverse declinazioni, dai complessi monumentali e paesaggistici a quelli documentali, e la storia del design e dell'architettura italiana del Novecento. Collabora con la Soprintendenza Archivistica e il Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano occupandosi del censimento degli archivi di design, grafica e architettura in Lombardia. È curatrice dell'Archivio Luciano Baldessari del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano.

**Giovanni Maria Conti**

PhD, Professore Associato in Design è attualmente il coordinatore del Knitwear Design Lab - Knitlab nel corso di Studi in Design della Moda al Politecnico di Milano. Fondatore e Coordinatore Scientifico del sito / blog www.knitlab.org, è membro dell'editorial board della rivista *Moda Palavra* e collaboratore esperto per i progetti di cooperazione internazionale su tessile e moda per il Foro Pymes promosso da IILA - Istituto Italo-Latino Americano. Direttore del Master in Fashion Direction: Product Sustainability Management presso MFI (Milano Fashion Institute).

**Fabio Mariano Cruz Pereira**

MSc, Dottorando presso Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

**Raissa D'Uffizi**

Ha conseguito la Laurea Triennale in Disegno Industriale e la Laurea Magistrale in Design, Comunicazione visiva e multimediale. Attualmente è iscritta al corso di Dottorato in 'Pianificazione, design e tecnologia dell'architettura' presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca indaga l'evoluzione del design italiano, da intendere come patrimonio condiviso e fenomeno culturale attraverso il panorama editoriale che ne ha determinato la sua diffusione nella società. Parallelamente all'attività professionale come graphic designer, si è impegnata in progetti di ricerca sui temi della storia del design e della comunicazione visiva, tra cui il recente progetto *La Milano che disegna* (2020), sugli archivi di design a Milano.

**Priscila Lena Farias**

PhD, Professore Associato presso l'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP), Coordinatrice del Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual).

**Maria Göransdotter**

Professore associato di storia del design e teoria del design presso l'Umeå Institute of Design, Umeå University, Svezia, e Senior Resident Researcher presso il Dipartimento del Design del Politecnico di Milano. Con un dottorato di ricerca in design industriale con la tesi *Transitional Design Histories*, la sua ricerca si concentra sull'esplorazione di come la storia del design potrebbe essere più importante per il design, proponendo che altri tipi di storie del design - che prendono un punto di partenza nella progettazione piuttosto che i risultati del design - sarebbero necessari per aprirsi ad altri modi di pensare nel design. Ha una formazione in storia della scienza e delle idee e ha studiato semiotica ed estetica al DAMS, Università di Bologna. Dalla metà degli anni '90, ha insegnato storia e teoria del design all'interno dei programmi di studio di disegno industriale presso l'Umeå Institute of Design (UID) e attualmente è alla guida di un nuovo programma di laurea in design. Ha fatto parte del gruppo dirigente dell'UID tra il 2008 e il 2018, ricoprendo la carica di Direttore del Dipartimento tra il 2012 e il 2015 e Vice Rettore dal 2015 al 2018.

**Fabiana Marotta**

Laureatasi nel 2019 in Architettura presso l'Università Federico II di Napoli, consegue nel 2020 il titolo di iOS Developer all'Apple Developer Academy di Napoli. Designer transdisciplinare e dottoranda in Design e Tecnologia presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli. La sua pratica e la sua ricerca critica sono focalizzate sugli effetti del Post Digital. I suoi interessi ruotano intorno alla ridefinizione delle intersezioni e interazioni tra lo spazio del corpo e l'ambiente dell'architettura, fondendoli con le dimensioni visionarie e simboliche dell'essere umano. Dal 2016 esplora le potenzialità narrative di processi, strumenti e tecniche che si muovono tra naturale e artificiale, sempre alla ricerca di collaborazioni con esperti nel campo dell'artigianato, dell'informatica, della geologia e dell'antropologia.

**Paolo Eduardo Moretto**

Dottorando in design presso l'Università di São Paulo. Dopo la laurea (1991) ha lavorato come grafico, art director, ricercatore e curatore. Per la sua tesi di laurea magistrale (2004), ha studiato i manifesti brasiliani del XX secolo.

**Monica Pastore**

Graphic designer, docente e ricercatrice della comunicazione visiva. Accanto al suo lavoro di progettista con Officina 3am, studio di comunicazione fondato nel 2010, inizia la sua carriera accademica prima come collaboratrice alla didattica poi come docente presso diverse università di design italiane e estere. Dal 2010 porta avanti il proprio lavoro coniugando sia l'aspetto storico che progettuale della comunicazione visiva. Attualmente sta frequentando il dottorato di ricerca in Scienze del design presso l'Università Iuav di Venezia con una ricerca sulla storia della grafica italiana dal titolo *Linguaggi ibridi. I progettisti grafici italiani e il computer come nuovo strumento di progetto tra il 1984 e il 1999*, in cui ricostruisce le vicende della grafica italiana in relazione all'introduzione del computer nella professione.

**Jade Samara Piaia**

PhD, Ricercatrice post-dottorato presso il Laboratorio di Ricerca in Design Visivo (LabVisual) dell'Università di São Paulo, Scuola di Architettura e Urbanistica (FAU USP).

**Pia Rigaldiès**

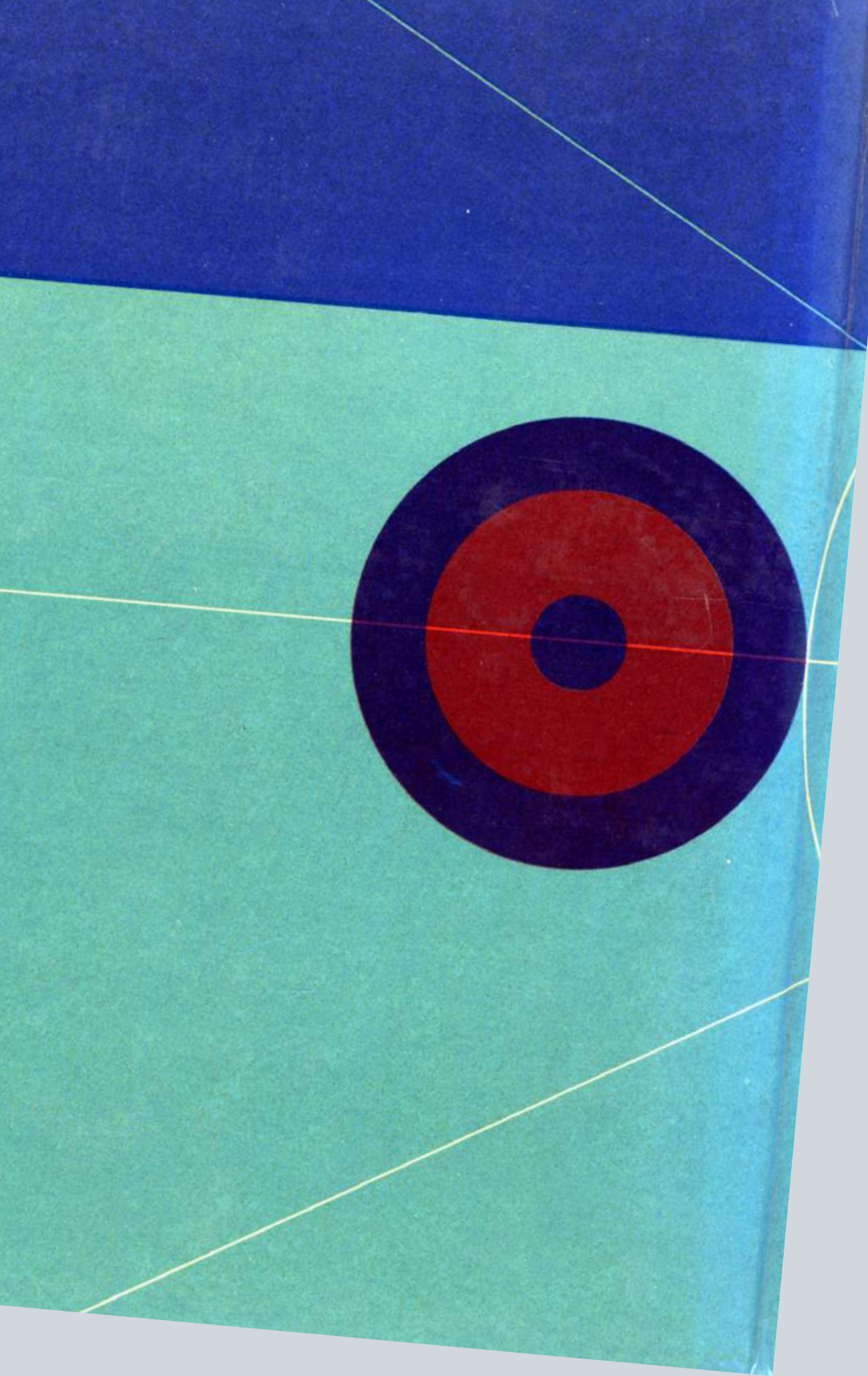
Archivista-paleografa, laureata dell'École nationale des chartes (Parigi) nel 2020. Ha discusso una tesi intitolata *Design, Italia e politica. Costruzione di un modello e trasferimenti culturali verso la France (1964-inizio degli anni 1990)* che ha vinto il premio Lasalle-Serbat per la migliore tesi in storia dell'arte. Le sue ricerche s'incontrano in gran parte sul caso torinese, tramite l'archivio dello Studio 65 e di Gruppo Strum. Sarà tra poco nominata conservatrice del patrimonio per lo Stato francese, specializzata negli archivi di architetti e designer.

**Débora Russi Frassetto**

Storica della moda. Assegnista di ricerca in Design della Moda presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). È dottore di ricerca in Scienze del Design presso l'Università Iuav di Venezia (Italia). Adjunct Professor dal 2013 al 2015, presso il Dipartimento di Design e Moda dell'Università Statale di Maringá (Brasile). Interessi di ricerca: Moda transnazionale, la figura del fashion designer, la moda nelle pratiche di *futureing*.

**Claudia Tranti**

Laureata con il massimo dei voti in Design della Comunicazione presso il Politecnico di Milano. Nel 2018, durante lo scambio internazionale presso la Musashino Art University di Tokyo, arricchisce la ricerca per la sua tesi di laurea sulle Olimpiadi giapponesi consultando documenti rari e originali. Dal 2015 opera come freelance designer in autonomia e collaborando con diversi studi e agenzie di comunicazione. Dal 2018 è assistente alla didattica presso il Politecnico di Milano (corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione).



Max Huber, retro e prima di copertina per il libro di Edmund Hillary, *Appuntamento al polo sud*, Collana Il Timone, Istituto Geografico De Agostini, 1964 (courtesy of AIAP CDPG).

