

IUAV

ARCHIVIO

PROGETTI

**DIEGO**

**BIRELLI**

**GRAPHIC**

**DESIGNER**

a cura di  
Michele Galluzzo

I  
U  
A  
V



a cura di

**Michele Galluzzo**

**Sistema Bibliotecario  
e Documentale**

**Archivio Progetti**

responsabile scientifico

**Serena Maffioletti**

responsabile

**Riccardo Domenichini**

organizzazione e comunicazione

**Lorena Manesso**

conservazione e allestimento

**Teresita Scalco**

riproduzioni digitali

**Marco Massaro**

**Dottorato**

**in Scienze del Design**

progetto grafico

**Elisa Pasqual**

**Michele Galluzzo**

con il patrocinio di

**A/I/S/Design**

**Aiap**

si ringraziano

**Fiorella Bulegato, Mario Cresci,**

**Franco Giacometti, Lorenzo Grazzani**

**(Cdpq Aiap), Domenico Luciani,**

**Roberto Masiero, Mario Piazza,**

**Gianluigi Pescolderung, Raimonda**

**Riccini, Ilaria Roglieri**

In occasione dell'acquisizione del fondo Diego Birelli (Asti 1934—Venezia 2011), l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia presenta una mostra che riunisce manifesti, libri, stampati e studi preparatori per raccontare, attraverso alcune tracce d'indagine, un protagonista ancora poco noto della progettazione grafica italiana.

Le nuove possibilità di studi offerte dal deposito presso l'Archivio Progetti dei documenti della ricerca di Diego Birelli aprono la strada a numerosi percorsi d'indagine e ad approfondimenti indispensabili per indagare e contestualizzare l'operato di questo designer nel panorama contemporaneo della progettazione grafica veneziana e nazionale.

Con questa mostra l'Università Iuav di Venezia e l'Archivio Progetti desiderano ringraziare Adriana Pellizon per aver generosamente voluto che i documenti dell'opera di questo protagonista della grafica italiana fossero depositati presso l'ateneo per essere conosciuti e apprezzati dall'intera comunità scientifica della scuola.

in copertina  
Ritratto di Diego Birelli,  
particolare di una foto  
di Paolo Cusenza

# LA FORMAZIONE SCOLASTICA E PROFESSIONALE

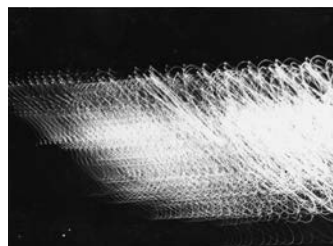
Sul finire degli anni cinquanta la coesistenza di molteplici fattori contribuisce a creare nella città di Venezia un ecosistema favorevole alla nascita di una nuova generazione di designer. Il fermento economico trainante delle giovani realtà industriali del Triveneto e la decisiva espansione dei mercati internazionali grazie all'istituzione della Cee (Comunità Economica Europea), coincidono con la fondazione del primo corso di industrial design in Italia, il Corso Superiore di Disegno Industriale, avviato a Venezia con l'anno accademico 1960-61. Diretto da Renzo Camerino, preside dell'Istituto Statale d'Arte cittadino, con la collaborazione nella fase programmatica di Giuseppe Ciribini, Angelo Pupi e Giovanni Romano, il CSDI può contare sul sostegno di più istituzioni, fra cui l'Istituto Veneto per il Lavoro, l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e l'Associazione per il Disegno Industriale.

Il fatto che il tema della didattica del CSDI sia tra i punti all'ordine del giorno nelle assemblee periodiche dell'ADI è indicativo del proficuo dialogo che si crea tra il panorama del design italiano coevo, anzitutto milanese, e il capoluogo veneto. In tali assemblee Giuseppe Ciribini e Giovanni Romano concepiscono, in linea con le esperienze vissute da diverse scuole estere (su tutte il Bauhaus e la Hochschule für Gestaltung di Ulm), la coesistenza di grafica e design del prodotto in un'ottica di complementarità disciplinare.<sup>1</sup>

Il clima fecondo che si respira nelle aule aperte della scuola è misurabile anche solo elencando alcuni degli studenti maturati al suo interno: Giulio Cittato e Franco Mirenzi (entrambi successivamente saranno parte dello studio Unimark International), Mario Cresci, Franco Giacometti, Guido Guidi, Luigi Ricci, Tobia Scarpa ed esponenti del Gruppo N quali Alberto Biasi, Edoardo Landi e Milena Vettore.

Tra gli iscritti al primo anno del CSDI vi è Diego Birelli, nato ad Asti nel 1934, ma veneziano d'adozione dopo un'infanzia trascorsa in differenti collegi del Veneto. Quando il ventiseienne Birelli si iscrive al CSDI (seguendo in contemporanea i corsi presso lo luav a cui arriva nel 1959) l'insegnamento del graphic design non è ancora previsto all'interno del programma di studi, né lo sarà fino all'anno accademico 1962-63 con l'arrivo di Massimo Vignelli (allora membro del direttivo ADI) in qualità di docente di grafica.<sup>2</sup>

Tuttavia, nonostante l'assenza di un corso di graphic design, dall'analisi del piano di studi frequentato da Birelli non è difficile rintracciare l'influsso di alcune linee tematiche che ritorneranno nella produzione successiva del progettista. Tra di esse vi è l'interesse verso lo studio della città, del tessuto urbano, dell'immagine e dell'identità del territorio secondo una didattica interdisciplinare in cui sono incluse e le scienze sociali.<sup>3</sup> Ma probabilmente è l'insegnamento della fotografia proposto da Italo Zannier ad incidere in maniera determinante sulla formazione di Birelli come designer. A partire dal



**Corso Superiore di Disegno Industriale.** Stampe fotografiche. Esperimenti con la luce, 1960-1963

1961-62 Zannier articola il suo corso inserendo lo studio della storia della fotografia a corredo di esercitazioni atte a rendere gli studenti consapevoli delle differenti tecniche e potenzialità del medium: fotografie a contatto, esposizione variata del negativo, fotografia di soggetti bidimensionali e tridimensionali, studio della profondità di campo, del movimento, della luce settoriale e dell'utilizzo di filtri colorati. In tal modo l'atto di fotografare risponde ad un ricerca consapevole e interna ai processi del disegno industriale secondo «una indagine che è programmata e stimolata metodologicamente [...] in collaborazione con i corsi di grafica e di semiotica, che inducono a precisare scientificamente i nessi semantici tra le immagini e l'organizzazione formale della pagina».<sup>4</sup>

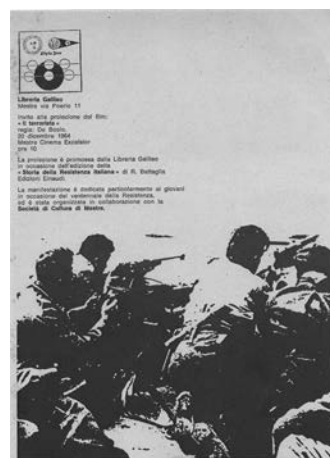
Le ore di Fotografia prevedono infatti anche l'interazione con altre discipline, tra cui la grafica e la semiotica, al fine di produrre reportage, foto-libri e campagne pubblicitarie che indubbiamente caratterizzano un eccellente apprendistato per la sua successiva carriera di graphic designer. Durante i laboratori di Zannier egli condivide con il compagno di corso Franco Giacometti esperimenti in camera oscura intorno al tema della solarizzazione; anche quest'ultima tecnica ricorgerà in più momenti nel percorso successivo di Birelli fino a diventare uno dei dettagli caratteristici della collana *Capire l'Italia* disegnata nel 1977 per il Touring Club Italiano. La resa singolare di tali fotografie, in linea con le tendenze estetiche contemporanee, affascina anche Carlo Scarpa, docente del CSDI dal 1960 al 1963, il quale affida alcune riprese dei suoi plastici a Birelli.<sup>5</sup>

Anche il racconto fotografico delle architetture attraverso sequenze di avvicinamento e di zoom progressivo, che ricorre di frequente nei reportage fotografici successivi firmati da Birelli, proviene dai laboratori frequentati all'interno del CSDI. All'interno di tale dialogo andrebbe analizzato anche il ruolo giocato dai docenti che si sono succeduti alla cattedra di Grafica del CSDI (Massimo Vignelli, Bob Noorda, Luigi Veronesi, Giulio Cittato) e quanto la loro didattica di matrice modernista abbia davvero attecchito nelle generazioni successive di grafici veneziani.

L'accostarsi di Birelli al disegno industriale, alla progettazione grafica e alla fotografia negli ambienti dell'Istituto ai Carmini di Venezia (sede del CSDI) si coniuga con la sua attività di pittore, testimoniata dalle esposizioni personali e collettive tra il 1961 e il 1963 alla Fondazione Bevilacqua La Masa, alle galleria Toninelli di Milano e L'Obelisco di Roma e presso la Mostra Mercato Pitti a Firenze. La vicinanza tra la ricerca artistica e la formazione da designer non è vissuta separatamente da Birelli, come egli stesso ammette

nell'intervista realizzata nel 2011 da Roberto Masiero: in essa afferma quanto «l'essere stato grafico sia stato utile nella carriera artistica [...], nel ritornare sulle opere, nel ruminarle, modificandole di volta in volta».<sup>6</sup> In contemporanea con la conclusione della sua esperienza studentesca nel 1963, Birelli vive un momento di rottura con il mondo delle gallerie e di crisi rispetto alla propria ricerca artistica, che coincide con la nascita di un sodalizio professionale, l'unico della sua carriera di designer, con il collega Franco Giacometti. L'esperienza del duo Birelli-Giacometti, per quanto circoscritta a poco più di due anni di progetti cofirmati, risulta cruciale per il percorso formativo di entrambi i designer in quanto rappresenta l'ingresso dei due nel panorama professionale. I primi committenti sono le librerie Il Fontego di Venezia (in questo caso Birelli si occupa anche del disegno di parte degli interni) e Galileo di Mestre per le quali coordinano l'identità su carte da imballo, segnalibri, biglietti da visita, volantini e stampati vari, mischiando, in entrambi i progetti, un impianto tipografico di scuola svizzera con un apparato iconografico proveniente da incisioni e stampe antiche.

Il primo incarico di natura editoriale che Birelli, assieme a Giacometti, si trova ad affrontare è, con ogni probabilità, il lavoro svolto a partire dal febbraio 1964 per la rivista di letteratura e arte *La città* fondata dal poeta-pittore pugliese Marcello Pirro secondo un format vicino a quello proposto da periodici quali *Angelus novus* (fondato da Massimo Cacciari e Cesare De Michelis nel 1964) o *Quaderni Rossi* (pubblicato dal 1961 al 1966). Con un austero trattamento tipografico, le lettere maiuscole della testata, in carattere senza grazie condensato, occupano la parte bassa della foto di copertina stampata in bianco e nero al vivo. La relazione lavorativa tra i due si conclude con la partenza di Giacometti, nel 1964, alla volta di Parigi, dove il grafico trevigiano comincia a lavorare nella redazione della rivista *Elle*. Lo scioglimento del binomio Birelli-Giacometti corrisponde in qualche modo a una biforcazione professionale vissuta in contemporanea dal graphic design su scala nazionale. Da una parte Giacometti, tornato in Italia sul finire degli anni sessanta, diventa interprete di una corporate identity soft per marchi quali Benetton e Sisley *in primis*; dall'altra Birelli sarà protagonista di una grafica rivolta al fermento editoriale locale, alle istituzioni culturali (su tutte la Biennale di Venezia), alle sigle politiche e agli enti pubblici. Sarebbe opportuno analizzare la scissione professionale tra Birelli e Giacometti alla luce della crisi vissuta dalla grafica italiana con l'avvento delle agenzie di pubblicità di stampo americano e valutarne l'impatto della stessa all'interno di realtà periferiche ma vivaci e composite come quella veneziana.



Libreria Galileo. Volantini pubblicitari insieme a Franco Giacometti (Birelli & Giacometti), 1963

# DALLA GRAFICA MILITANTE ALLA PUBBLICA UTILITÀ

La maturazione di Birelli come graphic designer trova un banco di prova determinante nella militanza all'interno delle principali sigle politiche della sinistra parlamentare ed extraparlamentare locale. Diego Birelli e Franco Giacometti, entrambi nei primi anni sessanta tesserati del Partito Comunista Italiano e attivi all'interno della sezione veneziana di Campo Santa Margherita, sono progressivamente responsabili di tutti gli stampati del partito secondo un'identità visiva fortemente riconoscibile.

Le elezioni comunali del 1964, l'arrivo della portaerei americana in laguna nel 1967, le lotte degli operai mestrini, come pure le molteplici iniziative di raccolta fondi allenano i due designer ad un dialogo quotidiano con la committenza, rappresentata dalla federazione di partito, con l'opinione pubblica e con una "corporazione" allora piuttosto impenetrabile, quella dei tipografi. La progettazione e produzione dei manifesti a netta predominanza tipografica (per ragioni economiche quasi sempre stampati a due colori: il rosso e il nero), deve inevitabilmente passare per le mani di questi depositari della tecnica della composizione a caratteri mobili. Nonostante lo scarto generazionale con essi e grazie a un dialogo ripetuto e vivace favorito dall'intercessione dei funzionari di partito, i due riescono a costruirsi una breccia, a sperimentare e a essere riconosciuti mano a mano come professionisti. Franco Giacometti a tal proposito afferma: «I tipografi erano abituati ad occuparsi in prima persona della progettazione e non amavano condividere e mettere in discussione le proprie scelte, che non di rado finivano per prediligere, ad esempio, una composizione ad epigrafe».7 È interessante notare come la scelta di utilizzare testi in carattere *grotesque* impaginati a bandiera possa rappresentare nella dialettica fra tipografi e progettisti grafici uno scontro tra i custodi di una professionalità e di una estetica sedimentata nel tempo e una nuova generazione di designer attenta alle esperienze tipografiche contemporanee. L'austerità compositiva presente nel materiale per il PCI va quindi analizzata a partire dai limiti tecnici, dagli strumenti e dai mezzi di stampa disponibili. Anche la presenza di ciclostile, lettere trasferibili Letraset e macchine per scrivere all'interno della sezione di partito determina un recinto, piuttosto frequente all'epoca, entro il quale operare. L'uso, per esempio, di immagini al tratto o di segni sintetici nasce da due processi: nel caso dei manifesti stampati con macchina tipografica piana, vengono prodotte matrici in linoleum che sopperiscono, a costo ridotto, alla mancanza



Partito Comunista Italiano Federazione di Venezia. Manifesti insieme a Franco Giacometti (Birelli & Giacometti), 1964



**Partito Comunista Italiano  
Federazione di Venezia.** Manifesto  
insieme a Franco Giacometti  
(Birelli & Giacometti), 1964

**Partito Comunista Italiano  
Federazione di Venezia.**  
Manifesto, studio preparatorio  
insieme a Franco Giacometti  
(Birelli & Giacometti), 1964

a destra

**Piccolo Teatro di Milano.** Libretto  
di sala. Musiche di Luigi Nono, 1967

di *cliché* fotografici; nel caso delle immagini al tratto nei volantini ciclostilati in proprio si parte da foto di repertorio bruciate nei contrasti a seguito di molteplici passaggi in fotocopiatrice.

«L'elementarità e la sintesi, l'astrazione più che il figurativo»<sup>8</sup> sono riconoscibili nei segni, nelle frecce e nelle geometrie presenti sui manifesti, concepiti per ripetersi ritmicamente nelle affissioni in fila sui muri di Venezia. I progetti del connubio Birelli-Giacometti sono evidentemente legati sia alla antecedente avanguardia costruttivista sia al lavoro di Albe Steiner per il PCI nazionale, come pure alla ricerca condotta da Eugenio Carmi per l'Italsider<sup>9</sup>, influssi decantati all'interno dello scenario veneziano fin qui accennato.

L'utilizzo del *sans serif* condensato nero impaginato a bandiera, oltre ad essere simbolo dell'identità del PCI, racconta anche del dibattito in tipografia. L'uso di tali lettere suggerisce la consapevolezza di quanto stesse accadendo nel panorama tipografico contemporaneo e svela il metodo progettuale "analogico" utilizzato dai grafici prima dell'avvento e della diffusione dei computer. Gli slogan tutti maiuscoli, scuri e compressi della comunicazione del PCI veneziano sono esteticamente prossimi alle composizioni realizzate (a partire dal 1959) da Willy Fleckhaus per la rivista tedesca di *lifestyle* Twen, le cui titolazioni sono materialmente copiate e incollate da Birelli e Giacometti per funzionare come testo segnaposto nei bozzetti preparatori. In questo senso l'analisi delle tracce del processo progettuale diventano un segno tangibile della diffusione e dell'impatto delle tendenze contemporanee.

È ascrivibile al filone della grafica militante anche il progetto del libretto di sala per le due serate di concerto di Luigi Nono (membro dal 1975 del Comitato Centrale del PCI) al Piccolo di Milano nel marzo del 1967 e la doppia pagina presente sull'*Almanacco Bompiani* del 1968 dedicato alle mode culturali. In entrambe i casi Birelli utilizza fotografie bruciate nei contrasti e moltiplicate in composizioni ossessive e drammatiche che denunciano l'alienazione capitalista e l'imperialismo americano in Vietnam. Va notato che nei due progetti il nome di Birelli si trova al fianco di importanti esponenti del graphic design italiano quali Massimo Vignelli, responsabile della comunicazione del Piccolo Teatro, e Mimmo Castellano, Giulio Confalonieri, Giancarlo Iliprandi, Bruno Munari, Michele Provinciali, Franco Maria Ricci, chiamati a intervenire sulle pagine della prestigiosa pubblicazione annuale Bompiani. Nel dicembre del 1974 Birelli, ormai sganciato dal sodalizio professionale con Giacometti, è autore del marchio monocromatico del Partito di Unità Proletaria per il Comunismo, caratterizzato dalla stilizzazione su campo rosso del globo

## L'America è in guerra

Migliaia di vietnamiti morti combattendo contro gli americani per il diritto alla loro libertà.  
L'America ha temuto di dare per cento anni il voto ai negri ha paura di dare il voto ai sudvietnamiti.  
L'America bombarda brucia e turltura.

Il suo è un mondo dove la menzogna diventa verità, dove la guerra è libertà, il dolore è pace, l'assassino è onore.  
(Dall'appello del Comitato americano per la cassazione della guerra nel Vietnam - 16 ottobre 1965 - in « La città futura » n. 14, novembre 1965).

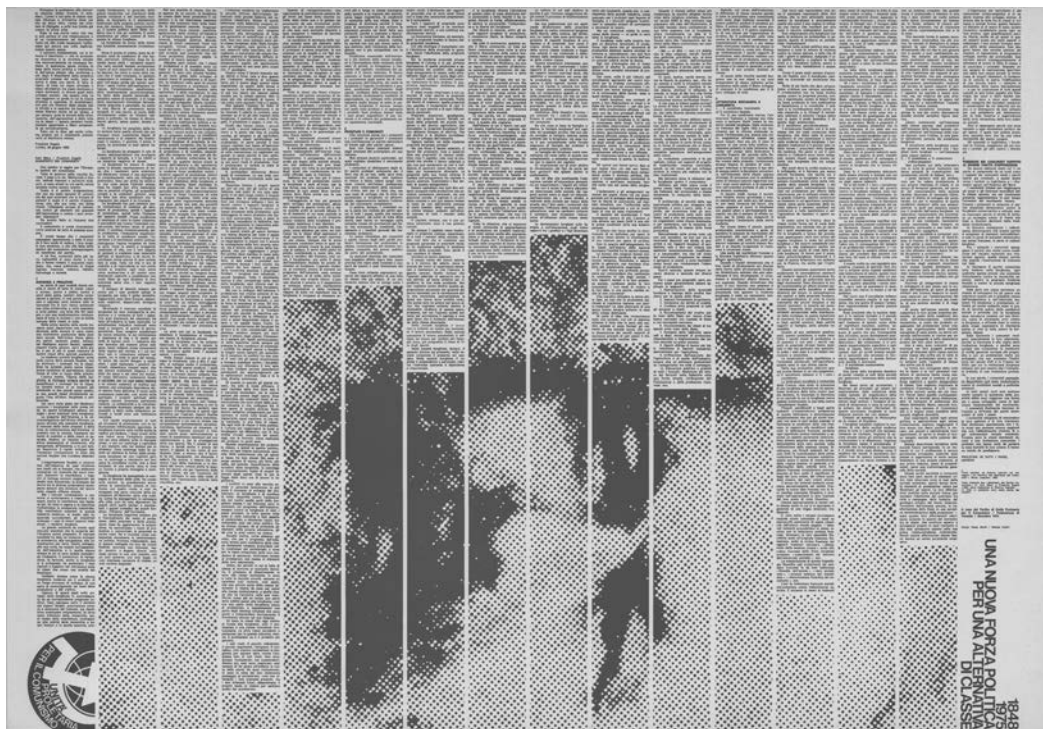


terracqueo su cui si incastonano falce e martello evidenziando la parola *unità*. Birelli dichiara la sua fascinazione per l'arte cinetica coeva nel manifesto progettato, proprio per il PdUP, in occasione del referendum sul divorzio del 1974 in cui la falce e il martello in rosso subiscono una frammentazione dinamica (tecnica a cui ricorrerà in differenti altri contesti durante il percorso professionale). Degli stessi anni è il poster realizzato ancora per lo stesso gruppo politico in cui il *Manifesto del partito comunista* è impaginato a corpo ridotto su sedici colonne. Lo stampato offre al lettore un doppio livello di lettura, dipendente dalla distanza del fruitore: il ritratto in rosso di Karl Marx è riconoscibile data la grana del retino tipografico, solo allontanandosi dal poster, mentre il corpo ridotto con cui è riprodotto l'intero *Manifesto* richiede invece distanze di lettura minime. A evidenziare la linea di continuità tra l'esperienza del PdUP e il nuovo cartello elettorale rappresentato da Democrazia Proletaria, Birelli sceglie di utilizzare ancora una volta la frammentazione di due ritratti femminili che trapelano dalle colonne di testo all'interno dei volantini di presentazione del programma politico e di sensibilizzazione verso l'elettorato femminile.

La vivacità espressa da Birelli nei progetti qui evidenziati coincide con una necessità avvertita dai partiti di svecchiare la propria retorica e di comunicare a un elettorato più ampio e più giovane grazie all'abbassamento della maggiore età a 18 anni in seguito alla riforma del diritto di famiglia del 1975. Inoltre nei progetti realizzati per il PdUP e DP si percepisce una profonda maturazione del grafico Birelli che nel frattempo ha istituzionalizzato il suo percorso professionale divenendo anche art director per Electa (si noti che alcuni dei manifesti sono stampati dalla tipografia Fantoni di Martellago di proprietà della stessa casa editrice).

Il coinvolgimento di Birelli come interprete visivo delle vicende politiche contemporanee passa attraverso il rinnovamento della Biennale di Venezia sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana nel 1974. L'intera edizione dedicata alla crisi cilena per una cultura democratica e antifascista vede Birelli, affiancato da un giovane Sandro Zen,<sup>10</sup> occuparsi del progetto editoriale del settimanale *Libertà al Cile*. Dibattito cartaceo di denuncia della dittatura di Pinochet e osservatorio sulle vicende contemporanee cilene, il giornale è pubblicato in cinque numeri, ciascuno accompagnato da un poster riprodotto opere originali, quasi tutte concepite per l'occasione, di Birelli e Zen, Roberto Sebastian Matta, Emilio Vedova, Giò Pomodoro e Andrea Cascella (manifesti che vengono comunque affissi nei campi di Venezia quasi come multipli d'artista stampati donati alla comunità). Dalle pagine di *Libertà al Cile* emerge





una marcata attenzione della presidenza della Biennale verso la comunicazione dell'Unidad Popular cilena evidente anche nell'allestimento di una mostra di manifesti cileni nel padiglione Italia presso i Giardini della Biennale.

Nel progetto editoriale sembrano convergere alcuni elementi caratterizzanti la produzione precedente per PCI, PdUP e DP, non solo nella scelta dei caratteri condensati bold per i titoli e nell'uso del colore, ma soprattutto per come Birelli rompe la rigidità dell'architettura della pagina a otto colonne. Egli spezza il testo corrente con titoli di testata e strilli interni ruotati di novanta gradi ad occupare la larghezza delle singole colonne. In tal modo i titoli che "colano" nella griglia si alternano a immagini monocromatiche creando un ritmo incalzante di rossi e neri.

Il graphic design d'impegno politico vissuto da Birelli andrebbe ovviamente letto anche in relazione alle esperienze di altri grafici coinvolti nella comunicazione dei partiti politici nazionali e delle federazioni locali (tra cui Albe Steiner, Daniele Turchi e Oriano Niccolai per il PCI, Michele Spera per il PRI, Ettore Vitale per il PSI) al fine di aggiornare la mappatura della storia della grafica italiana; andrebbe indagato anche il dialogo tra *altra grafica*<sup>11</sup> e grafica istituzionale per i partiti o piuttosto l'influsso del materiale reperibile nelle librerie

**Partito Comunista Italiano  
Federazione di Venezia.**  
Manifesto *Liberi uguali*, 1974

**La Biennale di Venezia**  
Manifesto *Libertà al Cile*.  
Insieme a Sandro Zen, 1974

**Partito di Unità Proletaria.**  
Manifesto *1848–1975 Una nuova  
forza politica per una alternativa  
di classe*, 1974



delle sezioni locali, spesso lontano dalle linee guida del dibattito interno alla professione: l'editoria proveniente dal blocco sovietico o dalla Cina, quella underground dei movimenti extraparlamentari italiani, i poster serigrafati cubani o cileni, i muri del maggio parigino.<sup>12</sup>

Nell'estate del 1975 Birelli è nell'équipe del laboratorio partecipato condotto da Giuliano Scabia nel territorio di Mira, comune satellite di Porto Marghera. Il progetto in questione è un'indagine interdisciplinare che, includendo musica, teatro, grafica, fa luce sull'identità di un popolo privo di un libro che racconti la propria storia e segnato da una frattura fra la tradizione contadina e l'impatto dei complessi industriali Montedison e Mira Lanza. All'interno di tale percorso Birelli presiede il laboratorio di grafica e fotografia aperto alla comunità e finalizzato alla produzione di giornali murali, manifesti e del *Libro di vera storia del territorio di Mira*. Il primo quartino del libro prodotto come elaborato finale del laboratorio e illustrato dai bambini miresi, è stampato a due colori in una tiratura di 2.550 copie, distribuite durante il mercato settimanale di Mira, e propone «da una parte le filastrocche che si raccontavano in stalla durante la veglia [...] dall'altra la storia [...] della trasformazione brutale del territorio per l'industrializzazione di Porto Marghera».<sup>13</sup>

Con l'arrivo degli anni ottanta, il colloquio fra Birelli e la società veneziana assume toni diversi, con il superamento dell'esperienza di grafico militante e con l'avvicinamento alla grafica di pubblica utilità, punto focale del dibattito contemporaneo. Per quanto egli risulti assente dalla storiografia della grafica al servizio del sociale, l'impatto della comunicazione di Birelli sulla comunità locale è misurabile nelle parole di Roberto Masiero. Quest'ultimo suggerisce la lettura «delle iniziative culturali del territorio veneziano e mestrino attraverso i manifesti, i volantini, gli stampati realizzati in loco da Birelli».<sup>14</sup> Tra il 1981 e il 1986 il grafico veneziano d'adozione infatti firma i manifesti per i cento anni dei vaporetta ACTV (società che dal 1977 si avvale della corporate identity di Giulio Cittato), i programmi e i giornali per due edizioni di Mestrestate, per la rassegna cinematografica *Al cinema con il diavolo*, e per il palinsesto musicale *Il suono improvviso*, dando prova della sua apertura verso soluzioni visive nuove e in sintonia con le nuove tendenze in ambito progettuale. Se l'impaginazione e l'architettura delle informazioni rispondono ancora a gerarchie moderniste, l'esuberanza nel trattamento del colore e della tipografia dei titoli, risolti con soluzioni niente affatto scontate, sono un segno tangibile di un'attività ancora curiosa e interessata a rinnovarsi. La sperimentazione tipografica acquista toni ironici e disinvolti nelle lettere

La Biennale di Venezia. Foglio (segnatura in ottavo). *Libro di vera storia del territorio di Mira*, 1975



deformate, zigzagate, realizzate con filo neon, composte secondo un collage di caratteri o ripescate dall'ampio bacino delle incisioni vernacolari. D'altra parte la fine degli anni settanta a Venezia coincide con la messa in discussione del modernismo di cui la nascita dello Studio Tapiro, ad opera di Enrico Camplani e Gianluigi Pescolderung, è probabilmente solo il segno più noto.

Dal 1987 al 1990 Birelli è responsabile della comunicazione visiva per il Consorzio Venezia Nuova, con pubblicazioni di carattere tecnico che rispondono alla necessità di tale ente di informare la cittadinanza sulle trasformazioni in atto nel territorio. Nelle pubblicazioni per il Consorzio, tra cui la serie di volumi sul *Progetto preliminare di massima delle opere alle bocche*, è esemplare il ruolo giocato di coordinamento e direzione dei rilievi fotografici in linea con le più moderne tecnologie. La curiosità verso un apparato iconografico proveniente da elaborazioni videografiche, aerofotografiche e satellitari è evidente anche nella scelta di utilizzare ingrandimenti di tali rilevamenti come texture di fondo nelle copertine dei bollettini periodici. Nonostante la coerenza presente nel filone politico-sociale di Birelli, sarebbe errato non considerare alcune esperienze da lui vissute in ambito



Comune di Venezia, Manifesti *Mestrestate* 1983. Insieme ad Alberto Prandi. Fotografie di Gabriele Basilico, 1983

**Pettinelli Sport.** Annunci pubblicitari Insieme a Studio Sorteni, s.d.

pubblicitario proprio negli anni in cui si definisce la sua cifra stilistica al servizio della lotta di classe. Non vi è, d'altra parte, tra i manifesti di controinformazione e quelli promozionali eccessiva distanza stilistica, ma piuttosto una visibile osmosi percepibile tanto nel trattamento fotografico (con immagini spesso al tratto, moltiplicazioni e sovrapposizioni cinetiche) quanto nelle scelte tipografiche. Esempi di tale produzione sul finire degli anni sessanta e i primi anni settanta sono i diversi stampati realizzati per l'Excelsior Palace Hotel di Venezia, i manifesti e gli annunci pubblicitari per i punti vendita di Pettinelli Sport, Moda Servicesambo, Lanaro Arredamenti, alcuni dei quali realizzati per l'agenzia di comunicazione diretta da Piero Sorteni (all'interno di tale agenzia svolge il suo apprendistato Sandro Zen), fondatore dell'Associazione Pubblicitari Tre Venezie. Se è vero che sul finire degli anni sessanta la crisi della società dei consumi è fortemente avvertita all'interno del panorama professionale, in cui matura per di più la divaricazione tra grafici e pubblicitari,<sup>15</sup> alla luce delle esperienze vissute da Birelli toccherebbe interrogarsi su quanto la produzione militante sia veramente distante dalla grafica per la pubblicità e che relazioni ci siano fra questi due contesti in un tessuto sociale ed economico quale quello veneto.

# LA GRAFICA EDITORIALE

L'esperienza maturata nel dialogo con le tipografie, la capacità acquisita di gestire agilmente la composizione tipografica e la formazione ricevuta presso il CSDI costituiscono il ricco profilo professionale di Birelli, in un momento in cui il panorama editoriale veneziano vive una repentina espansione sul mercato nazionale. A metà degli anni sessanta Giorgio Fantoni, partigiano veneziano nelle formazioni Giustizia e Libertà e successivamente capo dell'azienda tipografica di famiglia Fantoni Arte Grafica, acquista con Emilio Vitta Zelman la casa editrice Electa dall'editore altoatesino Görling.

Gli auspici di Fantoni, oltre a mantenere alta l'offerta editoriale in ambito architettonico, sono quelli di proporsi come azienda leader nell'ambito dei cataloghi e libri d'arte (concorrendo con editori come Bompiani, De Luca, Fabbri, Mazzotta, Mondadori, Vangelista), settore fortemente in espansione in una Italia che conosce in questo periodo un sensibile successo di pubblico nell'ambito delle grandi mostre d'arte.<sup>16</sup> Profondo conoscitore dei processi editoriali e delle tecniche tipografiche, Fantoni intercetta nel 1965 Birelli scegliendolo come art director della rinnovata Electa e avviando con lui un sodalizio ventennale.

Negli stessi anni torna a Venezia Bruno Alfieri a dirigere la Alfieri Edizioni d'Arte, casa editrice fondata dal padre Vittorio con una sedimentata esperienza nella produzione di monografie e cataloghi d'arte per le principali sedi espositive veneziane oltre che per la Biennale. Alfieri è fine conoscitore e propulsore del dibattito legato ad arte e architettura, critico del design, collaboratore per riviste quali *Civiltà delle macchine* (diretta dal 1953 al 1958 da Leonardo Sinisgalli) e *Stile industria* (pubblicata dal 1954 al 1963 e diretta da Alberto Rosselli) e soprattutto fondatore di fondamentali periodici di architettura quali *Zodiac*, nato nel 1957 per Edizioni di Comunità, *Lotus*, pubblicato dalla casa editrice di famiglia a partire dal 1963, e *Pagina*, semestrale di graphic design lanciato nel 1962. Vicino ai principali esponenti della temperie del progetto grafico nazionale tra cui Giancarlo Iliprandi, Bruno Munari, Bob Noorda, Leo Lionni, Roberto Sambonet, Pino Tovaglia, Massimo Vignelli e Heiz Waibl, a partire dal 1967 egli affida a Diego Birelli la progettazione di collane, cataloghi e riviste, avviando una collaborazione che si intensifica con la cessione nel 1973 del marchio Alfieri Edizioni d'Arte a Electa.

A completare il quadro delle case editrici presenti nel territorio veneto, con cui Birelli si relaziona a partire dai primi anni del suo percorso professionale, vi è Marsilio Editori. Nata nel 1961 a Padova per iniziativa di Paolo Ceccarelli, Giulio



**Electa.** Volume Leonardo Vergani,  
*Milano*, Milano 1967  
Collana *Le città che sono l'Italia*  
diretta da Luigi Crocenzi

a destra

**Marsilio.** Volume Manfredo Tafuri,  
*Jacopo Sansovino*, Padova 1969

Felisari, Toni Negri e Giorgio Tinazzi, vicina alle correnti della sinistra extraparlamentare e operaista passa nel 1969 sotto la guida di Cesare De Michelis. Alla pubblicazione di titoli rivolti alla saggistica di architettura, sociologia, politica, psicologia e cinema, le edizioni Marsilio affiancano progressivamente anche libri illustrati e cataloghi d'arte con collane in molti casi realizzate dal designer veneziano.

Birelli diventa, nel ruolo di art director delle principali case editrici venete, regista di un processo di rinnovamento della progettazione editoriale italiana. Nel suo percorso lavorativo in tale settore, al di là delle singole esperienze appena accennate, sono presenti alcuni nuclei tematici ricorrenti: l'articolazione delle collane, l'innovazione nel disegno dei cataloghi di esposizioni e manifestazioni artistiche, il racconto dell'architettura e del paesaggio, la narrazione fotografica. Quest'ultimo filone si ricollega alla formazione ricevuta da Zannier nelle aule del CSDI, la quale include nozioni che vanno «dall'atto della ripresa sino al coordinamento dialettico delle immagini»<sup>17</sup> attraverso l'impaginazione. L'educazione acquisita, la confidenza con il mezzo fotografico e l'attenzione verso il dibattito contemporaneo, palesi in Birelli, hanno modo di misurarsi anche con la figura di Luigi Crocenzi, fondatore del Centro per la Cultura nella Fotografia, teorico del "racconto fotografico" e punto di riferimento per generazioni di professionisti. Il dialogo tra i due si svolge nell'ambito della progettazione del libro *Milano*, pubblicato nel 1967 da Electa per la collana *Le città che sono l'Italia* (diretta da Crocenzi). Un libro collettivo di fotografie in bianco e nero in cui, attraverso «blocchi di immagini»<sup>18</sup>, si tenta di indagare l'identità mutevole e composita del capoluogo lombardo. Nella pubblicazione, i testi di Leonardo Vergani si affiancano a un serrato flusso di immagini realizzate tra gli altri da Aldo Ballo, Mimmo Castellano, Cesare Colombo, Mario Cresci, Toni Nicolini,

Luigi Ricci, Ferdinando Scianna, Emilio Vitta Zelman oltreché da Birelli stesso. L'impatto di Crocenzi nella realizzazione dell'impaginato, in cui la sequenza di immagini saldamente interconnesse predilige il racconto visivo all'autorialità della singola foto, contribuirà a raffinare il lavoro del grafico nei successivi lavori come fotografo e designer editoriale. La capacità di immaginare il ritmo della pagina è una peculiarità che indubbiamente caratterizza Birelli, come dimostrano due consistenti reportage fotografici per i quali riceve l'incarico: la monografia curata da Manfredo Tafuri sulle architetture di Jacopo Sansovino (edita nel 1969 da Marsilio) e i due volumi su Andrea Palladio di Lionello Puppi (pubblicati nel 1973 da Electa). Tali pubblicazioni confermano quanto la grammatica assimilata attraverso Zannier e Crocenzi sia stata fatta propria da Birelli fino a divenire cifra stilistica del proprio lavoro: un montaggio quasi-cinematografico in cui le sequenze presenti sulle doppie pagine raccontano le architetture attraverso manovre di lento avvicinamento della camera o di frammentazione dei paesaggi in collage serrati alternati a pause con inquadrature isolate.

L'analisi dell'architettura, del contesto urbano, del paesaggio umano e dell'immagine della città, sono temi che ricorrono spesso nel lavoro di Birelli anche nei casi in cui lo stesso non è responsabile dell'apparato fotografico. A partire dalla seconda metà degli anni sessanta egli cura interi progetti editoriali a tema architettonico e urbanistico per Alfieri, Electa, Marsilio e Touring Club Italiano. L'elenco delle soluzioni scelte da Birelli per connotare alcune delle collane di storia e critica dell'architettura può raccontare almeno parzialmente il suo rilevante contributo all'evoluzione di tale settore editoriale: l'uso di dettagli architettonici contrastati nelle luci e ombre per le copertine delle monografie quadrate pubblicate da Marsilio sul finire degli anni sessanta; le sovraccoperte in cui disegni tecnici e schemi architettonici in bianco e nero



**Alfieri.** Rivista Lotus  
International n.8, Venezia, 1973

**Electa.** Edoardo Arslan,  
*Venezia gotica*, Milano 1970

a destra

**Touring Club Italiano.** Collana  
*Capire l'Italia*. Volume *Le città*, 1978



si stagliano su fondo grigio metallizzato per la collana *Storia universale dell'architettura Electa* (diretta da Pier Luigi Nervi a partire dal 1972); foto di architetture incorniciate da gradienti di quadrati grigi nella serie *Storia dell'architettura* curata da Carlo Pirovano per Electa.

Birelli dal 1974 è art director anche della rivista di architettura Lotus. Dopo la chiusura della rivista nel 1970 e la successiva cessione al Gruppo Editoriale Electa nel 1973, Lotus si rinnova e da annuario diventa semestrale ampliando il nome in Lotus International. A sottolineare il cambio di rotta e la permeabilità del contenitore editoriale, Birelli concepisce le copertine delle singole uscite in maniera scoordinata e con testate di volta in volta differenti, che comprendono tanto caratteri bastoni di matrice svizzera quanto graziati, egizi o lettering disegnati ad hoc come nel caso del numero otto.

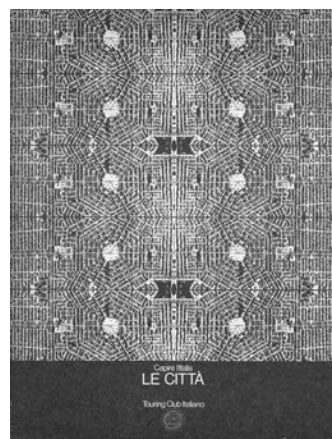
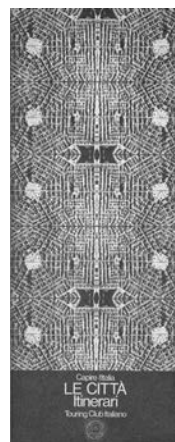
All'interno della ricerca sulla costruzione della pagina e sulla narrazione architettonica, urbanistica e paesaggistica, che il grafico porta avanti negli anni, una fase determinante è quella in cui è nominato direttore artistico delle edizioni del Touring Club Italiano. Birelli arriva al TCI in un momento di evoluzione dell'associazione, di rinnovamento della propria identità e di apertura verso il vivace dibattito interdisciplinare tra geografia e paesaggio presente in Italia. A partire dal 1971 cura quattro collane, nell'arco di poco più di un decennio di collaborazione, prendendo parte attiva alle riunioni redazionali assieme con redattori e fotografi (su tutti Gianni Berengo Gardin e Toni Nicolini), intervenendo quindi sui

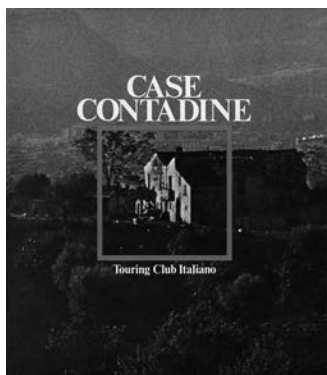


progetti fin dalle fasi preliminari di lavorazione, in un clima di condivisione e di scambio paritario. Con il volume dedicato alle piazze d'Italia nel 1971, Birelli dà avvio alla collana *Italia meravigliosa* proponendo una linea sobria caratterizzata dalla scelta di fotografia paesaggistica inquadrata al centro della copertina e dall'utilizzo di caratteri *sans serif* di matrice elvetica. Con l'opera *Case contadine* (con fotografie di Berengo Gardin) nel 1979 la serie subisce un restyling, attraverso la reinterpretazione e l'ammodernamento del quadrato che diventa quasi un mirino fotografico su immagini utilizzate al vivo e in cui la composizione tipografica, pur restando in epigrafe, è in carattere Times.

La scelta di immagini a tutta pagina, in questo caso rese "rumorose" dall'uso consapevole dalla grana grossa, abbinate ancora una volta a lettere graziate, contraddistingue le copertine della collana *Attraverso l'Europa* (avviata nel 1978), in cui gli itinerari sono suggeriti da redattori di rilievo tra cui Giorgio Bocca, Oreste Del Buono, Gillo Dorfles e Alberto Moravia. Il punto di incontro più evidente tra gli esperimenti fotografici condotti contestualmente da Birelli e la necessità da parte del Touring di avere pubblicazioni agili e di facile consultazione si ha con la serie *Capire l'Italia*. Nata nel 1977 con la pubblicazione di *Paesaggi umani*, la collana propone guide storico-urbanistiche in cui si inseriscano anche riflessioni di teorici della geografia umana tra cui Lucio Gambi. Ogni uscita è concepita in due volumi (di cui uno, realizzato con un formato più stretto, è dedicato agli itinerari) e si caratterizza per copertine in cui solarizzazione, moltiplicazione cinetica e giochi caleidoscopici, consueti nella produzione di Birelli, sono declinati in bicromia con dominante verde.

La cura del dettaglio e il rigore nel percorso in questione vanno pensati all'interno del mutamento delle tecnologie di progettazione e produzione editoriale, nell'arco di oltre trenta anni di pratica. La consistente quantità di libri disegnati da Birelli entro tempi di consegna costantemente stretti, richiede al grafico veneziano una visione d'insieme lucida all'interno del processo lavorativo. La definizione e il disegno della griglia avviene quotidianamente in maniera manuale sui fogli dei libri bianchi messi a disposizione dalla casa editrice (*mock up* con le dimensioni e la fogliatura del libro finito), su cui egli traccia con aghi la griglia prospettata e con il parallelografo stende le linee guida del layout finale. Birelli si trova a vivere un momento di cambiamento sostanziale nel trattamento dell'apparato iconografico dei cataloghi, all'interno dei quali le immagini non sono più incollate sulla pagina, ma piuttosto stampate. Di conseguenza la posizione delle foto nel testo è una scelta che va calibrata artigianalmente con





Touring Club Italiano. Collana *Italia meravigliosa*, 1971–1979

attenzione, tanto più se si tengono in conto i tempi richiesti dalle singole operazioni di calcolo preventivo degli ingombri, di squadratura delle foto o di cambio di scala delle immagini in camera oscura. La costruzione dell'architettura del libro passa anche attraverso valutazioni tipometriche necessarie a prevedere in anticipo il numero esatto battute disponibili (da comunicare al redattore dei testi) in relazione alla giustezza delle righe tipografiche.

Va sottolineato che nel periodo storico a cui si fa riferimento il disegno dei cataloghi si rinnova a tal punto da divenire quasi una nuova forma editoriale, la cui paternità va sicuramente rintracciata anche nel lavoro svolto per venti anni da Birelli anzitutto nella costruzione dello "stile Electa". «I libri Electa dovevano inevitabilmente divenire strumenti di lavoro, reference books, opere sistematiche, di supporto allo studio, all'insegnamento, al collezionismo, al mercato, alla tutela del patrimonio artistico. Non più monografie d'occasione su artisti classici e moderni, ma catalogues raisonnés, di realizzazione terribilmente complessa, destinati a divenire punti di riferimento per decenni. Non più pennellate in carta patinata su musei e complessi monumentali ma censimenti sistematici, autentici inventari di un patrimonio da conoscere, valorizzare, difendere. [...] Il ruolo delle immagini ha perso qualsiasi carattere di accessorietà o di puro arricchimento ma è stato compenetrato strutturalmente con i testi storico-critici e scientifici, in una sorta di sagistica visuale. L'impianto progettuale delle opere Electa ha privilegiato in egual misura le scelte scientifiche e la ricerca iconografica, la qualità degli studi e le tecniche di ripresa, di riproduzione e di stampa.»<sup>19</sup> Così Massimo Vitta Zelman, fin da subito alla guida del gruppo editoriale al fianco di Fantoni, descrive limpidamente il ruolo della progettazione grafica in un momento determinante della storia di Electa e del panorama editoriale tutto.

Durante il periodo in cui Birelli lavora come direttore artistico per il gruppo editoriale di Fantoni, si trova a curare la produzione dei cataloghi ufficiali della Biennale di Venezia la cui realizzazione editoriale è appunto opera delle consociate Alfieri (1975-76) ed Electa (1978-80). La produzione di tali pubblicazioni, da ricollegare al dialogo a cui si è già accennato tra Birelli e l'ente veneziano, andrebbe analizzata anche come momento di confronto con designer responsabili dell'identità visiva della Biennale quali Clino Trini Castelli e Pierluigi Cerri nel 1976 e Francesco Messina e Ferruccio Montanari nelle edizioni del 1978 e 1980 (con Milton Glaser). Agli inizi degli anni ottanta il design editoriale legato al tema del catalogo d'arte prosegue per Birelli con realtà di minori

dimensioni quali la veneziana Arsenale Cooperativa Editrice, Signum Edizioni di Padova ma soprattutto nelle vicende della casa editrice Albrizzi. Quest'ultima è rifondata nel 1981 a Venezia da Birelli in persona, assieme a Gianfranco Dogliani e Alberto Prandi (già legato all'esperienza Cluva Libreria Editrice di Venezia), attorno alla figura del compositore e mecenate Ernesto Rubin de Cervin Albrizzi. Orientata verso tematiche legate al territorio, avvalendosi dell'esperienza maturata da Birelli nella progettazione di cataloghi, Albrizzi fino al 1983 realizza pubblicazioni per le mostre promosse da prestigiose sedi espositive tra cui il Museo Correr di Venezia, Palazzo Attens a Gorizia e la Stazione Marittima di Trieste. La nuova gestione di Albrizzi prosegue soltanto per una manciata di anni, sfumando nel 1985 con l'assorbimento della casa editrice da parte del marchio Marsilio. Seppur in un periodo così circoscritto, il ruolo di Birelli, responsabile della direzione artistica, del progetto grafico e del coordinamento tecnico, come riportato nei crediti delle edizioni, esprime chiaramente la compiutezza della sua offerta professionale e la maturazione in campo editoriale. Ciò è evidente nell'antologia storica di testi su *La pesca nella laguna di Venezia*, promosso nel 1981 dall'amministrazione provinciale di Venezia, in cui Birelli si occupa anche della ricerca iconografica presentata secondo un'equilibrata sequenza di illustrazioni scientifiche, foto d'archivio, incisioni antiche e *still life*. Il percorso fin qui tratteggiato meriterebbe di essere analizzato in profondità al fine di contestualizzare Birelli nel fermento dell'editoria italiana tra gli anni sessanta e novanta. A tal proposito andrebbe valutata anche l'eredità lasciata dallo stesso in realtà come Electa, alla cui direzione artistica succedono Pierluigi Cerri, FG Confalonieri e Marcello Francone, o Touring Club Italiano, che negli anni a venire subisce il restyling dell'intera corporate image da parte di Bob Noorda. Il passaggio di testimone nelle due case editrici di base a Milano andrebbe rapportato, anche in questo caso, alla figura di Birelli come cerniera tra il panorama professionale milanese e quello veneziano. Infine andrebbe indagato il suo impatto sul contesto locale e il suo ruolo di guida per le generazioni contemporanee e successive di designer in un momento storico di forte vivacità del dibattito professionale nel capoluogo veneto.<sup>20</sup> La ricerca parziale e gli appunti per indagini future presentati in questa sede vogliono essere un promemoria, un ausilio affinché sia riconosciuto a Diego Birelli il posto che merita in una storiografia del graphic design italiano ad oggi lacunosa e carente rispetto alla sua produzione.

## NOTE

1. cfr. Alfonso Grassi, Anty Pansera, *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*, Marietti, Casale Monferrato 1986.
2. cfr. Monica Pastore, *Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia 1960/1972. La comunicazione visiva nell'offerta didattica e il suo ruolo nella formazione di nuove figure professionali*, Università Iuav di Venezia, tesi di laurea specialistica in Comunicazioni visive e multimediali, relatore Fiorella Bulegato, correlatori Sandro Galante, Carlo Vinti, Venezia 2007. cfr. Chiara Rizzo, *Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia 1960-1972. Il contributo per la formazione del designer*, Università Iuav di Venezia, tesi di laurea specialistica in Disegno industriale del prodotto, relatore Alberto Bassi, Venezia 2008.
3. Va certamente ricondotta a questa idea di didattica e di ricerca interdisciplinare l'esperienza di redazione del Piano Regolatore Generale di Tricarico in Basilicata svolta nel 1967 dal sociologo meridionalista Aldo Musacchio (docente del CSDI nel 1963) alla guida del collettivo Il Politecnico (composto da Mario Cresci, Ferruccio Orioli e Raffaele Panella). A tal proposito si veda Rossana Carullo, Rosa Pagliarulo, *Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno s.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d'Italia*, in AISDesign. Storia e ricerche, n. 2, 2013, [www.aisdesign.org](http://www.aisdesign.org)
4. Italo Zannier, *Linguaggio fotografico e design visivo*, in Marco Albini, Giulio Cittato, Giampaolo Palatini, Antonio Piva, Italo Zannier (a cura di), *La ricerca paziente, Corso Superiore di Disegno Industriale*, Venezia 1972, p.64.
5. Una testimonianza di tale collaborazione è visibile nelle foto presenti all'interno del volume Sergio Los (a cura di), *Carlo Scarpa architetto poeta*, Edizioni Cluva, Venezia 1967.
6. Roberto Masiero, Diego Birelli. Intervista realizzata in occasione della mostra *Diego Birelli Opere 1993/2010*, Venezia giugno 2011, [www.vimeo.com/26051923](http://www.vimeo.com/26051923).
7. Intervista a Franco Giacometti, Specchia Gallone (Lecce) 3 aprile 2015.
8. Intervista a Franco Giacometti, cit.
9. cfr. Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Marsilio, Venezia 2007.
10. cfr. Fiorella Bulegato, *Zen, grafico veneziano*, in Gaddo Morpurgo (a cura di), *Tra i segni di una comunità nella Venezia di Sandro Zen*, Grafiche veneziane, Venezia 2007.
11. Sull'argomento si veda *Almanacco Letterario Bompiani 1973. L'altra grafica*, 1972. cfr. Mario Piazza, *Rovesciare gli occhi*, in Matteo Fochessati, Mario Piazza, Sandra Solimano, *In Pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta in Italia*, Skira, Milano 2007, pp. 123-131.
12. cfr. Maddalena Dalla Mura, *Impegno*, in Maddalena Dalla Mura, Carlo Vinti (a cura di), *Progetto grafico*, n.24, autunno 2012, pp. 26-27.
13. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (a cura di), *La Biennale di Venezia. Annuario 1976, eventi 1975, Biennale di Venezia, Venezia 1976*, p. 309.
14. Roberto Masiero, Diego Birelli. Intervista cit.
15. Simona De Iulio, Carlo Vinti, *The Americanization of Italian Advertising during the 1950s and the 1960s. Mediations, Conflicts and Appropriations*, in *Journal of Historical Research in Marketing*, Vol.1, n.2, 2009, pp. 270-294.
16. Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti, *La grafica in Italia*, Leonardo arte, Milano 1997.
17. Italo Zannier, *Linguaggio fotografico e design visivo*, in Marco Albini, Giulio Cittato, Giampaolo Palatini, Antonio Piva, Italo Zannier (a cura di), *La ricerca paziente, Corso Superiore di Disegno Industriale*, Venezia 1972, p. 64.
18. Luigi Crocenzi in *Leonardo Vergani*, Electa, Milano 1967.
19. Massimo Vitta Zelman, *Electa e l'arte*, in Aldo Colonetti, Andrea Rauch, Gianfranco Tortorelli, Sergio Vezzali (a cura di), *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, Scheiwiller, Milano 1988, p. 176.
20. cfr. Roberto Di Caro, *Nasce il design veneto*, in *L'Espresso*, n.24, 17 giugno 1984.



# IUAV

# ARCHIVIO PROGETTI

I  
- -  
U  
- -  
A  
- -  
V

L'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia è un centro di documentazione che raccoglie fondi archivistici di varia provenienza e natura collegati all'area disciplinare dell'architettura e, in senso più generale, della progettazione. Della raccolta dell'Archivio Progetti fanno parte fondi prodotti da professionisti che hanno condotto la propria attività nei campi dell'architettura, dell'ingegneria, dell'urbanistica e del design e che, spesso, sono stati docenti dell'Università Iuav o di altre università; fotografi dell'architettura e del design; artigiani particolarmente significativi per la storia del design; istituzioni attive nel campo delle mostre e dei concorsi di architettura; strutture Iuav come ad esempio i gruppi di ricerca e i laboratori di dottorato.

L'Archivio Progetti provvede all'ordinamento, schedatura e conservazione degli archivi acquisiti, alla realizzazione di inventari, alla pubblicazione di raccolte di atti e monografie, alla diffusione e promozione del proprio patrimonio, anche mediante l'organizzazione di mostre, seminari e incontri di studio.