
Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



ENZO MARI, FALCE E MARTELLI, QUADERNO DELLE EDIZIONI O, MILANO 1973



AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 4 / N. 7
MAGGIO 2016

DESIGN AL LAVORO:
LA STORIA DEL PROGETTO
FRA STUDIO E IMPRESA

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

Ais/Design
Journal

Storia e Ricerche

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

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

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

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

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

ART DIRECTOR Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

EDITORIALE	EDITORIALE N. 7 Fiorella Bulegato, Dario Scodeller	7
<hr/>		
RICERCHE	“DOBBIAMO INVENTARE SEMPRE IL LAVORO, INVENTARE IL CLIENTE”. PAOLO TILCHE DESIGNER E IMPRENDITORE NELLA MILANO DEGLI ANNI CINQUANTA Alberto Bassi	13
	PAOLO DE POLI ARTIGIANO IMPRENDITORE E DESIGNER Ali Filippini	30
	INTORNO A DIEGO BIRELLI. IL LAVORO DEL GRAPHIC DESIGNER ATTRAVERSO LE DINAMICHE PROFESSIONALI TRA GLI ANNI SESSANTA E OTTANTA IN ITALIA Michele Galluzzo	55
<hr/>		
MICROSTORIE	GIOVANNI SACCHI E IL PROGETTO PARTECIPATO Alessandra Bosco	77
	GIUSEPPE RAIMONDI E GUFRAM: NUOVE ESPRESSIONI MATERICHE Beatrice Lerma	91
	IL CENTRO PROGETTI TECNO. DAL CLIMA “PARTECIPATIVO” DEGLI ANNI SESSANTA AL DESIGN “GLOBALE” DEL NUOVO MILLENNIO Chiara Lecce	104
<hr/>		
PALINSESTI	IL LUOGO DI LAVORO SOCIALE, MILIEU COLLABORATIVI PER LA PROGETTAZIONE. ORIGINI, DISCONTINUITÀ E PROSPETTIVE DELLA PROGETTAZIONE PARTECIPATA Antonio Iadarola	130
<hr/>		
RECENSIONI	DUE LIBRI SULLA RELAZIONE TRA DESIGN E MONDO DELLA PRODUZIONE Dario Scodeller	144
	LOST IN TRANSLATION Elena Dellapiana	148
	MASSIMO DOLCINI. LA GRAFICA PER UNA CITTADINANZA CONSAPEVOLE Monica Pastore	153
<hr/>		
RILETTURE	IL DISEGNO INDUSTRIALE. “IL DESIGNER IN FABBRICA” Raimonda Riccini	165

Ricerche

INTORNO A DIEGO BIRELLI. IL LAVORO DEL GRAPHIC DESIGNER ATTRAVERSO LE DINAMICHE PROFESSIONALI TRA GLI ANNI SESSANTA E OTTANTA IN ITALIA

Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE

Corso superiore di disegno industriale, Diego Birelli, Electa, Pci, Touring Club Italiano

Il profilo di Diego Birelli (Asti 1934 - Venezia 2011) come progettista grafico può essere analizzato a partire da una mappatura dei rapporti costruiti nel corso della sua carriera professionale.

Fra gli anni sessanta e ottanta Birelli è studente del Corso superiore di disegno industriale di Venezia, grafico militante nelle battaglie politiche della sinistra parlamentare ed extraparlamentare, interprete della grafica di pubblica utilità nella comunità veneziana e protagonista del fermento dell'editoria italiana come art director per Marsilio, Electa, Alfieri e Touring Club Italiano. Connettendo le fonti primarie con la storiografia del graphic design, la ricerca si propone di raccontare la figura del designer all'interno di dinamiche progettuali e lavorative più ampie.

1. Il Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia e lo studio Birelli-Giacometti

Raccontare il lavoro di Diego Birelli, analizzando il dialogo che il graphic designer intesse con una molteplicità di attori nell'arco di oltre trenta anni di carriera, svela il contributo giocato dalle singole relazioni nel susseguirsi delle vicende professionali. D'altro canto, partire dai suoi "contorni", dalla soglia cioè di interazione tra la propria progettualità e il contesto in cui si trova a operare, permette di affrontare e rileggere momenti cruciali e questioni determinanti all'interno della storia del disegno industriale italiano.[1]

Un primo punto di raccordo tra la biografia di Birelli e le vicende contemporanee può essere individuato sul finire degli anni cinquanta. La coesistenza di molteplici fattori contribuisce in questo momento 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 Comunità Economica Europea (Cee), coincidono con il progetto di fondazione del primo corso di industrial design in Italia. Nasce infatti a Venezia, con l'anno accademico 1960-61, il Corso superiore di disegno industriale (CSDI), sotto la direzione di Renzo Camerino, preside dell'Istituto statale d'arte di Venezia, e dell'architetto Giovanni Romano e con il contributo nella fase programmatica di Giuseppe Ciribini e Angelo Pupi (Ciribini, Pupi & Romano, 1961; Albini, Cittato, Palatini, Piva & Zannier, 1972).

L'avvento del Cdsi, le cui origini vanno fatte risalire al dibattito sulla didattica del design avviato in Italia a partire dai primi anni cinquanta,[2] è sostenuto attivamente dall'Istituto Veneto per il Lavoro, dal comparto industriale capeggiato da Paolo Venini, da Giuseppe Samonà che negli stessi anni prosegue la sua attività di riforma dello Iuav di Venezia di cui è rettore, oltre che dall'Associazione per il disegno industriale (Adi). Proprio all'interno dell'Adi, il presidente Franco Albini propone, tra i punti all'ordine del giorno nelle assemblee periodiche, il contributo dell'associazione nella costruzione del Cdsi, a testimonianza del proficuo dialogo che si crea tra il panorama del design italiano coevo, anzitutto milanese, e il capoluogo veneto. In tali assemblee Ciribini e Romano, in linea con le esperienze vissute da diverse scuole estere, sostengono la coesistenza di grafica e design del prodotto, in un'ottica di complementarità disciplinare (Grassi & Pansera, 1986, p. 52).

Tra gli iscritti al primo dei tre anni previsti dal Cdsi vi è Diego Birelli, nato ad Asti nel 1934, ma veneziano d'adozione fin dall'infanzia, trascorsa in differenti collegi del Veneto. Quando il ventiseienne Birelli si immatricola al Cdsi, abbandonando progressivamente la sua carriera universitaria all'interno dello Iuav a cui si iscrive nel 1959, egli porta avanti una propria ricerca in ambito pittorico, testimoniata dalle esposizioni personali e collettive tra il 1961 e il 1963 alla Fondazione Bevilacqua La Masa, alle gallerie Toninelli di Milano e L'Obelisco di Roma e presso la Mostra Mercato Pitti a Firenze. La compresenza della formazione architettonica, assieme alla sperimentazione artistica (ricerca, quest'ultima, che lo accompagnerà per tutto il suo percorso di vita) costituiscono il vivace retroterra su cui si innesta l'esperienza di Birelli studente del Cdsi.[3]

Nonostante i dibattiti all'interno dell'Adi e la volontà di ereditare l'esperienza didattica de "l'Istituto di Chicago e la Hochschule für Gestaltung a carattere internazionale fondata a Ulm" (Ministero della Pubblica Istruzione, 1960), nei primi due anni del Corso, l'insegnamento del graphic design non è ancora previsto all'interno del programma di studi. Solo nell'anno accademico 1962-63 l'arrivo di Massimo Vignelli (allora membro del direttivo Adi), in qualità di docente, inaugura il corso di progettazione grafica.[4] 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 anche le scienze sociali.[5] Ma probabilmente è l'insegnamento della fotografia proposto da Italo Zannier a incidere in maniera determinante sulla formazione di Birelli come designer. Dopo il 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. Nelle lezioni di Zannier l'atto di fotografare risponde a una 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 (Zannier, 1972, p. 64).

Le ore di Fotografia, prevedendo anche l'interazione con altre discipline (tra cui grafica e semiotica) al fine di produrre reportage, foto-libri e campagne pubblicitarie, costituiranno indubbiamente un eccellente apprendistato per la sua successiva carriera di grafico professionista. Ciò sarà evidente, per esempio, nella modalità con cui Birelli affronterà il racconto fotografico delle architetture nelle edizioni Alfieri ed Electa da lui curate successivamente, in cui le sequenze di avvicinamento e di zoom progressivo caratterizzeranno frequentemente il racconto del paesaggio.

L'incidenza dell'esperienza del Csdì sul percorso formativo di Birelli non va solo rintracciata nell'influsso di Zannier e della offerta formativa proposta dalla scuola. L'Istituto ai Carmini di Venezia (sede del Corso) è abitato da una vivacissima generazione di studenti, tra cui Giulio Cittato e Franco Mireni (i due successivamente faranno parte dello studio Unimark International), Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ricci, Tobia Scarpa ed esponenti del Gruppo N quali Alberto Biasi, Edoardo Landi e Milena Vettore. Nelle aule del Csdì, Birelli ha modo di avvicinarsi al compagno di corso Franco Giacometti, figura determinante per l'evoluzione del suo percorso professionale. Nelle ore condivise in camera oscura durante i laboratori di Zannier, i due compiono esperimenti intorno al tema della solarizzazione. Tale procedimento fotografico, che incuriosirà Carlo Scarpa (docente del Csdì dal 1960 al 1963) al punto tale da rivolgersi a Birelli e Giacometti per alcune riprese dei suoi plastici,[6] ritornerà in differenti occasioni nella successiva produzione del grafico fino a diventare uno dei dettagli caratteristici della collana *Capire l'Italia* disegnata da Birelli nel 1977 per il Touring Club Italiano (Tci). Chiusa nel 1963 l'esperienza studentesca nel Csdì e in un momento di rottura con il mondo delle gallerie e di crisi rispetto alla propria ricerca artistica, Birelli avvia un sodalizio professionale proprio con Giacometti. I due accolgono come primi committenti le librerie Il Fontego di Venezia (i cui interni sono in parte disegnati dallo stesso Birelli) e Galileo di Mestre per le quali coordinano l'identità visiva su carte da imballo, segnalibri, biglietti da visita, volantini e stampati vari, mischiando un impianto tipografico di scuola svizzera con un apparato iconografico proveniente da incisioni e stampe antiche.

Probabilmente il primo incarico di natura editoriale che la sigla "Birelli-Giacometti" si trova ad affrontare, a partire dal febbraio 1964, è invece quello per la rivista di letteratura e arte *La città*. Fondata dal poeta-pittore pugliese Marcello Pirro, la rivista ha trattamento tipografico austero non lontano da quello utilizzato da periodici quali *Angelus novus* (nato con Massimo Cacciari e Cesare De Michelis nel 1964) o *Quaderni Rossi* (pubblicato dal 1961 al 1966), con copertine in cui le lettere maiuscole della testata, in carattere senza grazie condensato, sono disposte ai piedi di foto in bianco e nero al vivo.

L'esperienza condivisa da Birelli e Giacometti, circoscritta a poco più di due anni di progetti cofirmati, va considerata come cruciale per le sorti successive di ambedue i designer. I due ex-studenti di scuola, infatti, oltre a vivere una fertile e quotidiana simbiosi progettuale, hanno così l'opportunità di completare la propria formazione come graphic designer attraverso il rapporto diretto con la committenza, con l'artigianato tipografico e con la comunità veneziana.

2. Le sezioni di partito, le tipografie, la Biennale di Venezia e gli enti pubblici Un ulteriore momento di dialogo tra Birelli, Giacometti e il contesto locale si può rintracciare nella militanza dei due grafici all'interno del Partito comunista italiano (Pci). Nei primi anni sessanta essi sono attivi nella sezione veneziana del Partito in Campo Santa Margherita.

In quanto militanti e designer ben presto diventano responsabili di tutti gli stampati del partito, coordinando la comunicazione tra la sezione locale e la comunità veneziana. Le elezioni comunali del 1964, l'arrivo della portaerei americana nella laguna veneziana nel 1967, le lotte degli operai di Mestre, come pure le ordinarie iniziative di raccolta fondi, allenano i designer a 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. Infatti, il disegno e la produzione dei manifesti, a netta predominanza tipografica (stampati, per ragioni economiche, in gran parte a due colori, il rosso e il nero), deve inevitabilmente passare per le mani dei depositari della tecnica della composizione a caratteri mobili. Per prima la Tipografia Commerciale di Venezia (oggi Grafiche Veneziane), in cui la coppia Birelli-Giacometti è al fianco dei tipografi nella produzione della propaganda del Pci, oltre a offrire ai due un solido apprendistato tecnico, diventa soprattutto il campo in cui si scontrano visioni differenti della composizione della carta stampata. "I tipografi erano abituati a occuparsi in prima persona della progettazione e non amavano condividere o mettere in discussione le proprie scelte. Spesso finivano per prediligere, ad esempio, le composizioni a epigrafe".[7] Alla luce di quanto afferma Giacometti, anche solo la scelta di utilizzare testi in carattere *grotesque* impaginati a bandiera può essere letta come un sintomo della dialettica fra tipografi e progettisti grafici, tra i custodi cioè di una professionalità e di una estetica sedimentata nel tempo e una nuova generazione di designer attenta alle esperienze tipografiche coeve.

Nonostante lo scarto generazionale e grazie a un dialogo ripetuto e vivace favorito dall'intercessione dei funzionari di partito, Birelli e Giacometti riescono comunque ad acquisire credito agli occhi dei tipografi, a essere riconosciuti a mano a mano come professionisti e a garantirsi, in ultima analisi, margini sostanziali di sperimentazione. Dall'analisi dei layout disegnati da Birelli-Giacometti si possono riconoscere tanto l'influsso di mezzi, tecniche e metodologie progettuali coeve quanto l'attenzione verso le tendenze contemporanee e il dibattito professionale in corso. La consapevolezza di quanto stesse accadendo nel panorama del graphic design nazionale e internazionale è evidente nell'utilizzo del *sans serif* condensato nero impaginato a bandiera che contraddistingue molta della loro produzione per il Pci. Proprio tale scelta tipografica di chiaro influsso modernista svela anche il metodo progettuale "analogico" utilizzato dai grafici. 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, art director della rivista tedesca di lifestyle *Twen*. I bozzetti preparatori dei manifesti del Pci rivelano infatti l'utilizzo delle titolazioni e dei testi del magazine di Fleckhaus materialmente tagliate e incollate da Birelli e Giacometti per funzionare come testo segnaposto.



Fig. 1 Diego Birelli e Franco Giacometti, studio preparatorio per manifesto, Partito comunista italiano Federazione di Venezia, 1964 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.



Fig. 2 Diego Birelli e Franco Giacometti, stampe fotografiche di manifesti, Partito comunista italiano - Federazione di Venezia, 1964 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

L'uso di frecce, linee e figure geometriche piane, per enfatizzare alcuni passaggi nell'apparato testuale e per costruire un pattern astratto sui muri di Venezia, può essere rapportato invece tanto all'antecedente avanguardia costruttivista quanto al corollario di segni prodotto negli stessi anni da Eugenio Carmi per l'Italsider (Vinti, 2007).[8] Tuttavia "l'elementarità e la sintesi, l'astrazione più che il figurativo" [9] che connota l'apparato degli stampati del Pci va relazionata ai limiti tecnici e agli strumenti di riproduzione reperibili all'interno delle sezioni di partito. La disponibilità in tali contesti di ciclostile, lettere trasferibili Letraset e macchine per scrivere determina un recinto, piuttosto frequente all'epoca, entro il quale operare. L'uso, per esempio, di immagini al tratto o di segni sintetici è riconducibile a due processi: nel caso dei manifesti stampati con macchina tipografica piana, vengono prodotte matrici in linoleum che sopperiscono, a costo ridotto, alla mancanza 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 ciclostile. Il sodalizio tra i due ex-studenti del Csdì si conclude nel 1964. Mentre Giacometti emigra a Parigi, accolto come progettista grafico all'interno della rivista *Elle*, Birelli prosegue il suo apprendistato professionale e la sua formazione tecnica nella progettazione al servizio delle battaglie politiche della sinistra italiana.[10]



Fig. 3 Diego Birelli, libretto di sala *Musiche di Luigi Nono*, Piccolo Teatro di Milano, 1967 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Sono ascrivibili 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 (Bonacina; Mauri, 1967, pp. 120-121). In entrambi i casi Birelli utilizza fotografie bruciate nei contrasti e moltiplicate in composizioni drammatiche e ossessive che denunciano l'alienazione capitalista e l'imperialismo americano in Vietnam. I due progetti rappresentano sicuramente un momento di ufficializzazione dell'operato del designer nel panorama nazionale, dal momento che tali circostanze offrono a Birelli l'occasione di interfacciarsi con importanti esponenti della grafica italiana: nel primo caso con Vignelli, responsabile della comunicazione del Piccolo Teatro, nel secondo caso con Mimmo Castellano, Giulio Confalonieri, Giancarlo Iliprandi, Bruno Munari, Michele Provinciali, Franco Maria Ricci, chiamati anch'essi a intervenire sulle pagine della prestigiosa pubblicazione annuale Bompiani.

Nell'inverno del 1974 Birelli, conclusa la parentesi lavorativa al servizio del Pci, sposa la causa del Partito di unità proletaria per il comunismo (Pdup). Così, nel dicembre dello stesso anno, disegna il marchio monocromatico del Pdup caratterizzato dall'evidenziazione della parola "unità" e dalla stilizzazione del globo terracqueo abbracciato da falce e martello. Nel manifesto progettato per lo stesso committente, in occasione del referendum sul divorzio del 1974, Birelli riproduce falce e martello attraverso il trattamento della frammentazione dinamica, tecnica ricorrente nella sua carriera e vicina alle esperienze dell'arte cinetica coeva quanto agli esperimenti condotti negli anni sessanta dal grafico polacco Roman Cieslewicz.[11]



Fig. 4 Diego Birelli, studio preparatorio, [1974 c.] / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli



Fig. 5 Diego Birelli, manifesto *Liberi uguali*, Partito di unità proletaria, 1974 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Degli stessi anni è il poster in cui il *Manifesto del partito comunista* è impaginato a corpo ridotto su una griglia a sedici colonne da cui trapela il volto di Karl Marx. Questo stampato offre un doppio livello di lettura, vincolato alla distanza di fruizione: il ritratto in rosso del filosofo tedesco è riconoscibile, data la grana del retino tipografico con cui è trattato, solo allontanandosi dal poster, mentre il corpo ridotto con cui è riprodotto l'intero *Manifesto* richiede distanze di lettura minime.



Fig. 6 Diego Birelli, manifesto 1848-1975 *Una nuova forza politica per una alternativa di classe*, Partito di unità proletaria, 1974 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Nel 1975 l'esperienza del Pdup confluisce nel nuovo cartello elettorale di Democrazia proletaria (Dp), per il quale Birelli disegna stampati contraddistinti dagli espedienti grafici affini a quelli utilizzati fino ad allora. Esempio di tale continuità sono i volantini di presentazione del programma politico e di sensibilizzazione verso l'elettorato femminile in cui egli sceglie ancora una volta la frammentazione di due ritratti femminili tra le colonne di testo.

Tale produzione coincide con l'abbassamento in Italia della maggiore età a 18 anni, in seguito alla riforma del diritto di famiglia del 1975, e con la conseguente necessità, avvertita dai partiti, di svecchiare la propria retorica e di comunicare a un elettorato più ampio e più giovane. Nei progetti realizzati per il Pdup e Dp si percepisce una profonda maturazione del grafico Birelli che a metà degli anni sessanta ha istituzionalizzato il suo percorso professionale divenendo anche art director per Electa (si noti che il manifesto *Dicendo oggi NO all'abrogazione del divorzio*, per il Pdup nel 1974, e il foglio *Si può cambiare*, realizzato con Pino Milas per Dp nel 1975, sono stampati dalla tipografia Fantoni di Martellago di proprietà della stessa casa editrice).

Se da un lato può sembrare immediato rintracciare segni di vicinanza con esperienze affini vissute negli stessi anni dalla grafica italiana al servizio dei partiti,[12] non si può sottovalutare, nel graphic design d'impegno politico di Birelli, anche l'influsso derivante dalla cosiddetta "altra grafica" (Cirio & Favari, 1972; Piazza, 2007, pp. 123-131; Dalla Mura, 2012, pp. 26-27). L'editoria militante proveniente dal blocco sovietico o dall'oriente, quella underground dei movimenti extraparlamentari italiani, l'alfabeto visivo del maggio parigino o i poster serigrafati cubani o cileni, materiali ampiamente reperibili nelle sezioni di partito, potrebbero aver offerto a Birelli un bagaglio visivo alternativo rispetto a quello assimilato all'interno del Csd di Venezia.

A metà degli anni settanta, in concomitanza con i lavori realizzati per Pdup e Dp, Birelli vive due esperienze progettuali che, oltre a renderlo interprete visivo di una società civile attiva e impegnata, lo portano a sperimentare una metodologia progettuale condivisa e collettivizzata. La situazione politica a Santiago del Cile, precipitata repentinamente con l'assedio del Palacio de La Moneda e la morte di Salvador Allende nel settembre del 1973, coincide con il rinnovamento della Biennale sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana, il quale nel 1974 inaugura la rassegna veneziana "per una cultura democratica e antifascista" (Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1975). Così, nel contesto di una manifestazione radicalmente rinnovata, Birelli, affiancato da un giovane Sandro Zen, realizza il progetto editoriale del settimanale *Libertà al Cile* (stampato da Grafiche Tonolo di Mirano, la stessa tipografia con cui Birelli, tra il 1974 e il 1975, produce alcuni manifesti per Pdup e Dp, tra cui *Una nuova forza politica per una alternativa di classe* e *Vota Democrazia Proletaria*). Dibattito cartaceo di denuncia della dittatura di Pinochet e osservatorio sulle vicende cilene, il giornale è pubblicato in cinque numeri, a cui è allegato di volta in volta un poster riprodotto un'opera originale realizzata per l'occasione. Firmati da Birelli e Zen, Roberto Sebastian Matta, Emilio Vedova, Giò Pomodoro e Andrea Cascella e concepiti come multipli d'artista stampati e donati alla comunità, i manifesti sono anche affissi settimanalmente nei campi di Venezia.



Fig. 7 Foto del manifesto *Libertà al Cile* realizzato da Diego Birelli e Sandro Zen affisso a Venezia, 1974 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Nelle pagine di *Libertà al Cile* ricorrono alcuni elementi già presenti nella produzione precedente e contemporanea di Birelli per Pci, Pdup e Dp; ciò è percepibile non solo nella scelta dei caratteri condensati bold o nell'uso della bicromia rosso-nero, ma soprattutto nella rottura della rigidità dell'architettura della pagina caratterizzata da una griglia a otto colonne. Il testo corrente è spezzato con titoli di testata e strilli interni ruotati di novanta gradi a occupare la larghezza delle singole colonne. In tal modo i titoli che "colano" nella griglia si affiancano a immagini monocromatiche, determinando un'alternanza incalzante di rossi e neri. È interessante notare come in questo progetto l'architettura della pagina dialoghi e si amalgami con un repertorio visivo in molti casi proveniente dagli stampati e dai manifesti dell'Unidad Popular cilena (a cui, nell'ambito delle manifestazioni del 1974, è dedicata anche una mostra di poster nel Padiglione Italia presso i Giardini della Biennale). La marcata impronta stilistica di Birelli nel lavoro confermato con Zen può essere intesa come una traccia del rapporto lavorativo esistente tra i due. Zen, proveniente da un apprendistato svolto all'interno dello Studio Sorteni che gli permette di conoscere Birelli,[13] vive la collaborazione in occasione della Biennale del 1974 come un momento di formazione professionale, consapevole del bagaglio tecnico maturato da Birelli (sette anni più anziano di lui) e del ruolo acquisito, come vedremo, all'interno del panorama della grafica editoriale nazionale e locale (Bulegato, 2007).

Nell'estate del 1975, ancora una volta nell'ambito delle manifestazioni della Biennale di Ripa di Meana, Birelli prende parte al laboratorio partecipato nel territorio di Mira, comune "satellite" di Porto Marghera segnato da una frattura fra la tradizione contadina e l'impatto dei complessi industriali Montedison e Mira Lanza. L'équipe diretta dallo scrittore e drammaturgo Giuliano Scabia propone un'indagine interdisciplinare che, includendo musica, teatro e grafica, faccia luce sull'identità di un popolo privo di un libro che racconti la propria storia.

All'interno di tale esperienza corale e partecipata Birelli svolge un 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 prodotto come elaborato finale del laboratorio e illustrato dai bambini miresi, è stampato a due colori in una tiratura di 2.550 copie, distribuite tra le bancarelle del mercato settimanale della città, 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” (Archivio Storico delle Arti Contemporanee, 1976, p. 309).[14]

In coincidenza con il dibattito professionale, che in Italia vive, con l'arrivo degli anni ottanta, un fermento decisivo intorno al tema della grafica di pubblica utilità, Birelli, superata l'esperienza di grafico militante, si avvicina progressivamente al territorio della grafica al servizio degli enti pubblici. Per quanto egli sia sostanzialmente assente dalla storiografia della grafica al servizio degli utenti, l'impatto della comunicazione di Birelli sulla comunità locale è misurabile nelle parole di Roberto Masiero (2011) che suggerisce la lettura “delle iniziative culturali del territorio veneziano e mestrino attraverso i manifesti, i volantini, gli stampati realizzati in loco da Birelli”. Infatti, tra il 1981 e il 1986 il grafico firma i manifesti per i cento anni dei vaporetti Actv (società che dal 1977 si avvale della *corporate identity* di Giulio Cittato) e, insieme ad Alberto Prandi, 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*. La sperimentazione tipografica acquista toni ironici e disinvolti nelle lettere 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, fondato da Enrico Camplani e Gianluigi Pescolderung, è probabilmente il segno più noto (Di Caro, 1984).



Fig. 8 Diego Birelli e Alberto Prandi, manifesti *Mestrestate* 1983 con foto di Gabriele Basilico, Comune di Venezia, 1983 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Non è soltanto il dibattito professionale a essersi rinnovato nel contesto veneziano. La comunicazione che Birelli progetta per la programmazione culturale mestrina va inquadrata nel panorama sociale e politico lagunare mutato in seguito al 1975. Con l'arrivo di Mario Rigo (Psi) a capo del governo della città, Venezia è governata per dieci anni da una giunta di sinistra. All'interno del dialogo tra Birelli e il Comune di Venezia sono ascrivibili anche le pubblicazioni di carattere tecnico realizzate dal 1987 al 1990 per il Consorzio Venezia Nuova (progetto voluto proprio dalla giunta Rigo), funzionali a informare la cittadinanza sulle trasformazioni in atto nel territorio. Se in questi progetti l'impaginazione e l'architettura delle informazioni rispondono ancora a gerarchie moderniste, è effettivamente tangibile la curiosità vivace di Birelli e l'interesse a rinnovare il proprio ventaglio di soluzioni estetiche attingendo al contemporaneo. L'attenzione verso le più moderne tecnologie di rappresentazione è evidente in particolare nella serie di volumi informativi sul *Progetto preliminare di massima delle opere alle bocche*. La scelta di utilizzare ingrandimenti di tali rilevamenti come *texture* di fondo nelle copertine dei bollettini informativi periodici del Consorzio, da una parte palesa l'interesse di Birelli verso un apparato iconografico proveniente da elaborazioni videografiche, aerofotografiche e satellitari, dall'altra conferma un'evidente professionalità maturata nell'ambito della progettazione editoriale tra gli anni sessanta e ottanta.

3. Le case editrici

Il percorso professionale di Birelli a cavallo tra gli anni sessanta e settanta coincide con la repentina espansione del panorama editoriale veneziano 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 Göring. 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 nel settore delle grandi mostre d'arte (Fioravanti, Passarelli & Sfligiotti, 1997). 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, *Metro*, rivista dedicata all'arte contemporanea avviata nel 1960, *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 Iliprandi, Munari, Noorda,

Vignelli, Leo Lionni, Roberto Sambonet, Pino Tovaglia e Heinz Waibl, dal 1967 egli affida a 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 lavora Birelli vi è Marsilio Editori. Nata nel 1961 a Padova per iniziativa di Paolo Ceccarelli, Giulio Felisari, Toni Negri e Giorgio Tinazzi, vicina alle correnti della sinistra extraparlamentare e operaista, la casa editrice 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. Il rigore metodologico che caratterizza la produzione di Birelli va pensato all'interno del mutamento delle tecnologie e degli strumenti utilizzati in ambito editoriale nell'arco di oltre venti anni di pratica. La consistente quantità di libri disegnati da Birelli, vincolata costantemente a scadenze serrate, richiede al progettista una visione d'insieme lucida nella coordinazione dell'interno del processo lavorativo. La definizione e il disegno della griglia avvengono quotidianamente in maniera manuale sui fogli dei libri bianchi messi a disposizione dalle case editrici (*mock up* con le dimensioni e la foliazione del libro finito), su cui egli traccia con aghi la griglia prospettata e con il parallelografo stende le linee guida del layout finale. Birelli inoltre vive un momento di cambiamento sostanziale nel trattamento dell'apparato iconografico anzitutto dei cataloghi, all'interno dei quali le immagini non sono più incollate a posteriori sulla pagina, ma piuttosto stampate contemporaneamente ai testi. Di conseguenza la posizione delle foto in relazione al testo è una scelta che va calibrata oculatamente ed eseguita manualmente con attenzione, tanto più se si tengono in conto i tempi richiesti dalle singole operazioni di calcolo tipometrico (utili a prevedere il numero di battute disponibili in relazione alla giustezza delle righe), di squadratura delle foto o di cambio di scala delle immagini in camera oscura. L'iter processuale che precorre la realizzazione dei libri firmati da Birelli, svolto quotidianamente tra gli anni sessanta e ottanta, sottolinea anche l'abilità del designer nel coordinare le fasi lavorative e sincronizzare la sua ricerca personale e la progettazione del layout con le necessità produttive delle singole case editrici. In Electa per esempio, all'interno degli uffici milanesi, egli può confidare sulla presenza di collaboratori, principalmente con mansione di impaginatori (Eva Bozzi e Lucia Vigo tra di essi), supervisionati costantemente, mentre la finalizzazione dei volumi si svolge negli stabilimenti tipografici veneti di Martellago, di proprietà della famiglia Fantoni. Nel ruolo di art director delle principali case editrici venete, Birelli diventa un interprete fondamentale del processo di rinnovamento in atto nella progettazione editoriale italiana. Nel corso degli anni sessanta il disegno dei cataloghi si rinnova a tal punto da diventare quasi una nuova forma editoriale, la cui paternità va rintracciata anche nel lavoro da lui svolto per venti anni anzitutto nella costruzione dello "stile Electa" [15].

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 saggistica 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 (Massimo Vitta Zelman, 1988, p. 176).

Così Vitta Zelman, fin da subito alla guida del gruppo al fianco di Fantoni, descrive limpidamente il ruolo della progettazione grafica in un momento determinante della storia di Electa e del panorama editoriale tutto.

Agli inizi degli anni ottanta il design editoriale legato al tema del catalogo d'arte prosegue per Birelli con realtà di dimensioni più ridotte presenti, anche in questo frangente, nel territorio veneto: 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 e suo collaboratore nei progetti di comunicazione legati a Mestre a cui si è già fatto accenno), 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 Attems 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 completezza 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*.

Trasversale all'intero percorso di Birelli come grafico editoriale è la ricerca nell'ambito della narrazione fotografica che influisce sulla costruzione del ritmo della pagina e che diventa un terreno di dialogo con altre figure della filiera produttiva. Tale ricerca si ricollega alla formazione ricevuta da Zannier nelle aule del Csd, la quale include nozioni che vanno "dall'atto della ripresa sino al coordinamento dialettico delle immagini" (Zannier, 1972, p. 64) 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 guida 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). *Milano* è un libro collettivo di fotografie in bianco e nero in cui, attraverso "blocchi di immagini" (Crocenzi, 1967), 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 oltre che da Birelli stesso. L'impatto di Croceni 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 di Birelli nelle successive esperienze come fotografo e designer editoriale.[16]

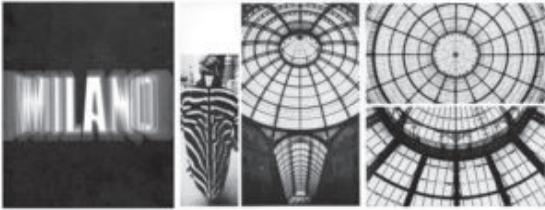


Fig. 9 Diego Birelli, volume di Leonardo Vergani, *Milano*, Electa, Milano 1967 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

La grammatica assimilata attraverso Zannier e Croceni diventa un tratto distintivo della produzione di Birelli come è dimostrato da 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). In queste pubblicazioni traspare la sua capacità nello scandire il ritmo narrativo: 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 inquadrature isolate.

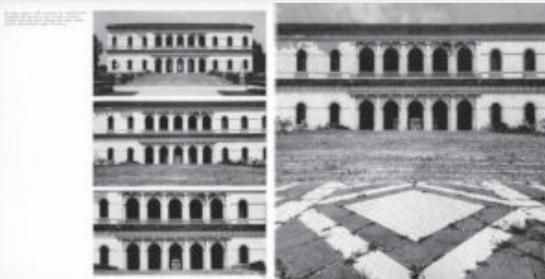


Fig. 10 Diego Birelli, volume di Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino*; Marsilio, Venezia 1969 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

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 egli non sia responsabile dell'apparato fotografico. Dalla seconda metà degli anni sessanta cura interi progetti a tema architettonico e urbanistico per Alfieri, Electa, Marsilio e Tci. L'elenco delle soluzioni scelte da Birelli per connotare alcune delle più note 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 si stagliano su fondo grigio metallizzato per la collana *Storia universale dell'architettura* Electa, diretta da Pier Luigi Nervi dal 1972; foto di architetture incorniciate da gradienti di quadrati grigi nella serie *Storia dell'architettura* curata da Carlo Pirovano sempre per Electa. Birelli dal 1974 è art director anche della rivista di architettura *Lotus*. Dopo la chiusura del periodico 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*. Anche il logotipo della rivista rinnovata è disegnato da Birelli, il quale sottolinea il cambio di rotta e la permeabilità del contenitore editoriale concependo le copertine delle singole uscite in maniera scoordinata e con testate di volta in volta differenti; il ventaglio di proposte tipografiche per il marchio in copertina comprende infatti tanto caratteri bastoni quanto graziati, egizi o lettering disegnati ad hoc. 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, dal punto di vista del dialogo con la committenza, è quella in cui egli è nominato direttore artistico delle edizioni del Tci. Birelli arriva 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 (tra cui Gianni Berengo Gardin, Toni Nicolini, Francesco Radino e Roberto Schezen), interfacciandosi con i differenti uffici interni coinvolti (Ufficio grafico editoriale, nel quale vi erano tecnici grafici responsabili dell'impaginazione dei volumi; Ufficio monografie; Ufficio cartografico), 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 esasperato della grana grossa, abbinata 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.

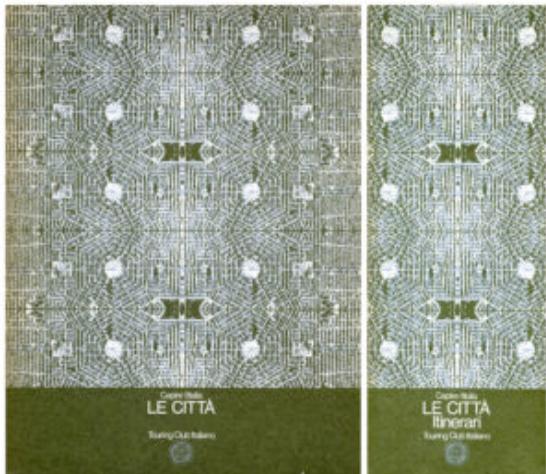


Fig. 11 Diego Birelli, volume *Le città*, collana *Capire l'Italia*, Touring club italiano, Milano 1978 / courtesy Archivio Progetti - Università Iuav di Venezia, Fondo Diego Birelli.

Il punto d'incontro più evidente tra il design di Birelli e i propositi del Tci si ha con la serie *Capire l'Italia*. Nata nel 1977 con la pubblicazione dal titolo *I paesaggi umani*, la collana si articola in cinque uscite con cadenza annuale (*I paesaggi umani* nel 1977, *Le Città* nel 1978, *Il Patrimonio artistico* nel 1979, *I Musei* nel 1980 e *Campagne e industria* nel 1981). Nella presentazione del piano editoriale, in apertura nel primo volume della collana, il presidente del Tci Carlo Galamini di Recanati palesa la volontà di realizzare guide storico-urbanistiche in cui si inseriscano anche riflessioni di teorici della geografia umana, tra cui Lucio Gambi, al fine di "rispondere a una delle esigenze culturali oggi più mature e più criticamente avvertite: quella della complessa realtà del nostro paese [...] per coglierne le realtà attuali e confrontarle con quelle del passato" (Galamini di Recanati, 1977, p. 5). L'auspicio di *Capire l'Italia* è quello di proporre strumenti agili e di facile consultazione, utili a leggere l'evoluzione del Paese, rimanendo comunque fedeli alla storia associativa della casa editrice. La volontà di essere coerenti con le proprie tradizioni editoriali (lo stesso nome della collana riecheggia quello della serie *Conosci l'Italia*, edita in dodici volumi tra il 1957 e il 1968) e al tempo stesso di offrire un prodotto dal respiro contemporaneo, si concretizza nel progetto di Birelli. Ogni uscita è concepita in due volumi di cui uno, dedicato agli itinerari, è realizzato con un formato più stretto. Il progettista inoltre caratterizza la collana attraverso le copertine in cui solarizzazione, moltiplicazione cinetica e giochi caleidoscopici, consueti nella sua produzione, sono declinati in bicromia con dominante verde. Il disegno dei cataloghi, la coordinazione delle collane, l'architettura delle informazioni all'interno delle pubblicazioni, la costruzione della narrazione fotografica sono aspetti con cui Birelli si inserisce nella storia della grafica editoriale italiana. Tuttavia, alla luce di quanto si è accennato in questa sede, sarebbe parziale considerare il lavoro del

designer come sganciato dalle dinamiche progettuali dialogiche e corali in cui si trova ad operare. Per avere un quadro più completo riguardo a tali legami sarebbe utile ragionare ulteriormente sul ruolo giocato da Birelli come “cerniera” tra il panorama professionale milanese (dove risiedono gli uffici Electa e Tci) e quello veneziano. In questa cornice, andrebbe valutata anche l’eredità lasciata dal designer nelle sigle editoriali in cui ha operato, ricostruendo eventuali dialoghi intercorsi con le figure che gli succedono nella direzione artistica, tra cui Pierluigi Cerri, FG Confalonieri e Marcello Francone, nel caso di Electa, e Noorda per il Tci (Ferrara & Guida, 2011).

Questo inizio di ricostruzione degli ambienti entro cui agisce Birelli, toccando temi fondamentali quali l’evoluzione della didattica del design, la dialettica tra grafica militante e grafica di pubblica utilità, la trasformazione delle tecniche e degli strumenti di progettazione e stampa, il rapporto tra graphic design e fotografia e il fermento della grafica editoriale italiana, vuole essere un contributo utile alla contestualizzazione del suo operato all’interno di vicende indagate, spesso non compiutamente, nella storia delle comunicazioni visive. Infatti, se da un lato sono stati ignorati alcuni progettisti consideranti marginali, dall’altro, e più frequentemente, non è stato affrontato l’apporto indispensabile di committenti, tipografi, fotolitisti, impaginatori, fotografi, curatori e redattori editoriali, ovvero quella molteplicità di figure che contribuisce attivamente alla realizzazione degli artefatti grafici, sempre frutto di una complessa dialettica a più voci.

Riferimenti bibliografici

- Albini, M., Cittato, G., Palatini, G., Piva, A., Zannier, I. (a cura di). (1972). *La ricerca paziente*. Venezia: Corso Superiore di Disegno Industriale.
- Archivio Storico delle Arti Contemporanee (a cura di). (1975). *La Biennale di Venezia. Annuario 1975, eventi 1974*. Venezia: La Biennale.
- Archivio Storico delle Arti Contemporanee (a cura di). (1976). *La Biennale di Venezia. Annuario 1976, eventi 1975*. Venezia: La Biennale.
- Bonacina, G., & Mauri, F. (1967). *Almanacco Letterario Bompiani 1968. Dieci anni di mode culturali*. Milano: Bompiani.
- Bulegato, F. (2007). Zen, grafico veneziano. In G. Morpurgo (a cura di), *Tra i segni di una comunità nella Venezia di Sandro Zen*. Venezia: stampa Grafiche veneziane.
- Bulegato, F. (2014). La formazione dell’industrial designer in Italia (1950-72). In Bassi, A. & Bulegato, F., *Le ragioni del design* (pp. 41-51). Milano: Franco Angeli.
- Carullo, R., & Pagliarulo, R. (2013). Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno s.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d’Italia, *AISDesign. Storia e ricerche, 2*. Disponibile presso <http://www.aisdesign.org/aisd/matera-anni-settanta-cooperativa-laboratorio-uno-s-r-l-design-e-formazione-nel-mezzogiorno-ditalia> [5 ottobre 2015].
- Ciribini, G., Pupi, A., & Romano, G. (1961). La scuola di Venezia, *Stile industria, 34*, 27-28.
- Cirio, R., & Favari, P. (1972). *Almanacco Letterario Bompiani 1973. L’altra grafica*. Milano: Bompiani.
- Crocenzi, L. (1967). In L. Vergani, *Milano*. Milano: Electa.
- Di Caro, R. (1984, giugno 17). Nasce il design veneto. *Supplemento Tre Venezie. L’Espresso, 24*, 2-9.

Ferrara, C., & Guida, F.E. (2011). *On the road. Bob Noorda, il grafico del viaggio*. Milano: Aiap Edizioni.

Fioravanti, G., Passarelli, L., & Sfligiotti, S. (1997). *La grafica in Italia*. Milano: Leonardo arte.

Dalla Mura, M. (2012). Impegno. In M. Dalla Mura & C. Vinti (a cura di), *Progetto grafico*, 24, 26-27.

Galamini di Recanati, C. (1977). In AA.VV., *I paesaggi umani* (p. 5). Milano: Touring Club Italiano.

Grassi, A., & Pansera, A. (1986). *L'Italia del design. Trent'anni di dibattito*. Casale Monferrato: Marietti, 52.

Los, S. (a cura di). (1967). *Carlo Scarpa architetto poeta*. Venezia: Edizioni Cluva.

Masiero, R. (2011). *Diego Birelli Opere 1993/2010* [Video file]. Disponibile presso <https://vimeo.com/26051923> [5 ottobre 2015].

Il Ministero della Pubblica Istruzione (1960). *Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia*. opuscolo informativo.

Pastore, M. (2007). *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*. Tesi di laurea specialistica in Comunicazioni visive e multimediali, relatore F. Bulegato, correlatori S. Galante & C. Vinti. Venezia: Università Iuav di Venezia.

Rizzo, C. (2008). *Il Corso superiore di disegno industriale di Venezia 1960-1972. Il contributo per la formazione del designer*. Tesi di laurea specialistica in Disegno industriale del prodotto, relatore A. Bassi, correlatore F. Bulegato. Venezia: Università Iuav di Venezia.

Pansera, A. (2015). *La formazione del designer in Italia: una storia lunga più di un secolo*. Venezia: Marsilio.

Piazza, M. (2007). Rovesciare gli occhi. In M. Fochessati, M. Piazza & S. Solimano, *In Pubblico. Azioni e idee degli anni settanta in Italia* (pp. 123-131). Milano: Skira.

Vinti, C. (2007). *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Venezia: Marsilio.

Vitta Zelman, M. (1988). Electa e l'arte. In A. Colonetti, A. Rauch, G. Tortorelli & S. Vezzali (a cura di), *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi* (pp. 175-176). Milano: Scheiwiller.

Zannier, I. (1972). Linguaggio fotografico e design visivo. In M. Albini, G. Cittato, G. Palatini, A. Piva & I. Zannier (a cura di), *La ricerca paziente* (pp. 63-73). Venezia: Corso Superiore di Disegno Industriale.

NOTE

1. Lo studio presentato in questa sede è conseguente al lavoro di curatela della mostra *Diego Birelli graphic designer*, svoltasi all'Università Iuav di Venezia dal 21 maggio al 12 giugno 2015 presso la sala espositiva del Cottonificio; il fondo Diego Birelli, acquisito da parte dell'Archivio Progetti Iuav e di cui è in corso la redazione di un primo elenco di consistenza, è composto da un nucleo cospicuo di volumi, manifesti e stampati vari, da una densa documentazione fotografica (negativi, diapositive e stampe relativi principalmente ai reportage fotografici realizzati tra gli anni sessanta e novanta) e da una piccola sezione di bozzetti e studi preparatori.↵
2. Al fine di avere un quadro più completo sul tema della formazione del designer in Italia e sulle esperienze preliminari al Csdì in Italia si vedano: Pastore, 2007; Rizzo, 2008; Bulegato, 2014; Pansera, 2015.↵

-
3. Sul tema della compenetrazione disciplinare è interessante evidenziare quanto ammesso dallo stesso Birelli in un'intervista realizzata da Roberto Masiero (2011): "l'essere stato grafico sia stato utile nella carriera artistica [...], nel ritornare sulle opere, nel ruminarle, modificandole di volta in volta".↵
 4. Alla guida di tale insegnamento si succederanno negli anni Vignelli (1962-63), Bob Noorda (1963-64), Mario Dalla Costa (1964-65 / 1965-66), Luigi Veronesi (1964-65 / 1969-70), Giulio Cittato (1970-71 / 1971-72). Sul tema si veda: Pastore, 2007.↵
 5. Va 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 Csdì nel 1963-64) alla guida del collettivo Il Politecnico (composto da Mario Cresci, Ferruccio Orioli e Raffaele Panella). A tal proposito si veda Carullo & Pagliarulo, 2013.↵
 6. Una testimonianza di tale collaborazione è visibile nelle foto realizzate da Birelli all'interno del volume curato da Sergio Los (1967).↵
 7. Intervista dell'autore a Franco Giacometti, Specchia Gallone (Lecce), 3 aprile 2015.↵
 8. Tali rimandi provengono da Ibidem.↵
 9. Ibidem.↵
 10. Lo scioglimento della sigla professionale corrisponde anche alla biforcazione del percorso lavorativo dei due. Sul finire degli anni sessanta, mentre Birelli è impegnato sul fronte editoriale, Giacometti, rientrato in Italia, sarà responsabile della *corporate image di Benetton* (con i manuali di immagine coordinata realizzati assieme a Giulio Cittato) e Sisley.↵
 11. La presenza, all'interno della biblioteca privata di Birelli (custodita dalla famiglia Pellizon Birelli), di saggi relativi alla percezione visiva e di volumi dedicati tra gli altri a Roman Cieslewicz, all'artista argentino Julio Le Parc, al collettivo Groupe de Recherche d'Art Visuel (Grav) testimonia l'interesse del grafico veneziano verso l'arte cinetica.↵
 12. Si pensi al lavoro svolto, tanto su scala nazionale quanto circoscritto alle sezioni locali, da Albe Steiner, Oriano Niccolai, Franco Canale, Massimo Dolcini, Giuseppe De Liso e Daniele Turchi per il Pci, da Michele Spera per il Pri, da Alfredo De Santis, Sergio Ruffolo, Ettore Vitale, Franco Gaffuri e Italo Lupi per il Psi e da Piergiorgio Maoloni per il Partito radicale, solo per citarne alcuni.↵
 13. Nell'agenzia diretta da Piero Sorteni (fondatore dell'Associazione pubblicitari Tre Venezie), Zen incontra Birelli il quale collabora in diversi progetti dello studio come grafico esterno. Successivamente, tra il 1972 e il 1974, Zen lavora anche in Algeria presentato alla Société Nationale de Siderurgie da Giacometti (Bulegato, 2007).↵
 14. Sarebbe errato non considerare alcune esperienze vissute dal grafico in ambito pubblicitario, proprio negli anni in cui si definisce la sua cifra stilistica al servizio della lotta di classe. Confrontando l'approccio utilizzato nei manifesti di controinformazione e in quelli promozionali, che realizza negli stessi anni, è percepibile una congruenza stilistica tanto nel trattamento fotografico (con immagini al tratto, moltiplicazioni e sovrapposizioni cinetiche) quanto nelle scelte tipografiche. Esempi palesi di tale produzione a cavallo fra gli anni sessanta e settanta sono gli 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 conto dello Studio Sorteni.↵
 15. Durante il periodo in cui Birelli lavora come direttore artistico per il gruppo editoriale di Fantoni, egli 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 contestualizzata e rapportata all'operato svolto dai designer via via coinvolti nella progettazione dell'identità visiva della Biennale tra cui Clino Trini Castelli e Pierluigi Cerri nel 1976 e Francesco Messina con

Ferruccio Montanari nelle edizioni del 1978 e 1980 (in cui è coinvolto anche Milton Glaser).↵

16. Nell'ambito della collaborazione tra Birelli e Crocenzi vanno segnalate le quattro pagine curate dai due sull'Almanacco Bompiani del 1968. La sequenza fotografica sviluppata in tale occasione, intitolata *L'industria*, utilizza il repertorio visivo proveniente dal libro *Milano* (Bonacina & Mauri, 1967).↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

VOL. 4 / N. 7
MAGGIO 2016

DESIGN AL LAVORO:
LA STORIA DEL PROGETTO
FRA STUDIO E IMPRESA

ISSN
2281-7603
