

# Eredità del Novecento

Arte e Design  
nelle collezioni civiche  
di Livorno

a cura di Antonella Capitanio

## **Eredità del Novecento. Arte e Design nelle collezioni civiche di Livorno**

A cura di Antonella Capitanio e Mattia Patti.

Fondazione Livorno - Sezione Design

Museo Civico G. Fattori ex Granai di Villa Mimbelli - Sezione Arte

5 settembre - 31 ottobre 2015



Fondazione Livorno

*Presidente*

Luciano Barsotti

*Segretario Generale*

Luisa Terzi

*Segreteria*

Raffaella Soriani

*Comunicazione e Pubblicazioni*

Stefania Fraddanni

*Allestimento*

Studio di architettura 70 m2

*Referenze fotografiche*

Foto Arte di Roberto Zucchi, Livorno

Studio Castelli, Milano

Museo degli Strumenti per il Calcio,

Università di Pisa

*Visite guidate e servizi in mostra*

Diderot Servizi per la Cultura

*Servizi e Consulenza Assicurativa*

Di Giorgi & Parasole Srl



Comune di Livorno

*Sindaco*

Filippo Nogarin

*Assessore alla Cultura*

Serafino Fasulo

*Settore Cultura, Tempo Libero e Giovani*

Paola Meschini

*Ufficio Musei*

Francesca Giampolo

*Segreteria organizzativa presso Museo Fattori*

Francesco Luschi

*Ufficio URP, Editoria, Centro Stampa*

Odetta Tampucci

*Ufficio Comunicazione e marketing*

Maria Ursula Galli

*Servizi di accoglienza e sorveglianza*

Soc. Coop. Agave srl, Livorno

*Cartellonistica*

Nobili Pubblicità, Livorno

*Referenze fotografiche*

Archivio fotografico del Museo Civico G. Fattori,

Foto Arte di Roberto Zucchi, Livorno

Si ringraziano in particolare per la cortesissima disponibilità:

l'Architetto Mario Bellini e i suoi collaboratori Francesca Arcamone e Massimo Adriante;

la Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, nelle persone del suo direttore Maria Teresa Filieri e delle sue collaboratrici Giuliana Baldocchi e Francesca Pozzi;

il Museo degli Strumenti per il Calcio dell'Università di Pisa, nelle persone del presidente del Sistema Museale Maurizio Iacono e di Giovanni Cignoni;

la Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa nelle persone di Silvana Agueci, Chiara Vichi, Francesca Cecconi, Luciano Gabriele; la Direzione e il personale del Museo Civico Giovanni Fattori; Daniela Dinozzi.

# Indice

Presentazione	5
<i>Luciano Barsotti</i> , Presidente Fondazione Livorno	
Una mostra 'didattica'	7
Mario Bellini: una testimonianza	19
<i>Catalogo</i>	
Mario Bellini	25
Giulio Confalonieri	37
Silvio Coppola	48
Franco Grignani	82
Bruno Munari	105
Pino Tovaglia	115

© Copyright 2015 Fondazione Livorno

ISBN 978-88-7781-746-4

*Realizzazione editoriale e progetto grafico*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto-Pisa  
[www.pacinieditore.it](http://www.pacinieditore.it)  
[info@pacinieditore.it](mailto:info@pacinieditore.it)

*Sales Manager*  
Beatrice Cambi

*Responsabile di redazione*  
Federica Fontini

*Fotolito e Stampa*  
**IGP** Industrie Grafiche Pacini



Finito di stampare nel mese di Settembre 2015  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Telefono 050 313011 • Fax 050 3130300  
[www.pacinieditore.it](http://www.pacinieditore.it)

Quando a Fondazione Livorno è stato proposto di realizzare, all'interno del progetto Piccoli Grandi Musei, promosso da Regione Toscana ed Ente Cassa di Risparmio di Firenze con la partecipazione della Consulta delle Fondazioni Toscane e dei Comuni interessati, una mostra sul design che riproponesse l'esposizione della primavera del 1975 *Progetto struttura: metodologia del design*, curata da Vittorio Fagone e Lara Vinca Masini e inclusa nel calendario della I Biennale d'Arte Contemporanea organizzata dall'allora neonato Museo Progressivo di Livorno, l'entusiasmo non è certamente mancato.

I nomi dei partecipanti sono quelli del gruppo di ricerca Exhibition Design (ED): Munari, Bellini, Grignani, Coppola, Tovaglia e Confalonieri, protagonisti di una formidabile stagione della cultura italiana del progetto, celebrata tre anni prima addirittura al MoMa di New York con la grande esposizione *Italy: the new domestic landscape*.

La socializzazione dello spazio espositivo portata avanti dall'inedita realtà museale livornese, luogo di ricerca e divulgazione nato nel 1974 per iniziativa dell'Amministrazione Comunale locale, al fine di offrire cultura gratuitamente alla comunità tutta, dà al gruppo milanese l'opportunità di realizzare un'esposizione programmaticamente didattica e divulgativa, caratterizzata da un percorso eterogeneo di work in progress, disegni, prototipi, ricerche pure, studi esplicativi, affiancati alle opere finite.

L'idea di riproporre l'esposizione nei locali della Fondazione Livorno è stata accolta dalla stessa come un'idea nuova e stimolante che non poteva che essere totalmente condivisa con l'Amministrazione Comunale che riproporrà, nelle sale di Villa Mimbelli, alcune opere acquisite in occasione dei *Premi Modigliani*, dal 1955 al 1967, ma soprattutto alcuni nuclei di opere emblematiche delle sale della *I Biennale del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea città di Livorno* che si tenne nel 1974/1975. I nuovi acquisti permisero di aggiornare le collezioni civiche sulle più attuali esperienze artistiche, andando a formare un cospicuo patrimonio d'arte contemporanea per il costituendo museo civico d'arte moderna.

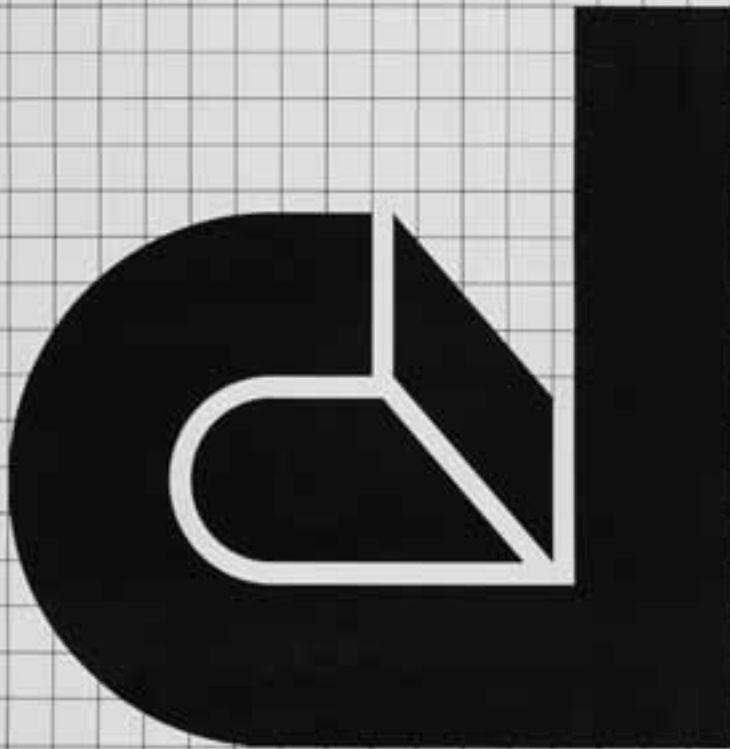
Queste iniziative si collocano pienamente all'interno del progetto Toscana '900, fortemente voluto dall'Ente Cassa e dalla Consulta delle Fondazioni di origine bancaria della Toscana e rappresentano un modello di rapporti con Regione ed Enti locali basato su una progettualità e sulla condivisione di obiettivi comuni, nell'interesse dello sviluppo dei nostri territori.

Luciano Barsotti  
Presidente Fondazione Livorno

**Progetto Struttura  
Metodologia del design**

Museo progressivo d'arte contemporanea  
Città di Livorno

Prima biennale 1974/1975



**Fortezza Nuova  
Sala dei Convegni**

**15 marzo 19 aprile 1975**

Franco Grignani,  
*Progetto - Struttura.*  
*Metodologia del design,*  
manifesto della mostra,  
1975.

# Una mostra ‘didattica’

*Antonella Capitanio*

Livorno, marzo 1975: con l’inaugurazione della mostra *Progetto – Struttura. Metodologia del design*, che proponeva lavori di Mario Bellini, Giulio Confalonieri, Silvio Coppola, Franco Grignani, Bruno Munari e Pino Tovaglia si completavano le manifestazioni programmate nell’ambito di *In progress*, prima biennale – poi rimasta unica – con cui si era aperta nel dicembre 1974 la storia del Museo Progressivo d’Arte Contemporanea Città di Livorno, conclusasi con la chiusura nel 1989.

In quel vivacissimo avvio si erano intrecciate più iniziative espositive, ognuna accompagnata da agili cataloghi-guida: solo la sesta di questa serie di pubblicazioni ebbe però la fisicità di un volume, con 128 pagine rilegate di contro alle poche spillate degli altri. E a sorpresa ad avere questo maggior spazio editoriale fu non il testo generale sulla biennale né quelli sulle acquisizioni dei Premi Modigliani e neppure sul cinema d’artista o sulla *narrative art*, ma proprio quello legato alla “mostra didattica di oggetti, modelli e progetti di design creativo”, come recitava la descrizione nel calendario generale: una sorpresa doppia dunque, perché non solo si sentì il bisogno di parlare più diffusamente di sei designer che non di decine di altri protagonisti dell’arte contemporanea, da Fausto Melotti a Piero Manzoni, da Arnaldo Pomodoro a Giulio Paolini e via citando – i cui lavori erano considerati peraltro in assoluta e reciproca continuità, tanto che uno dei designer, Franco Grignani, era presente anche nella sala del Museo Progressivo dedicata alle “Ricerche ottico-percettive”, dove due sue *Isoplastiche* erano proposte insieme, tra l’altro, a due *Strutture* di Enzo Mari – ma tale più ampia trattazione si legava per di più ad una mostra dichiarata come “didattica”.

La sorpresa si ridimensiona però contestualizzando questa scelta nel clima culturale specifico di quella particolare stagione, quando l’impegno nella didattica museale

era un asse portante della più attenta riflessione e attività storico-artistica e quando il design italiano, contestualmente alla consacrazione internazionale che aveva visto un'acme assoluta nella mostra *Italy: the new domestic landscape* – la prima dedicata dal Museum of Modern Art di New York al design contemporaneo di un'unica nazione<sup>1</sup> – stava vivendo una fase di crisi identitaria e di forti contrapposizioni interne. La dimensione didattica andava quindi incontro, ad evidenza, anche alla necessità di proporre il lavoro del designer non nel prodotto finito – oggetto di consumo, tendenzialmente visto come organico alla criticatissima *affluent society* – ma nel processo ideativo e progettuale, momento più idoneo a indagare e legittimare le ragioni di tutto ciò che era stato invece con forza posto in discussione.

Design e didattica era inoltre un nodo di forte attualità a causa del rinnovato impegno intorno alla creazione di corsi di livello universitario per la formazione dei designers. Nel 1970 il Ministero della Pubblica Istruzione aveva infatti emanato un decreto che permetteva a tutte le facoltà di architettura l'istituzione di cattedre di design, e se nello stesso anno erano stati chiusi i Corsi Superiori di Disegno Industriale attivati a partire dal 1960 a Venezia, Firenze e Roma, l'esperienza si andava riavviando con gli ISIA – Istituti Superiori per le Industrie Artistiche – il primo dei quali già autorizzato a Roma nel 1973, mentre quello di Firenze avrebbe iniziato a operare proprio nel settembre del 1975, così come nello stesso anno accademico 1975-76 sarebbe stato istituito all'Accademia di Belle Arti di Carrara l'insegnamento di "Design" e poi dall'anno successivo addirittura un intero "Corso interdisciplinare di Design"<sup>2</sup>. Che la

---

<sup>1</sup> *Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra a cura di Emilio Ambasz, New York-Florence, 1972. Del gruppo di designer poi protagonisti a Livorno, Bellini era stato l'unico ad essere invitato a sviluppare un progetto, oltre a veder selezionati per la mostra ben cinque suoi lavori, mentre di Coppola e Munari era stata solo esposta un'opera ciascuno: rispettivamente la sedia «Gru» e l'«Abitacolo», entrambi proposti anche a Livorno.

<sup>2</sup> L'impegno diretto nella didattica era parte integrante della dimensione professionale di diversi dei designer protagonisti della mostra del 1975 a Livorno: proprio Coppola sarebbe stato chiamato ad insegnare "Design" al corso dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dove anche Bellini e Munari furono invitati a tenere seminari; Munari tra l'altro era stato tra i docenti invitati nell'ormai chiuso



mostra allestita a Livorno guardasse in modo privilegiato ad un pubblico di giovani aspiranti designers lo dimostra del resto chiaramente una notazione contenuta nell'opuscolo descrittivo di tutte le *Manifestazioni della I Biennale*: "Le copie xerografiche dei singoli progetti, nella loro elaborazione progressiva, saranno distribuite gratuitamente agli studenti che ne faranno richiesta"<sup>3</sup>.

Ma non mancava in generale all'epoca un pubblico interessato alla riflessione sul design, come testimonia un'editoria ricca non di grandi volumi illustrati, bensì di densi saggi che ancora oggi costituiscono una bibliografia di riferimento: a partire da *Il design in Italia: 1945-1972* di Paolo Fossati pubblicato da Einaudi nel 1972, lo stesso Fossati che l'anno prima aveva curato l'edizione sempre per Einaudi – ma nella collana "Letteratura" – di *Codice ovvio* di Bruno Munari.

Anche le riviste si andavano moltiplicando: alle storiche «Domus» e «Casabella» si aggiunsero altre testate di settore – alcune effimere come «Design e Habitat», bimestrale di cui risulta pubblicato un solo numero all'inizio del 1973, altre consolidate nel tempo come «Ottagono» e «Modo» – e le stesse industrie proposero pubblicazioni periodiche di carattere non meramente pubblicitario, come ad esempio «Artemide», trimestrale dello Studio Artemide, «Caleidoscopio», semestrale del Gruppo industriale Busnelli dedicato – come specificava il sottotitolo – a design, immagine, comunicazione, tecnica e produzione del mobile, o «Trasparenze» - Informazioni di architettura e design della Saint-Gobain in Italia, il cui primo numero uscì nel marzo 1970.

Questa vivacità editoriale non era oltretutto esclusiva italiana: significativamente il decennio si era aperto con *Art as Design: Design as Art* di Sterling Mcllhany, agile volume pubblicato contemporaneamente in Stati Uniti, Gran Bretagna, Australia, Ca-

---

CSDI di Firenze, e in quegli anni insegnava "Metodologia della progettazione" alla Scuola Politecnica di Design di Milano, dove Pino Tovaglia insegnava invece "Visual design". Un'accurata analisi di tali realtà è stata condotta da R. GIUSTINO, *Esperienze didattiche del disegno industriale in Italia dal secondo dopoguerra agli anni Novanta*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2010-2011, relatrice A.Capitanio [<https://etd.adm.unipi.it/t/etd-10162011-230924/>].

<sup>3</sup> *Manifestazioni della I Biennale*, Livorno, 1974, p. 28.



Renzo Barbieri,  
*Progetto - Struttura.*  
*Metodologia del*  
*design*, allestimento  
della mostra, Livorno,  
Fortezza Nuova, Sala  
degli Archi, 1975.

nada, volto a evidenziare come il design offrisse un'esperienza quotidiana e diffusa dell'arte<sup>4</sup>.

In questa generale attenzione, uno spazio di rilievo era in particolare dedicato al *graphic design*, che anche nella mostra di Livorno ebbe una parte decisamente preponderante: un settore di forte impatto sociale e di fruizione indifferenziata – dai caratteri tipografici ai manifesti, dalla pubblicità all'editoria, dalla segnaletica al packaging – e quindi davvero capace di incidere su quelle trasformazioni di gusto e

---

<sup>4</sup> S. McILHANY, *Art as Design: Design as Art. A contemporary guide*, London-New York, 1970. L'analisi di titolo non porta però alla densità teorica del più recente testo di M. BRUSATIN, *Arte come design. Storia di due storie*, Torino, 2007.



Renzo Barbieri,  
*Progetto - Struttura.*  
*Metodologia del*  
*design*, allestimento  
della mostra, Livorno,  
Fortezza Nuova, Sala  
degli Archi, 1975.

di usi che erano l'aspirazione di tutta quella stagione progettuale<sup>5</sup>. Tra i molti esempi possibili, emblematico resta il caso dell'esposizione dedicata nel 1971 a Milano ai Push Pin Studios – il celebre consorzio newyorkese di grafici fondato, tra gli altri, da

<sup>5</sup> Si veda in particolare su questo tema L.V. MASINI, *Graphic design in Italia*, in «*l'arte*», 7, febbraio 1976, pp. 3-49. Singolare che mancassero invece esempi italiani nel testo di K. MURGATROYD, *Modern Graphics* (London 1969) che pure in appendice elenca le riviste di settore italiane («*Attualità Commerciale*», «*Graphicus*», «*Italia Grafica*», «*Linea Grafica*», «*Pubblicità*», e l'annuario «*Pubblicità in Italia*») e ricorda l'AIAP tra i membri di ICoGraDA (International Council of Graphic Design Associations), ma dedica i suoi capitoli solo a grafici attivi in Gran Bretagna, Svizzera, Olanda, Belgio, Germania, Giappone, oltre che a New York e San Francisco.

Milton Glaser – il cui catalogo fu quello originale in inglese con solo la sovraccoperta e i risvolti in italiano, a sottolineare l'assoluta internazionalità di tutto ciò che ruotava intorno a questi temi<sup>6</sup>.

Nondimeno proporre all'epoca una mostra incentrata su un gruppo di protagonisti di un design che non abbracciava il radicalismo più di tendenza poteva provocare qualche disagio teorico, che Lara-Vinca Masini, in apertura del suo testo introduttivo al catalogo della mostra di Livorno, previene affermando «Abbiamo passato un periodo di quattro, cinque anni, in cui sembrava, non dico sconveniente, ma almeno un po' equivoco, parlare di design, in maniera positiva», e concludendo circa la necessità di procedere ormai ad una revisione di tutta l'impostazione critica sull'argomento<sup>7</sup>.

La scelta dei curatori della manifestazione livornese – la stessa Lara-Vinca Masini, insieme con Vittorio Fagone – di centrare il discorso sui sei citati designers fu motivata, oltre che da una evidente comune idea di design, dal fatto che essi stessi – pur lavorando indipendentemente per committenti come Olivetti, Esso, Driade, Danese, Pirelli – avevano costituito il "Gruppo Exhibition Design" proprio con l'intento di presentare didatticamente il loro modo di operare. La prima mostra realizzata come gruppo risaliva al 1969, *Design ricerche plastiche*, tenutasi a Milano, a Palazzo Reale<sup>8</sup>: ma l'impostazione di metodo, esplicitata con chiarezza nel breve testo introduttivo, non dovette essere stranamente compresa, se una

---

<sup>6</sup> *The Push Pin style*, Palo Alto, [1970]: la mostra, si svolse al Castello Sforzesco nel maggio-giugno 1971, nell'ambito delle attività culturali della Olivetti.

<sup>7</sup> *Progetto-struttura: metodologia del design*, catalogo della mostra a cura di L. V. Masini, Livorno, Fortezza Nuova, 15 marzo-19 aprile 1975, Livorno, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, p. 1.

<sup>8</sup> *Design ricerche plastiche*, Milano, Palazzo Reale, settembre 1969, [Milano], 1969. In quell'occasione non era ancora presente Bellini; gli stessi cinque, con l'aggiunta in quel caso di Franco Bassi, esposero insieme anche nella mostra promossa nel 1971 in Spagna dalla Olivetti ó *graphic designers italianos* (Barcelona, 1971). Sull'intera esperienza del gruppo, sviluppatasi tra il 1969 e il 1976, si veda M. GALLUZZO, *Il pre-design e il mercato rionale*, in «AIS/Design», 2, ottobre 2013, rivista on line dell'Associazione Italiana Storici del Design [www.aisdesign.org/aisd/il-pre-design-e-il-mercato-riionale-il-gruppo-exhibition-design](http://www.aisdesign.org/aisd/il-pre-design-e-il-mercato-riionale-il-gruppo-exhibition-design) (ultima consultazione 14/07/2015).

recensione pubblicata su «Casabella» sotto il titolo *Frustrazioni - arte abdicata* afferma che “La mostra è molto didattica per il grande pubblico. Ma ci pare che vi sia una frustrazione che le arti subiscono a contatto con la società, il loro essere sempre più aliene e ridotte a manifesti, lontane dai problemi reali, esistenziali, sociopolitici, nei quali dovrebbero integrarsi»<sup>9</sup>: e se in effetti quella mostra si concentrava sulla fase che veniva definita di ‘pre-design’, l’attività progettuale di questi designer era assolutamente integrata – e con successo – nella realtà, come dimostrano le vendite di decine di migliaia di pezzi del vassoio Tiffany progettato da Coppola per la Alessi nell’ambito del *Programma 7*, avviato nel 1972 da Alberto Alessi con tutti i membri del gruppo<sup>10</sup>, così come tutto il gruppo era coinvolto nella progettazione di tende, coperte e altri elementi di arredo tessile realizzati dalla Tessitura Mompiano di Brescia e nello stesso 1972 presentati in un articolo su «Ottagono» come un esempio di applicazione della logica del graphic design al tessuto per la casa<sup>11</sup>.

Il rispecchiamento tra logica teorica e realizzazione pratica fu con brillante sintesi visualizzato nella mostra allestita a Livorno, dove non ci si limitò semplicemente a costruire un percorso espositivo che attraverso le elaborazioni grafiche e le documentazioni fotografiche testimoniassero l’iter progettuale delle varie opere fino al prototipo e al prodotto finale, ma per far questo vennero scelte quelle opere più funzionali a esplicitare il concretere di idea e forma grazie ad un uso consapevole di materiali e tecniche. Significativo che alcuni dei lavori proposti a Livorno fossero stati già inseriti quali casi esemplari nel volume di Munari *Design e comunicazione visiva*, come le distorsioni ottenute con fotomaster da Grignani o le carrozzerie di macchine Olivetti pensate da Bellini in modo da essere realizzate solo con tre piegature della lamiera

<sup>9</sup> C.G., *Frustrazione. Arte abdicata*, in «Casabella», 344 (1970), p. 7. La sigla C.G. era stata associata nel citato articolo di Galluzzo al nome di Germano Celant, ma è più verosimile leggerla come le iniziali di Carlo Guenzi, architetto membro della redazione di «Casabella» e frequente autore di interventi solo siglati, mentre Celant firmava sempre per esteso i suoi contributi alla rivista.

<sup>10</sup> A. ALESSI, *La fabbrica dei sogni. Alessi dal 1921*, Milano, 2000, p. 22.

<sup>11</sup> *Tessuti e visual-design*, in «Ottagono», 26 (1972), pp. 88-89.

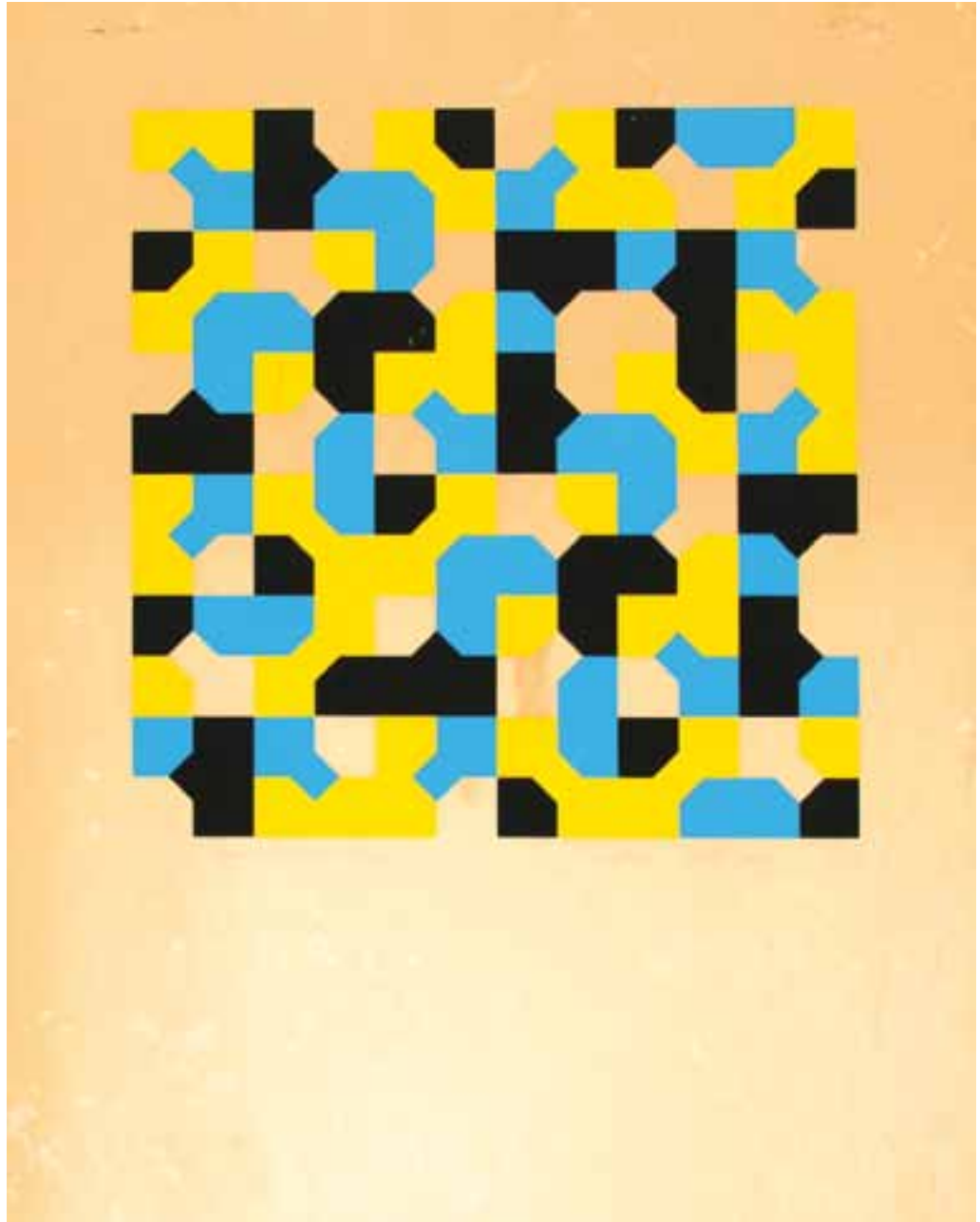
## Tessuti e visual-design

del gruppo Exhibition Design

Irreperibile è l'impatto violento e continuo, nuovo di giorno in giorno, a cui i nostri sensi sono continuamente sottoposti. E questa violenza crudele che viene fatta all'uomo ha le origini e le finalità più diverse: nasce ad esempio dalla speculazione giornalistica del messaggio pubblicitario, come dalla violenza alla natura o dai molteplici aspetti di mistificazione a cui tutto è ormai sottoposto. Sono questi solo pochi esempi. Ma se questo potere di usare il linguaggio delle comunicazioni visive fosse rivolto a migliorare il nostro habitat in un senso più conforme alla nostra natura, potremmo sentirne i benefici riflessi di un'operazione simile, in un percorso pur sempre artificiale, ma vicino al nostro più autentico desiderio di vita. Recentemente alcuni visual designers italiani hanno deciso di operare con questi intenti nel campo dei tessuti per l'arredamento perché questi sono delimitanti per l'insediamento di un certo tipo di messaggio visivo nell'ambito della casa. Bellini, Ceppola, Confalonieri, Grigiani, Munari, Toraglia componenti del gruppo «Exhibition design» che opera nella ricerca anche nel campo del visual design, fanno



*Tessuti e visual design  
del gruppo Exhibition  
Design, «Ottagono»,  
n° 26, 1972.*



Bruno Munari, *Colori per la curva di Peano*, 1974.





Pino Tovaglia,  
*Luci Valenti*, manifesto.



plastificata<sup>12</sup>. E ancora più significativo che quando nel 1979 si tornò dopo un decennio ad assegnare il Compasso d'Oro – sospeso, altrettanto significativamente, per tutti gli anni Settanta – nella selezione della produzione dal 1970 al 1979 erano presenti diversi lavori di cinque dei sei designer protagonisti della mostra livornese, ed anzi *Abitacolo* di Munari ed il carattere *Modulo* elaborato tra gli altri da Grignani, Munari e Tovaglia si videro assegnare il premio<sup>13</sup>.

Gillo Dorfles, nel suo testo pubblicato nel catalogo della mostra che accompagnò la rinascita dell'iniziativa a venticinque anni dalla prima edizione, dava ormai per



Mario Bellini,  
*Divisumma 18*,  
Olivetti, 1972.

<sup>12</sup> B. MUNARI, *Design e comunicazione visiva*, Bari, 1968, pp. 146 e 154-155. Nel volume furono edite le lezioni che Munari era stato invitato a tenere l'anno precedente dalla Harvard University, insieme con gli articoli da lui contemporaneamente scritti per il quotidiano «Il Giorno» come corrispondenza di questa sua esperienza americana.

<sup>13</sup> *Design & Design*, Milano 29 maggio-31 luglio 1979, Venezia 1-25 settembre 1979, Firenze, 1979, pp. 142 e 165.

Unico assente Confalonieri, che pure era stato autore tra l'altro – in quel decennio – di un magistrale manifesto per la quindicesima edizione della Triennale di Milano.

superati «quegli oggetti (o progetti) che andarono sotto l'etichetta di 'controdesign' o 'antidesign'»<sup>14</sup>: oggi noi sappiamo che non fu esattamente così e che l'anno successivo la Biennale di Venezia apriva gli anni Ottanta con l'*Elogio del banale* di Alessandro Mendini; ma, in prospettiva storica, possiamo anche affermare che le utopie degli anni Sessanta/Settanta non furono una caratteristica esclusiva del movimento radicale, bensì permearono tutta la migliore ricerca progettuale coeva<sup>15</sup>.

Basti pensare all'*Abitacolo* di Munari, che aveva percorso con essenzialità assoluta il tema proposto dalla mostra del MoMA del 1972, dove la soluzione con reali conseguenze fu poi quella della *Kar-a-sutra* di Bellini, lo stesso Bellini che intuì subito le nuove libertà offerte dall'elettronica associando alla portatilità anche la tattilità, con la morbidezza della tastiera della Divisumma 18, rivestita di una membrana plastica che rendeva i tasti tutt'uno con il corpo dell'oggetto: realtà che è la norma nei tanti meccanismi "touch" oggi in uso, di cui quell'innovazione può essere a buon diritto considerata un prodromo.

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>15</sup> Cfr. A. BRANZI, *Il design italiano 1964-1990*, catalogo della mostra, Milano, 1996, pp. 14-15.

## Mario Bellini: una testimonianza

Livorno, marzo 1975, mostra "Progetto-Struttura Metodologia del design": ha dei ricordi che ha piacere di condividere? Gli altri designer all'epoca coinvolti – Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, Tovaglia – avevano già esposto insieme nel 1969 col nome di "Gruppo Exhibition Design": come e quando si era unito a loro?



Mario Bellini,  
*Marcatrice magnetica  
Programma 101*,  
Olivetti, 1965  
(prototipo 1964).

Sin dalle prime prove del mio lavoro (dal 1962 in poi) Silvio Coppola mi ha testimoniato la sua ammirazione e il suo apprezzamento con una sincera amicizia che lo ha portato a coinvolgermi in alcune delle attività del suo "Gruppo Exhibition Design". Una presenza estemporanea dal momento che non ho mai fatto parte di alcun gruppo

o scuola. Per altro conoscevo già molto bene sia Tovaglia, sia Munari. Quest'ultimo già vicino a me sin dai tempi "preistorici" della Rinascente, che segnano il mio precoce debutto nel design con i miei primi due compassi d'oro vinti nel 1962 e nel 1964, rispettivamente con il tavolo Cartesio realizzato per Sandro Pedretti e con la marcatrice magnetica Programma 101 disegnata per la Olivetti.

Lei apparteneva a una generazione diversa dagli altri: molto più giovane, che cosa condivideva con loro in un momento di grande dibattito intorno al modo di essere designer?

Non mi sono mai posto questa domanda. Si trattava di un Gruppo che riuniva alcuni tra i più interessanti graphic designer dell'epoca dai quali per altro io mi sentivo "estraneo". Per quanto riguarda il dibattito intorno al cosiddetto "design" più di dieci anni prima avevo già estesamente chiarito il mio pensiero sul tema con una lunga intervista pubblicata sul numero monografico intitolato "DESIGN" di Edilizia Moderna, la rivista allora diretta da Vittorio Gregotti. Gregotti stesso mi aveva interpellato, io ancora neppure trentenne, insieme con alcuni "mostri sacri".



"DESIGN",  
numero monografico  
di «Edilizia Moderna»,  
n° 85, 1965.

Curatori della mostra furono Vittorio Fagone e Lara-Vinca Masini: quale fu il rapporto con loro?

Non ho particolari ricordi, ritengo non più del necessario rapporto redazionale.

In catalogo accompagnava i suoi lavori con testi in cui si addensavano riflessioni che andavano ben oltre l'illustrazione oggettiva del progetto: quanto l'elaborazione teorica si intrecciava allora e si intreccia oggi al processo progettuale?

Ho sempre trovato interessante alternare il mio impegno progettuale, nei vari campi in cui mi sono cimentato, con quello della riflessione critico-storica, come è testimoniato dai molti miei scritti sull'argomento che vanno dagli editoriali per «Modo» alla direzione per «Domus» durata sei anni e a vari saggi e prefazioni richiestimi nel corso degli anni.

Tra i suoi progetti presentati nella mostra di Livorno c'era anche Kar-a-sutra da lei elaborato per l'esposizione "Italy: the New Domestic Landscape" organizzata al MoMA di New York nel 1972: all'epoca della mostra newyorkese quanto ci si rese conto che la sua proposta era quella che avrebbe più delle altre inciso nel tempo sul vivere quotidiano, cambiando di fatto l'idea stessa di automobile?

Io stesso, come progettista, ed Emilio Ambasz, come curatore del MoMA, ovviamente credevamo allora che questa rivoluzionaria proposta avrebbe immediatamente sollevato l'interesse della grande industria automobilistica americana. Quest'ultima non mostrò nemmeno di essersi accorta di quanto, invece, la storia avrebbe velocemente recepito. In effetti, *Kar-a-Sutra* ha segnato una svolta decisiva nel mondo dell'auto-mobilità che, a partire dalla nascita della "Espace" prodotta dalla Renault e in seguito con la grande diffusione dei MPV (Multi Purpose Vehicols), ha puntato tutto su abitabilità e flessibilità degli spazi interni. Ciò ha dimostrato, ancora una volta, quanto sia più importante, prima di accingersi a disegnare nuove forme, concentrarsi sul loro significato.



Mario Bellini,  
*Kar-a-Sutra*, 1972.

A lei si deve l'allestimento nel 2007 alla Triennale della mostra "Anni Settanta: il decennio lungo del secolo breve": c'è una memoria di quegli anni nel design odierno?

Se è vero – come è vero – che ciò che chiamiamo "design" registra nel corso del tempo l'evolvere delle nostre culture e dei nostri stili di vita, si deve credere che siamo sempre eredi anche di ciò che è stato prima di noi, seppure convinti di volere essere innovativi e volti al futuro. Sa qual è la sedia che preferisco e che mostro spesso nelle mie conferenze? Quella di Tutankamon che vista oggi è così "pericolosamente" simile, per esempio, alla mia Cab disegnata per Cassina nel 1977, molti molti anni dopo. Che ne pensa?



*Sedia*, Il Cairo, Museo Egizio, XIII sec. a.C.

Mario Bellini, *Cab 412*, Cassina, 1977.

Catalogo

### *Nota al catalogo*

Le opere entrate a far parte delle collezioni civiche di Livorno nel 1975 a seguito della mostra "Progetto – Struttura" non coincidono con la totalità di quanto esposto all'epoca: per non perdere il senso della riflessione sul lavoro progettuale, si è cercato per quanto è stato possibile di integrare tale documentazione con oggetti e materiali grafici altrove conservati. In particolare per quanto riguarda Mario Bellini abbiamo avuto la generosa disponibilità di foto e filmati da parte dello stesso studio dell'Architetto, mentre esemplari di macchine da lui progettate per Olivetti sono stati forniti dal Museo degli Strumenti per il Calcolo dell'Università di Pisa; per quanto riguarda invece Silvio Coppola, l'archivio del designer depositato presso la Fondazione Ragghianti di Lucca conserva un contenitore denominato "Schizzi esposti a Livorno", da cui sono stati trascelti alcuni fogli.



# Mario Bellini

All'epoca appena quarantenne, Bellini vantava già tre Compassi d'Oro – ad oggi saliti a otto – e una collaborazione consolidata con committenti come Artemide, Cassina, Olivetti: in particolare per Olivetti, per cui aveva iniziato a lavorare nel 1963, era stato capace di ideare macchine assolutamente innovative e in linea con l'attenzione all'ergonomia, sfruttando la nuova libertà strutturale e la riduzione dimensionale offerte dal superamento della meccanica con l'elettronica. La tradizionale carrozzeria si trasformò così in una morbida guaina elastica tesa sulla struttura come una pelle, in perfetta adesione ad una positiva idea di design come *styling*, tanto che per la membrana elastica della stazione terminale video con tastiera TCV 250 e della calcolatrice portatile Divisumma 18 si è parlato di «esempi diagrammatici di un design che si *stende* sui meccanismi» (Branzi).

Altro oggetto al centro dell'attenzione fu la lampada *Area*, messa in produzione appena l'anno prima da Artemide, che semplificava al limite dell'autoproduzione il più tradizionale tipo di illuminazione da tavolo di cucina, sostituendo al consueto paralume in vetro ondulato un tessuto resinato. E parimenti su un semplice assemblaggio di elementi base si fondava l'idea de *Le Stelle*, progettate per la B&B sempre nel 1974: poltrone e divani la cui imbottitura prendeva forma fissandosi ripiegata sulla struttura portante di tubi d'acciaio.

Se tutti questi oggetti erano già allora una realtà nel quotidiano, la *Kar-a-sutra* – ideata nel 1972 come risposta all'invito del Museum of Modern Art di proporre per la mostra *Italy: the New Domestic Landscape* un progetto per «A New Mobile Environment» e rimasta solo un prototipo – sorprende forse più oggi per aver saputo prefigurare un modo di intendere l'auto più pratico e versatile poi divenuto standard generalizzato: ampiezza e modificabilità dell'assetto dello spazio interno, facilità di carico anche di ingombri inusitati – esemplificata nel caso addirittura con un pianoforte a coda –, compattezza del volume esterno e panoramicità dell'abitacolo. Una precoce intuizione di una necessità e della sua soluzione, con chiarezza testimoniata dalla scheda dattiloscritta conservata nell'archivio del museo newyorkese: «Bellini believes that present day cars are uncomfortable spaces where strapped-in people cannot fully enjoy the sensorial pleasure of movement in open space...».

## Bibliografia di riferimento

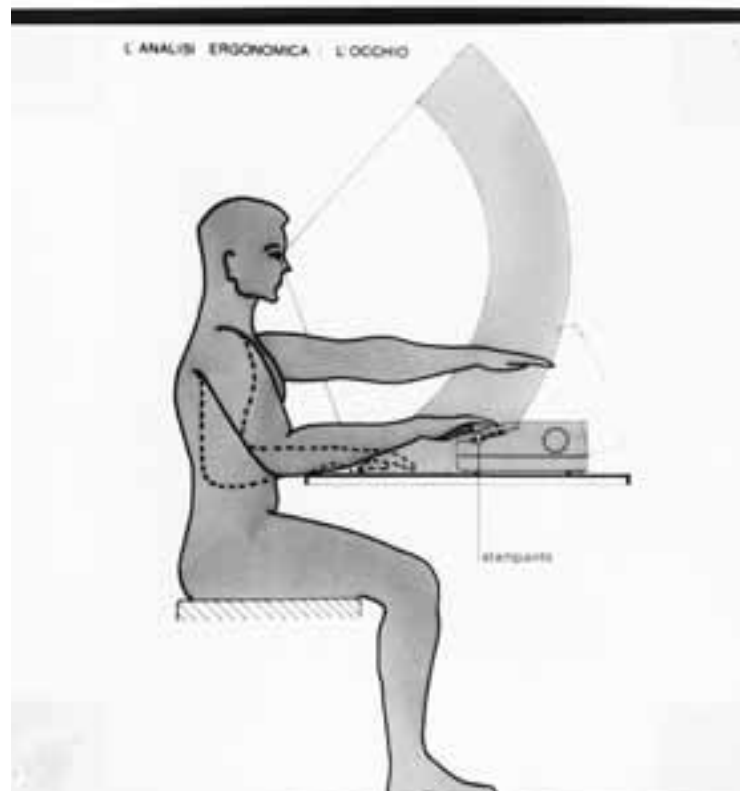
*Mario Bellini designer*, catalogo della mostra a cura di Cara McCarty, New York, The Museum of Modern art, 1987.

A. BRANZI, *Il design italiano 1964-1990*, catalogo della mostra, Milano 1996.

*Mario Bellini: architect and designer*, catalogo della mostra, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2003.

Il principio è che l'operatore debba avere alla distanza ottimale l'unità di scrittura, sulla quale controllare lo svolgimento delle operazioni, e la tastiera dalla quale introdurre i dati e le funzioni.

I movimenti degli arti e degli occhi, compiuti per mantenere un continuo rapporto fra i comandi dati alla macchina e il controllo dei risultati, devono essere il più possibile ridotti.



Mario Bellini,  
*Logos 270*,  
Olivetti, 1970.  
Pisa, Museo degli  
Strumenti  
per il Calcolo.

La Logos 270 è progettata nel 1969.

La miniaturizzazione elettronica permetteva di condensare nello spazio di una sola piastra tutti i circuiti e i componenti con economia di materiali e una maggiore affidabilità.

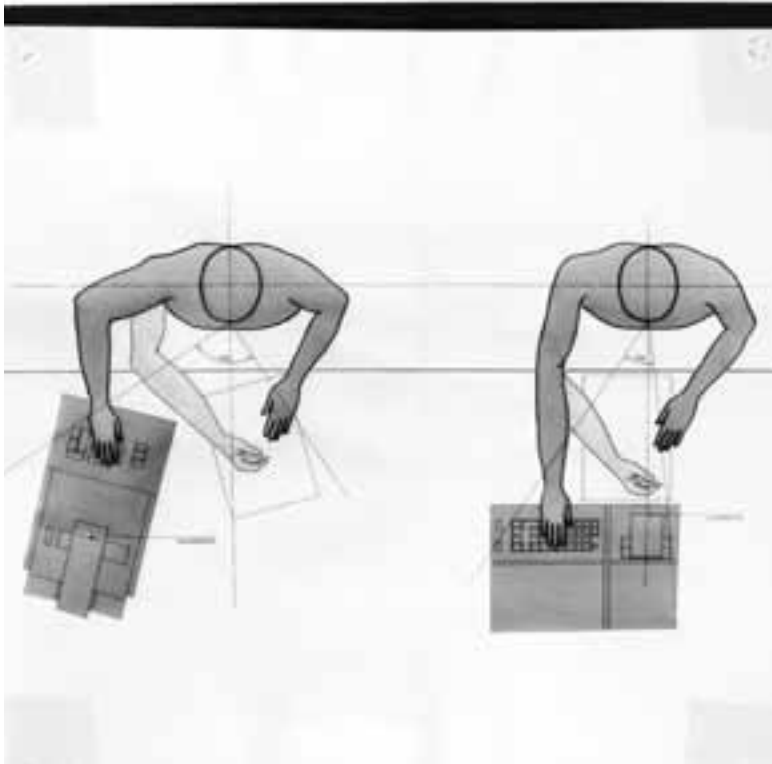
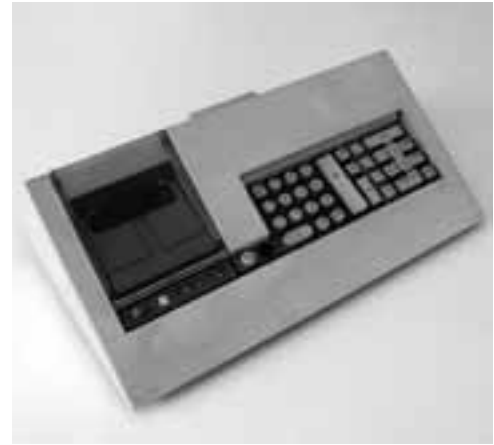
La progettazione per gruppi permetteva al designer un intervento immediato di regia sull'architettura finale della macchina.



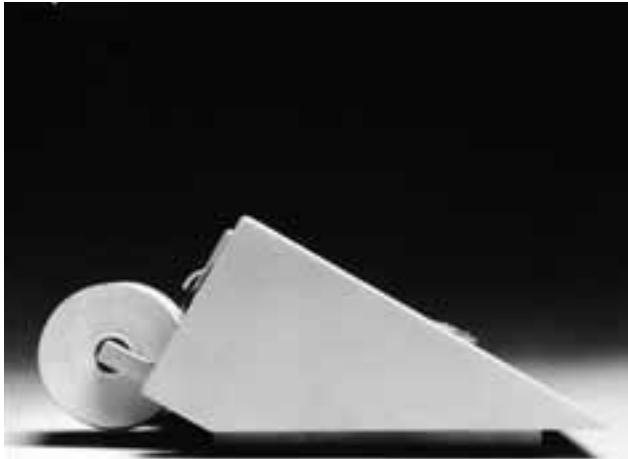
Mario Bellini, pannelli esplicativi per la Logos 270 Olivetti.

Nella classe Logos 50-60, diminuiti liberamente l'ingombro degli elementi elettronici, la necessità di energia, la dimensione dei gruppi accessori, si può ridurre la macchina da calcolo strettamente alle dimensioni degli organi che vengono in contatto con l'operatore.

Il rapporto uomo-macchina si definisce nelle sue componenti principali, non è disturbato da alcuna presenza non necessaria, è il più immediato e diretto che si possa avere davanti ad un apparato funzionale.



Mario Bellini,  
*Logos 50-60*, Olivetti,  
1972. Pisa, Museo  
degli Strumenti per il  
Calcolo.



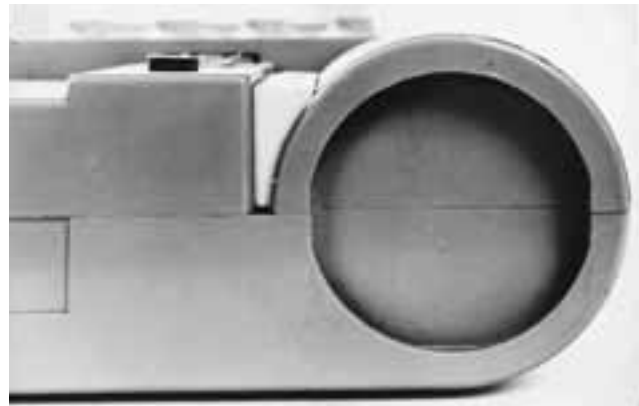
Il braccio è sull'asse della tastiera, l'occhio sull'asse della stampa, i movimenti del capo si mantengono su un piano orizzontale come quando si legge un libro; i caratteri della stampa, più piccoli, sono più vicini di quelli dei modelli dei tasti per facilitare la messa a fuoco dell'occhio.



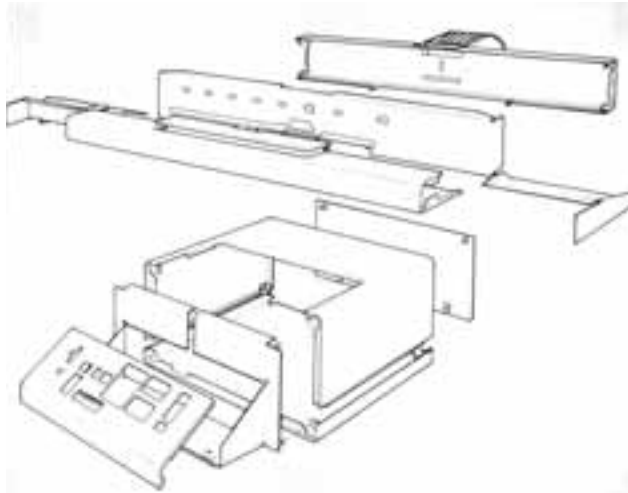
La macchina da calcolo è un pezzo inclinato che nasce dal piano stesso di lavoro, che continua in una disposizione trasversale, gli organi di entrata dei dati, cioè i tasti e l'organo di uscita dei risultati cioè la stampa; la carrozzeria è compatta, l'espressione formale è sintetica idem a una macchina che non deve imporre la propria presenza nonostante tutta la ore che trascorre in compagnia dell'uomo.



Mario Bellini, pannelli esplicativi per la *Divisumma 18* Olivetti.



Mario Bellini,  
*Divisumma 18*, Olivetti,  
1973. Pisa, Museo  
degli Strumenti per il  
Calcolo.



#### LA MARCATRICE MAGNETICA CMC7

È una macchina per il marcataggio del codice magnetico di assegni bancari e moduli similari. I suoi organi funzionali sono la tastiera, che comprende tra l'altro un "occhio" per il controllo visivo dell'impostazione dei dati; la zona di governo e stampa del modulo; il "corno", che comprende gli organi elettromeccanici di calcolo, stampa, governo e programmazione.

Il disegno della macchina è stato concepito secondo criteri metodologici nuovi, che hanno consentito una piena integrazione tra i fattori funzionali, cronologici e formali. Gli elementi della carrozzeria sono costruiti in lamiera plastificata di acciaio. Le speciali caratteristiche di questo materiale, e soprattutto l'impossibilità di lasciarne in vista i "filii" tranciati, l'impossibilità di reintegrare vecchi e spigoli mediante la saldatura continua (come nella lavorazione tradizionale della lamiera stuccata e verniciata) hanno richiesto l'adozione di una tecnologia particolare.

I pezzi in tre ordini successivi di rilevati e piegature risultano perfetti, irrigiditi e particolarmente conformati al contorno per ricevere ad incastro le rimanenti parti della carrozzeria. Anche queste sono in lamiera solo piegata e con finitura metallizzata.

Il particolare sistema di incastro tra i due gruppi di pezzi già descritti consente un semplice montaggio e smontaggio delle parti, che si trovano così rifinite e irrigidite reciprocamente pressoché senza viti.

La lamiera cassa così di essere un materiale di trasformazione "disponibile" per qualunque soluzione formale. Così plastificata su una faccia, acquista quasi un orientamento irreversibile che le permette di essere solo quello che è: un foglio che, come tale, può essere solo piegato e ripiegato fin che si vuole, ripartendo solo in se stesso i modi di conformazione più aderenti.

Il complesso delle due "travi" ha richiesto una lunga e delicata fase di collaborazione del designer con i gruppi di progetto e ingegneria, per consentire il giusto livello di integrazione, nel disegno generale, anche di quelle parti che più propriamente devono considerarsi "meccaniche".

## DISPLAY TCV 250

Con il TCV 250 si apre una nuova iconografia nelle macchine a posto di lavoro, mediato, in questo caso, attraverso l'applicazione della teoria delle membrane elastiche. È il tentativo, già di per sé non ripetibile e non classificabile, di togliere alla macchina quel tanto di inesorabile che c'è nella sua logica consequenziale e di popolare di episodi emozionali un panorama piatto e squallido.

L'aspetto scientifico, matematico e topologico del comportamento delle superfici a regime di tensione costante, «siano esse membrane elastiche o membrane di acqua saponata», è stato ampiamente trattato da noti testi specializzati e se ne hanno persino in alcuni libri di testo di fisica delle scuole medie superiori.

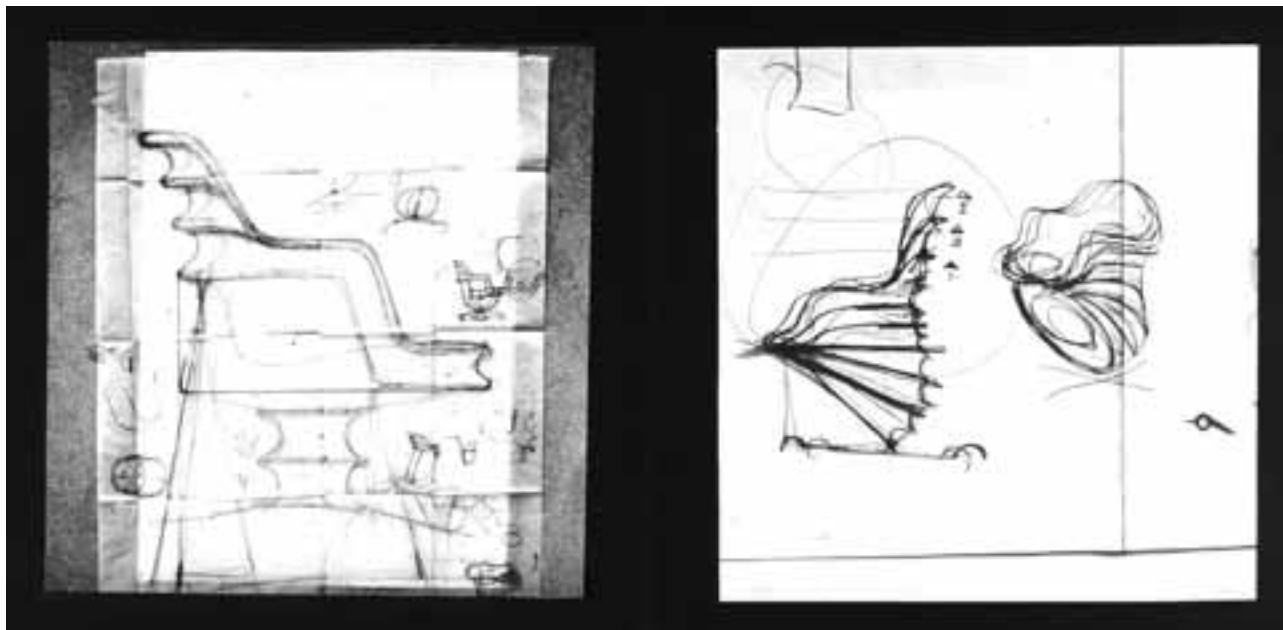
È molto più difficile, invece, rintracciare discorsi che tentino di collegare alcuni aspetti interessanti di questo capitolo della topologia con le tecniche o i metodi di progettazione in chiave di metadesign: come arricchimento degli strumenti operativi a disposizione di un designer o come contributo ad una possibile "teoria della forma".

Si tratta di strumenti e non metodi perché non credo in una teoria della forma ma piuttosto in poetiche della forma dove esperimenti di questo tipo non possono in alcun modo garantire una validità automatica sotto l'apparenza della attendibilità scientifica, ma devono piuttosto essere utilizzati sotto la piena responsabilità del designer che in definitiva deve rispondere personalmente e senza alibi dei risultati raggiunti.



Mario Bellini,  
*Display TV 250*,  
videoterminale,  
Olivetti, 1966.

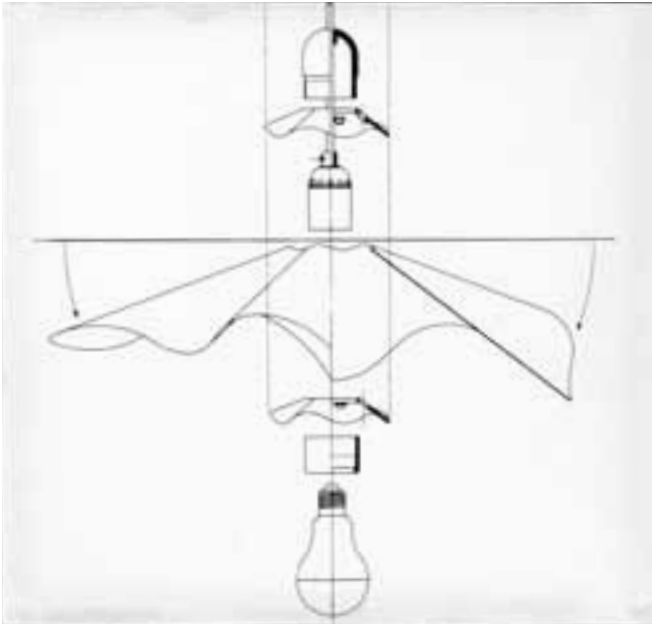




Mario Bellini,  
*Teneride*,  
poltroncina da ufficio,  
Cassina, 1970.



Mario Bellini,  
*Le Stelle*, divano,  
B&B, 1974.



Mario Bellini,  
*Area*, progetto di luce  
per Artemide, 1974.



Mario Bellini,  
*Kar-a-sutra* – Proposal  
for a new mobile  
environment, 1972.

# Giulio Confalonieri

Il nome di Confalonieri (1926-2008) è legato all'elaborazione di un uso del carattere tipografico che diventa immagine in sé, nel rigore di una serrata logica progettuale: emblematici i casi del titolo della rivista «Marcatre», rivoluzionario a metà degli anni Sessanta con le sue alternanze alto/basso in funzione espressiva, o del logo della Boffi – ancora oggi rimasto così come da lui ideato cinquantatré anni fa – che in una *b* minuscola racchiude un'idea di perfezione essenziale, in sé conclusa, costruita su un cerchio. E che il cerchio sia l'elemento generatore del suo progetto grafico, non semplicemente dettato dalla grafia della lettera, lo dimostra il fatto che la stessa forma è sottesa al nucleo centrale del numero 15 protagonista del manifesto della Triennale di Milano del 1973 – appunto la quindicesima edizione – di cui le collezioni civiche di Livorno conservano una copia e di cui sono qui esposti alcuni schizzi. Alla forma del cerchio che emerge come base costante riconoscibile in gran parte del lavoro di Confalonieri – qui evidente anche nel marchio della Galleria Milano o in quello della San Giorgio – si alterna come sua caratteristica tipica la scansione ritmica lineare, di nitidezza esemplare nel marchio della casa editrice Lerici, che riesce nondimeno a suggerire giustapposizioni volumetriche, come nel manifesto per la quarta edizione di *Eurodomus* o nella copertina del catalogo della quindicesima triennale di Milano. Idee formali solo apparentemente distanti, come dimostra il loro fondersi nel progetto per la copertina di «Domus» del marzo 1968, dedicata alla seconda edizione di *Eurodomus*.

## Bibliografia di riferimento:

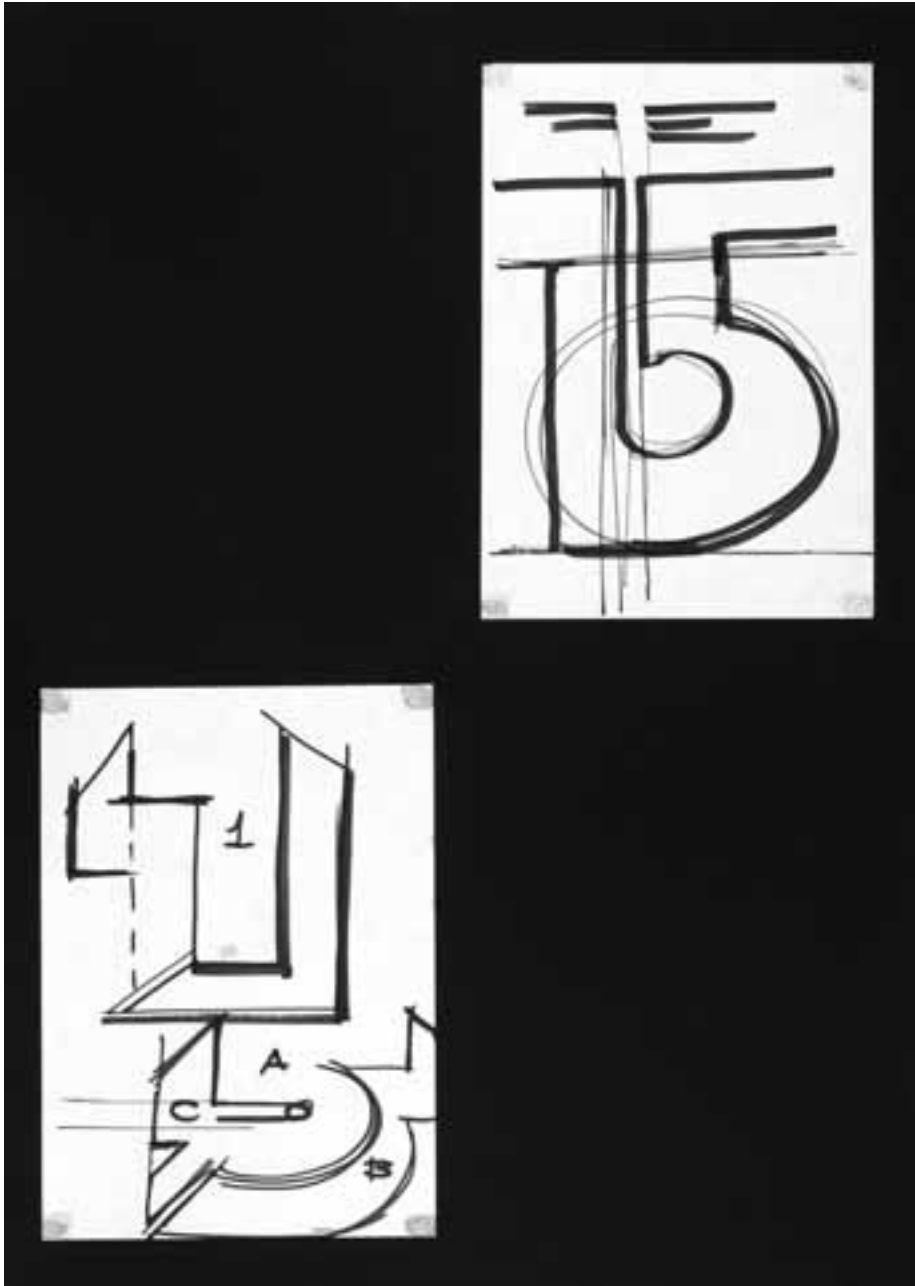
G. CONFALONIERI, *Graphic Adventure: Works 1960 1976*, Milano, 1978.

*Giulio Confalonieri: opere grafiche*, Milano, 1997.

D. BARONI, M. VITTA, *Storia del design grafico*, Milano, 2003.



Giulio Confalonieri,  
*XV Triennale di Milano*,  
1973, manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 97,5 x 67,5.

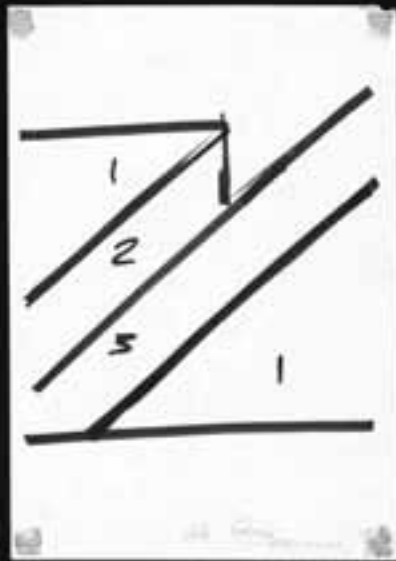


Giulio Confalonieri,  
*studi per manifesto e  
copertina del catalogo  
XV Triennale di Milano,*  
1973, disegni su carta,  
ciascuno cm 29,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*Eurodomus 4*, 1972,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 97,5 x 67,5.

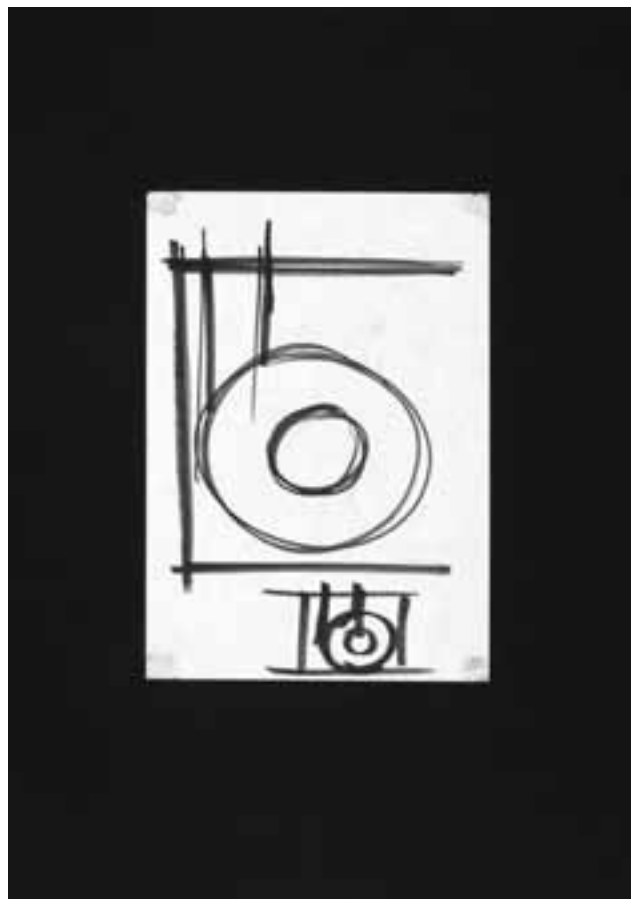




Giulio Confalonieri,  
*studi per manifesto*  
*Eurodomus 4*, 1972 e  
*copertina "Domus"*  
*460*, 1968, disegni su  
carta, ciascuno  
cm 29,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*studi per marchi*  
Sangiorgio e Galleria  
Milano, 1966, disegni  
su carta, ciascuno  
cm 29,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*marchio Boffi*, 1962,  
disegno su carta e  
foto del logo, montati  
su cartoncino,  
cm 50 x 70.



Giulio Confalonieri,  
*marchio Bloch*, 1970.  
disegno su carta,  
cm 29,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*marchio FAI*,  
1969, disegni  
su carta, ciascuno  
cm 29,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*studio per marchio*  
*Lerici*, 1964, disegnato  
su carta, cm 27,7 x 21.



Giulio Confalonieri,  
*marchio editore*  
*Lerici e titolo*  
*rivista MarcaTre,*  
1964, riproduzioni  
fotografiche.

# Silvio Coppola

Il “Gruppo Exhibition Design”, pur nella dimensione collettiva tipica dell’epoca, ebbe in Silvio Coppola (1920-1985) una figura di riferimento come coordinatore, ruolo cui si aggiungeva nel momento della mostra di Livorno un suo accentuato interesse per la didattica, che gli valse tra l’altro la selezione per il Compasso d’Oro del 1979 della sua *Ricerca sperimentale di un metodo di insegnamento* elaborata negli anni in cui tenne il corso di design all’Accademia di Belle Arti di Carrara. Non è un caso dunque che la sezione a lui dedicata in *Progetto - Struttura* fosse molto ampia e che diversi e densi fossero i testi da lui appositamente scritti per il catalogo a illustrazione dei propri lavori, tra cui erano presenti persino tre prototipi: la sedia *Gru*, tuttora conservata nel Museo Civico, lo scaffale *Tana* e il giunto universale *Coppola*, accompagnati – come anche la maggior parte degli altri – dalla documentazione cartacea dell’iter progettuale. Una documentazione che è stato possibile ricostruire integralmente grazie alla presenza nell’archivio del designer depositato presso la Fondazione Ragghianti di Lucca di una sezione specifica intitolata *Schizzi esposti a Livorno*, comprendente persino una corrispondenza relativa al brevetto del suo giunto universale, che riuniva in sé entrambi i profili dell’incastro maschio/femmina. Nello stesso archivio resta anche un interessante nucleo di documenti relativo ad un suo progetto – rimasto senza esito – di un centro di documentazione per i designer, pensato come un sistema di informazione condivisa in un mondo che ancora non aveva a disposizione gli strumenti dell’odierna globalizzazione.

Nella varietà della sua produzione, le sue diverse linee progettuali sono peraltro unite da una convergenza formale che mentre nei lavori grafici, compresi quelli pensati per i tessuti, tende a suggerire una fisicità plastica, fonda invece gli oggetti tridimensionali su equilibri lineari: l’intreccio di listelli del piano del tavolo disegnato per la *Montina* o quello di fili d’acciaio nei cestelli progettati per Alessi, fino al percorso unico del tubo d’acciaio che fa da sostegno alla seduta *Gru*, una linea ondulante libera nello spazio.

## Bibliografia di riferimento

*Due dimensioni: grafici, illustratori e fotografi pubblicitari italiani, a cura di Max Huber [et al.]*, Milano, 1964.

G. FIORAVANTI, L. PASSARELLI, S. SFIGIOTTI, *La grafica in Italia*, Milano 1997.

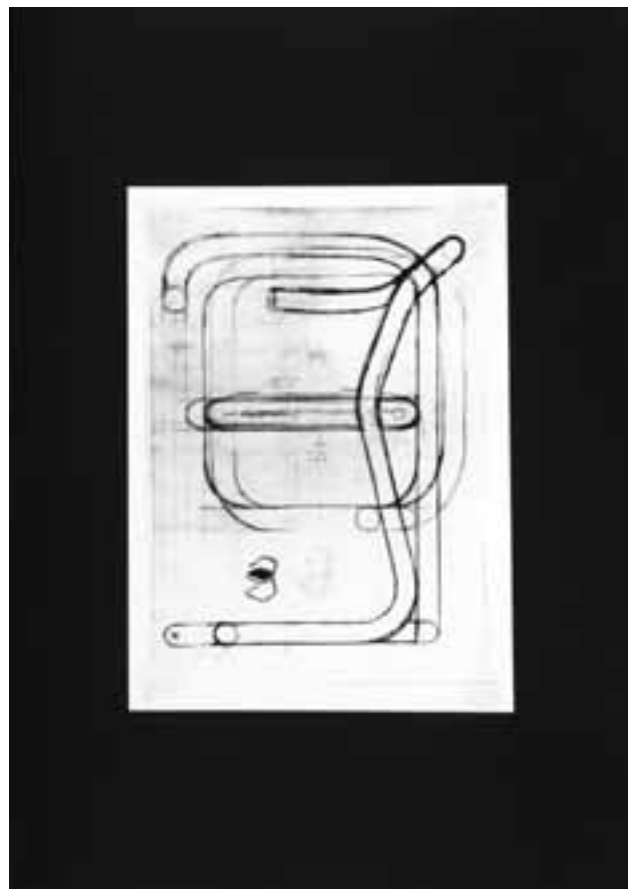
## Fonti manoscritte

*Archivio Silvio Coppola*, Lucca, Fondazione Centro Studi sull’arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti.

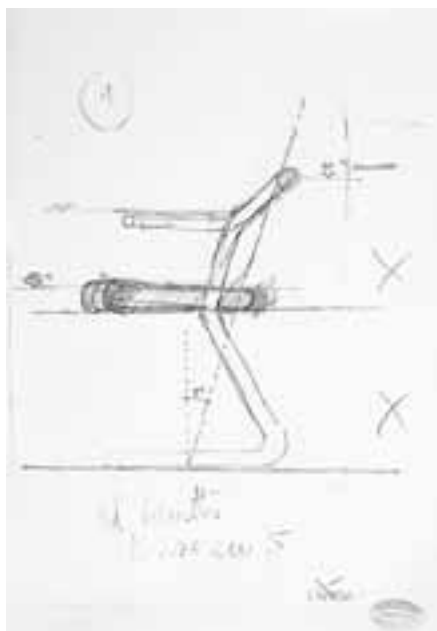
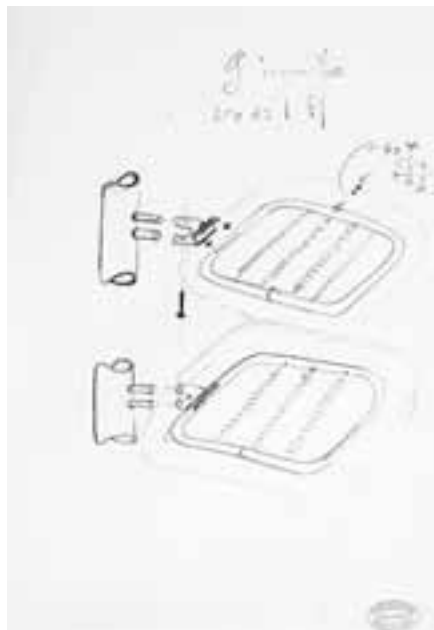




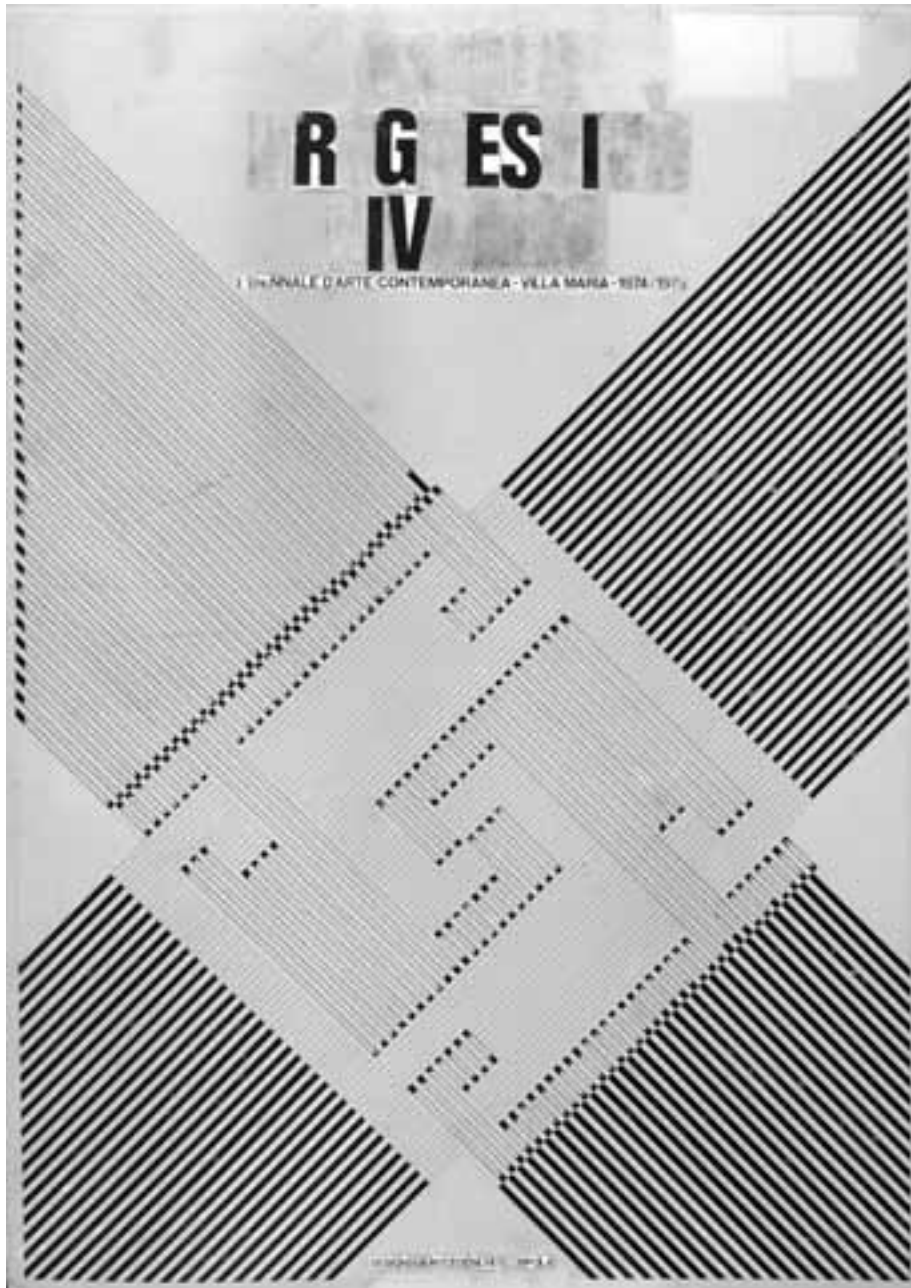
Silvio Coppola,  
*prototipo sedia Gru*,  
1969, tubo d'acciaio,  
cm 70 x 50 x 53.



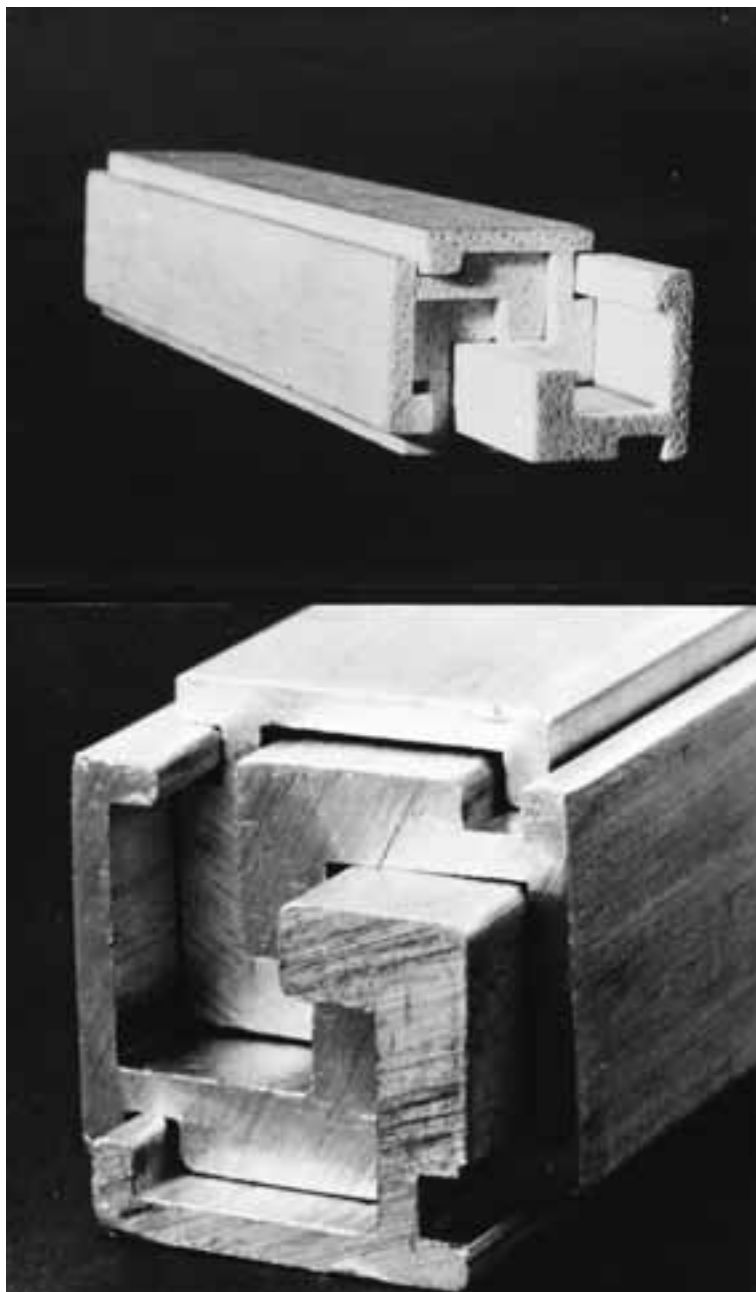
Silvio Coppola,  
*sedia Gru*, 1969,  
riproduzioni  
fotografiche del  
progetto.



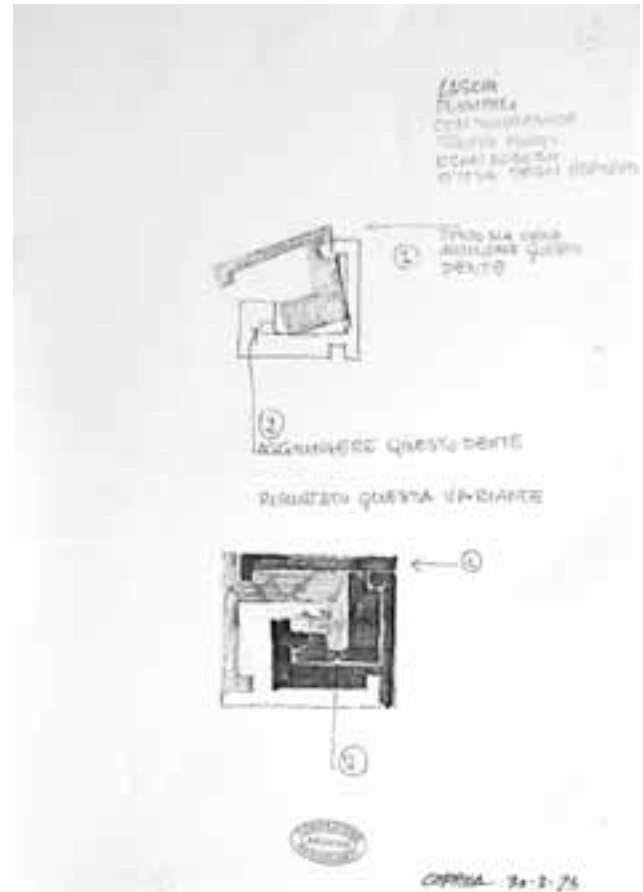
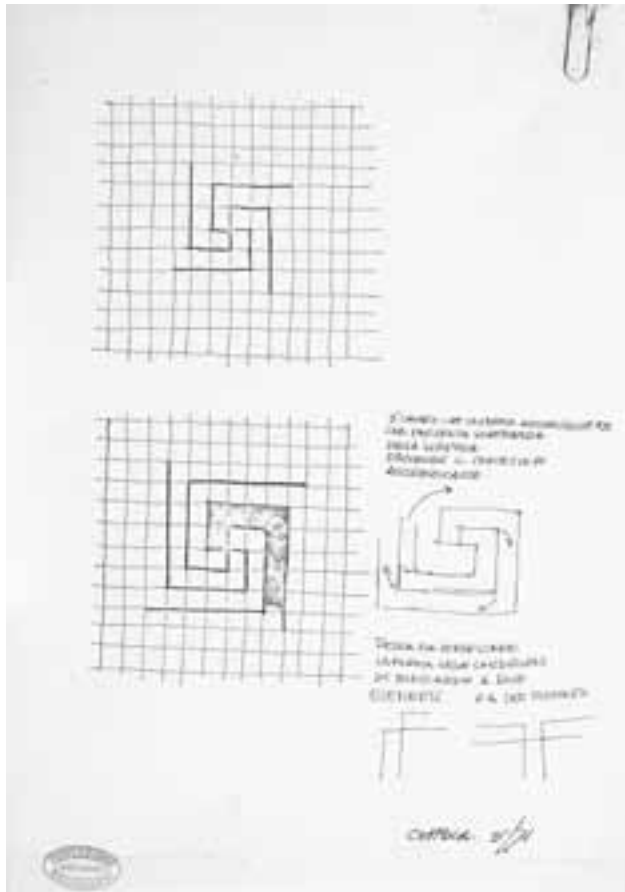
Silvio Coppola,  
*sedia Gru*, 1969, copie  
di disegni progettuali,  
ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



Silvio Coppola,  
*progetto di manifesto  
per il Museo  
Progressivo Città di  
Livorno, 1974, tecnica  
mista su cartoncino,  
cm 102 x 73.*



Silvio Coppola,  
*giunto universale*,  
1971-72, foto,  
cm 18 x 24.



Silvio Coppola,  
*giunto universale*,  
1971-72, studi, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



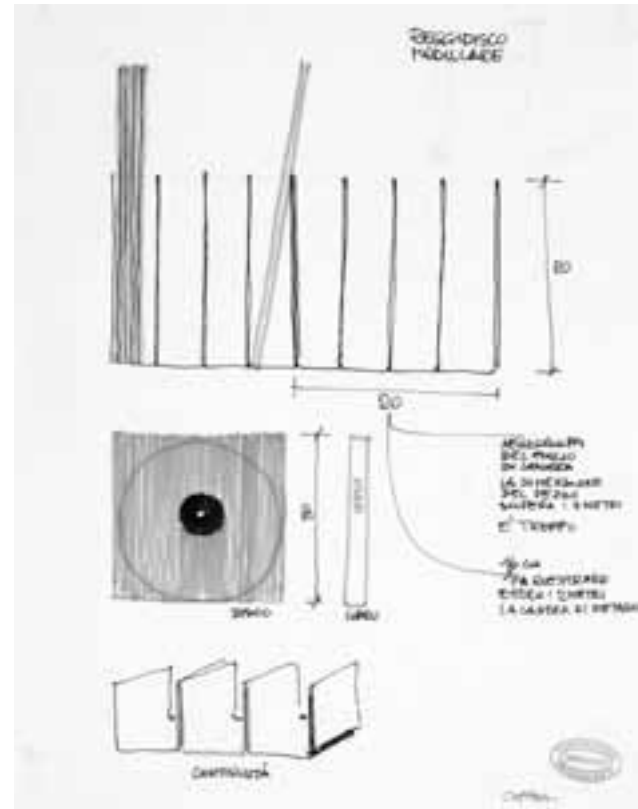
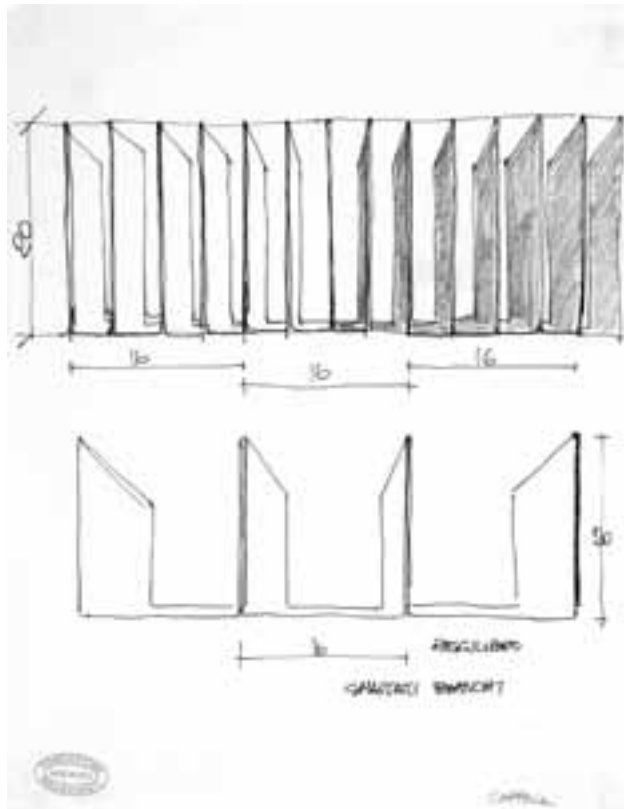


Silvio Coppola,  
*scaffale Tana*,  
prototipo Bernini –  
Carate Brianza, 1970,  
foto, cm 18 x 24.

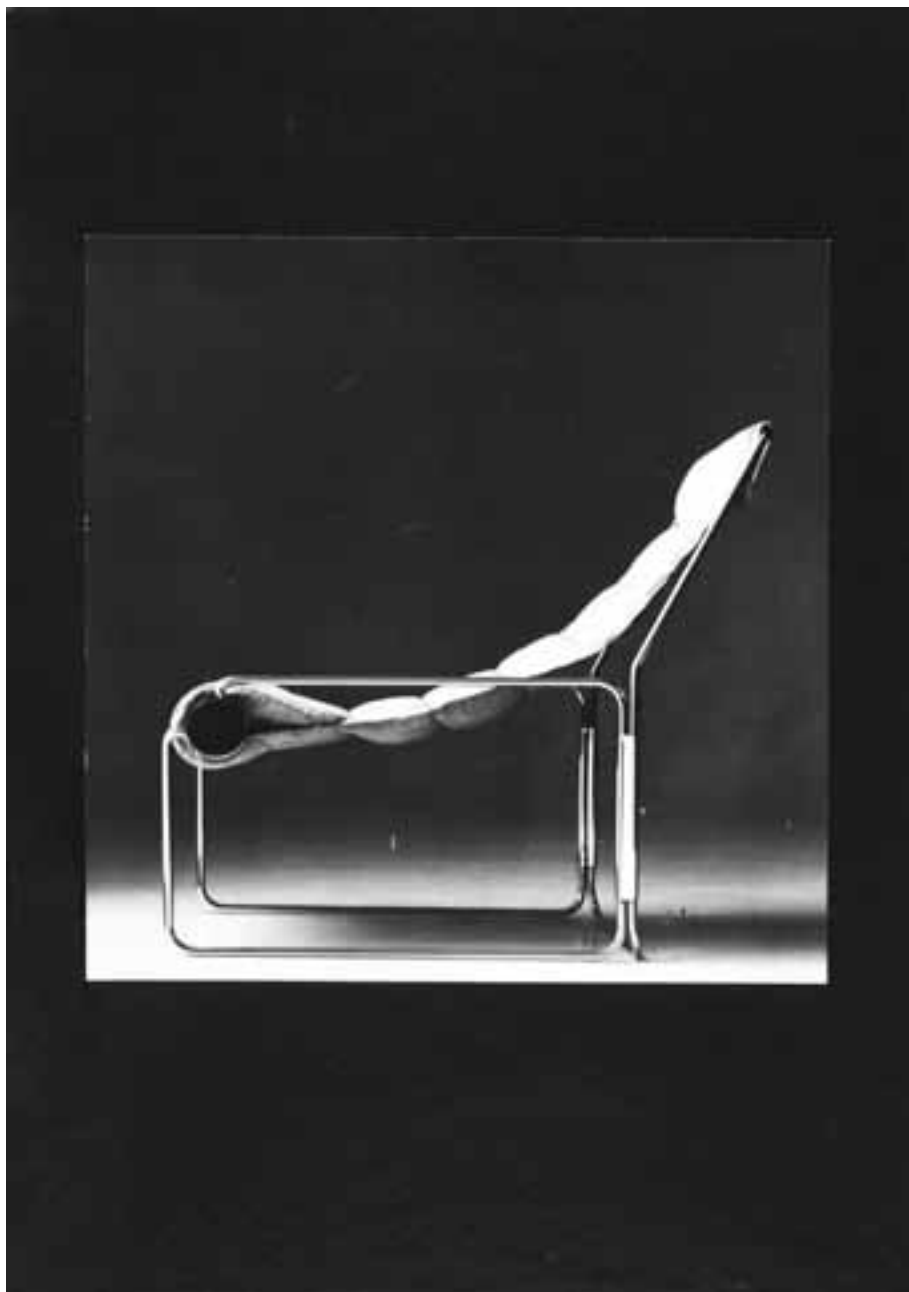




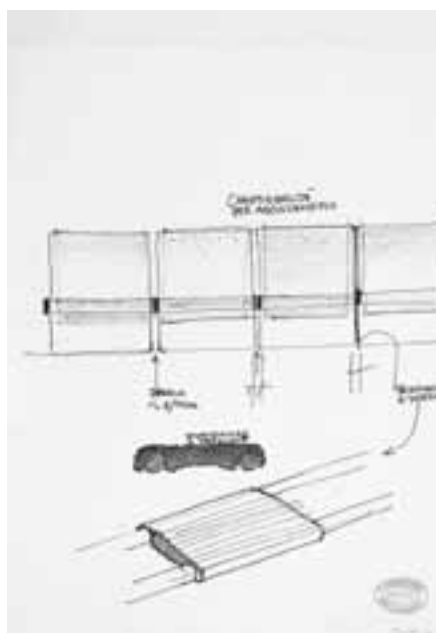
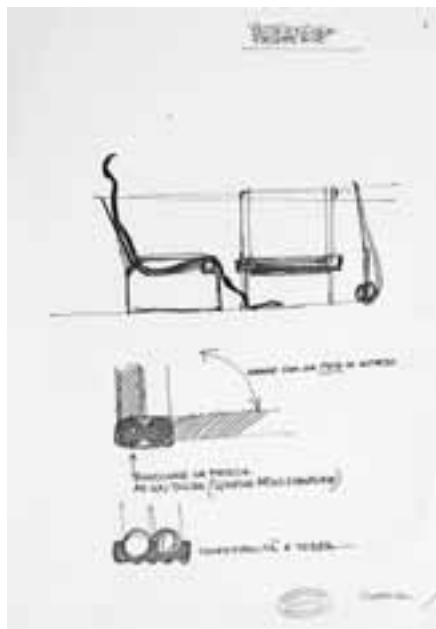




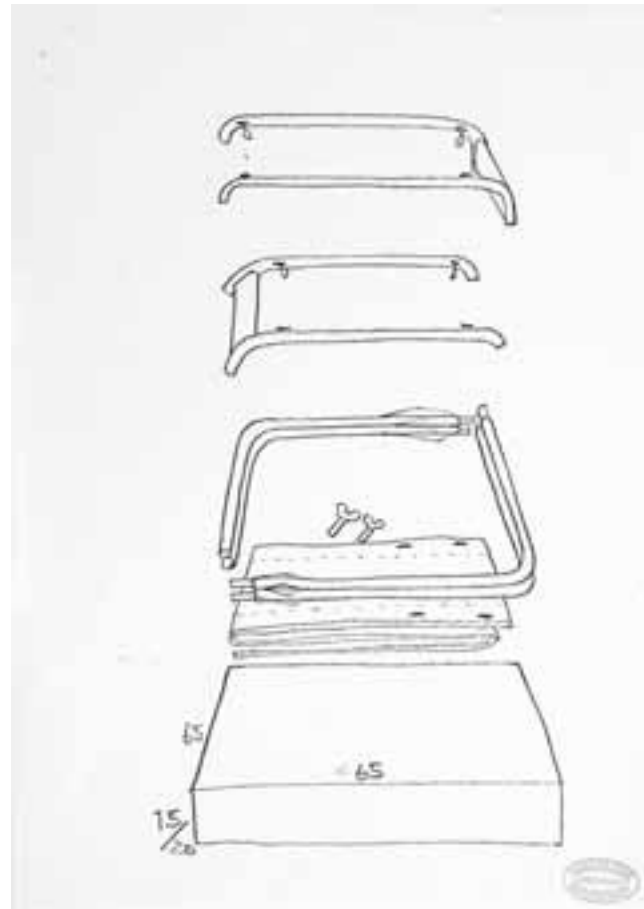
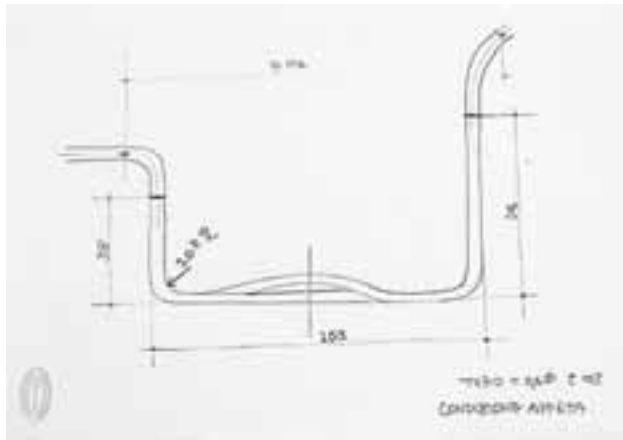
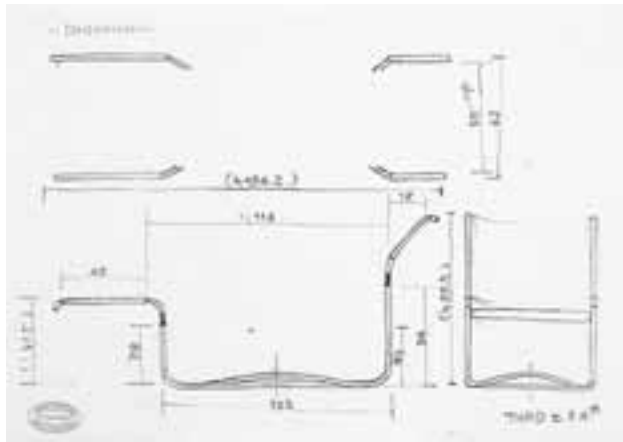
Silvio Coppola,  
*reggilibri e portadischi*,  
progetto per  
Tigamma, 1969,  
disegni su carta,  
ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



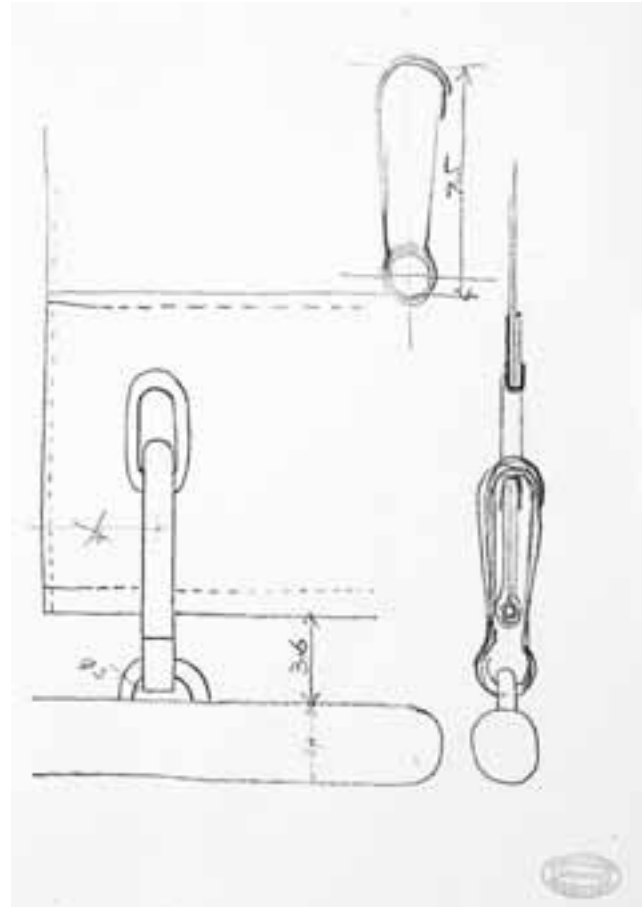
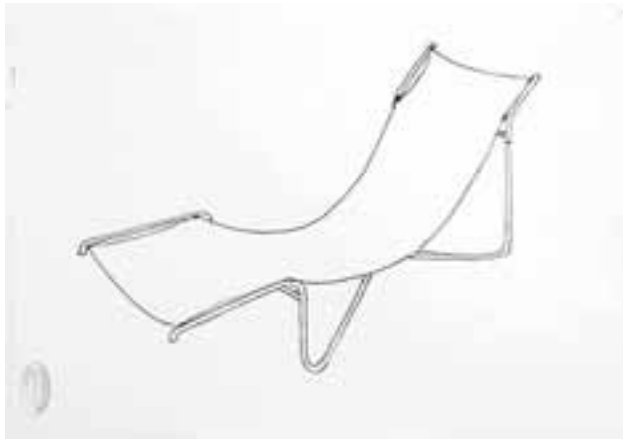
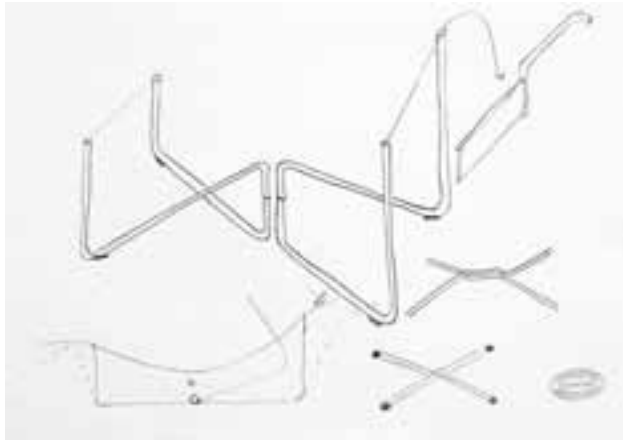
Silvio Coppola,  
*poltroncina Londra*,  
produzione Mobil  
Italia, 1973, foto  
montata su cartoncino,  
cm 70 x 50.



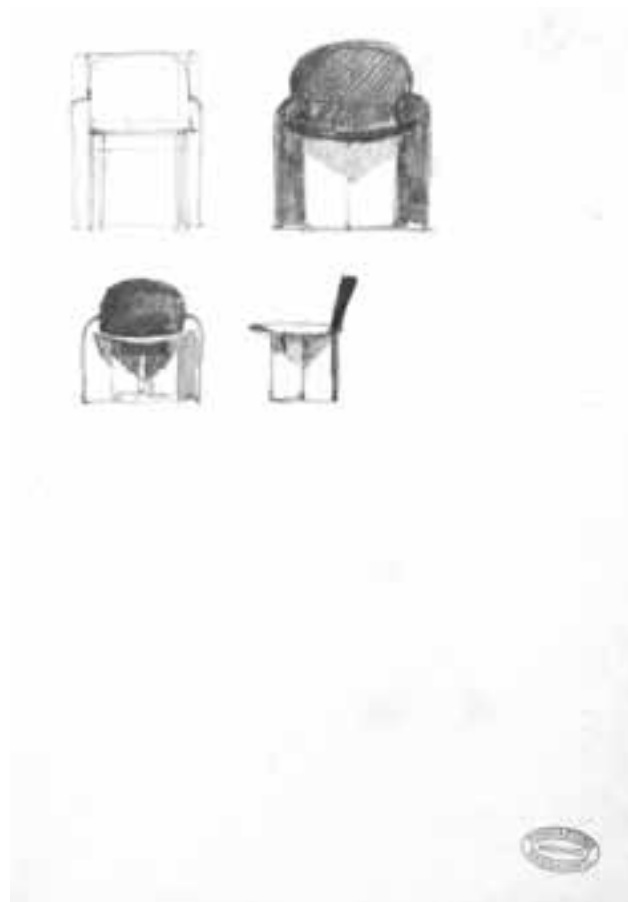
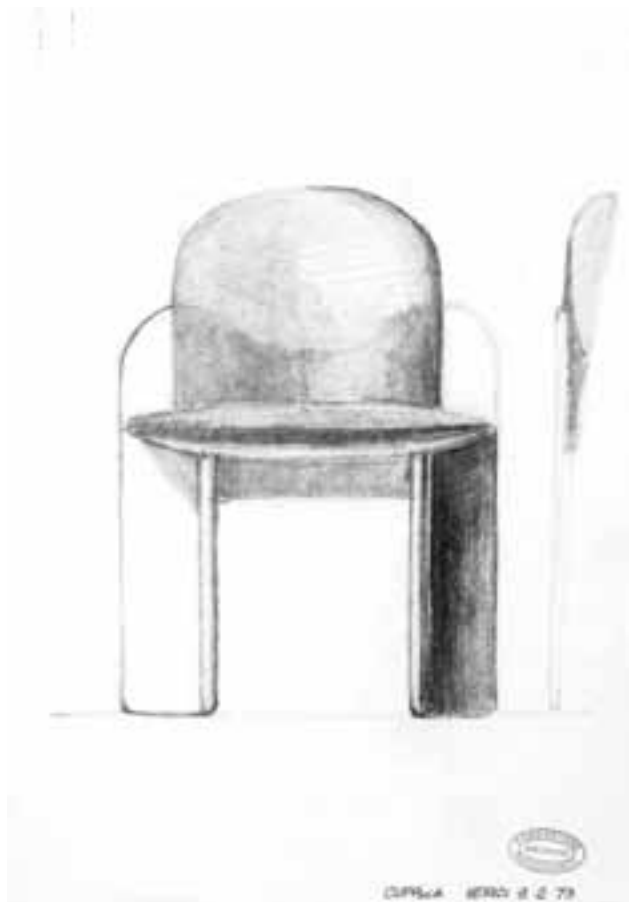
Silvio Coppola,  
*poltroncina Londra*,  
progetto, 1972, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



Silvio Coppola,  
*chaise-longue*  
*Valequattro*, progetto  
per Mobel Italia,  
1973, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti

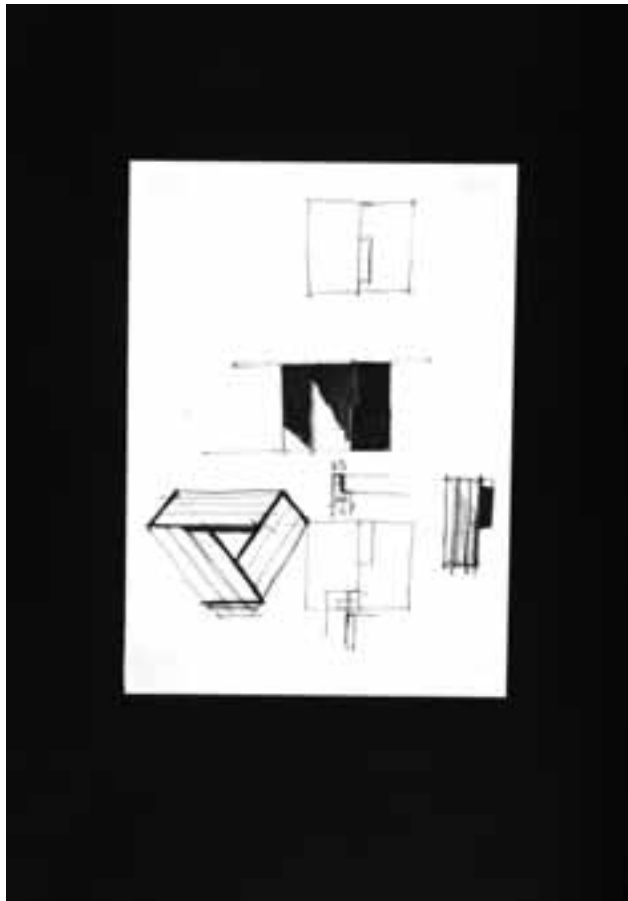


Silvio Coppola,  
*chaise-longue*  
*Valequattro*, progetto  
per Mobel Italia,  
1973, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti

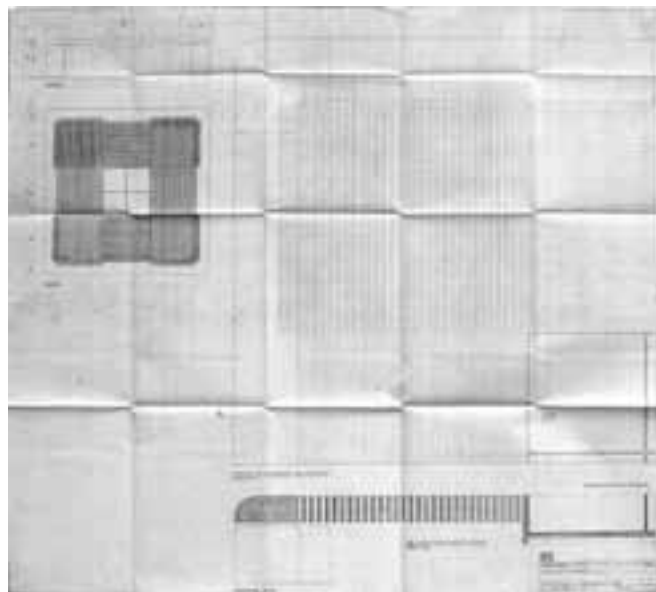


Silvio Coppola,  
*sedia per tavolo da  
pranzo*, progetto  
per Montina,  
1972, copie di  
disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.

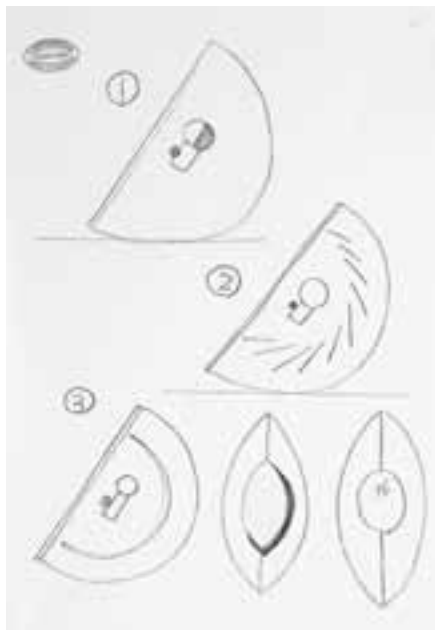
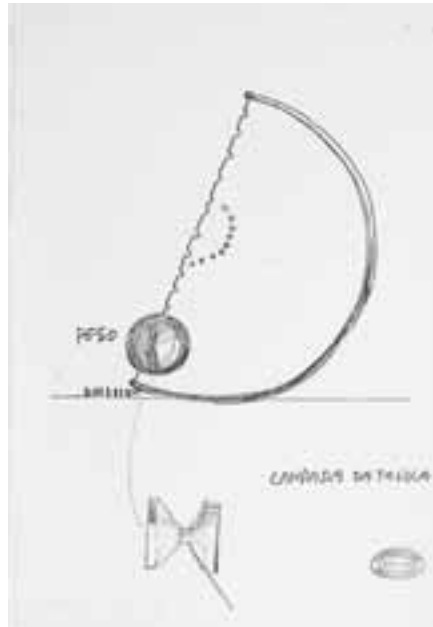
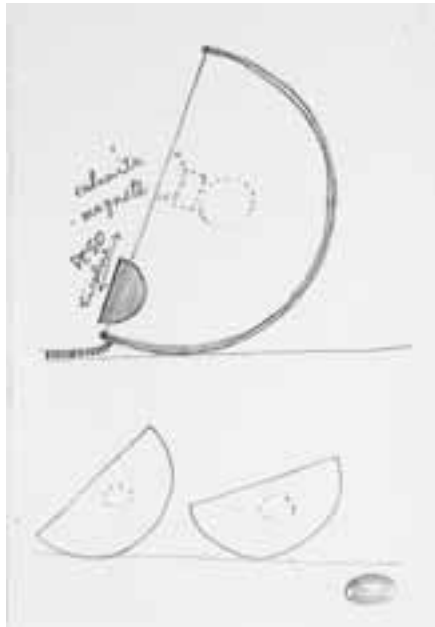




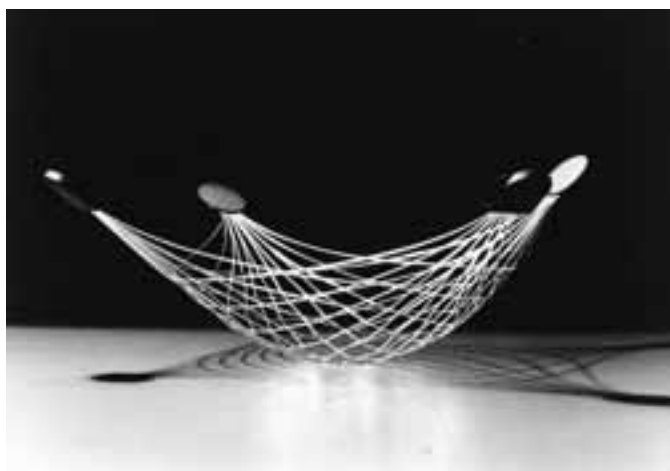
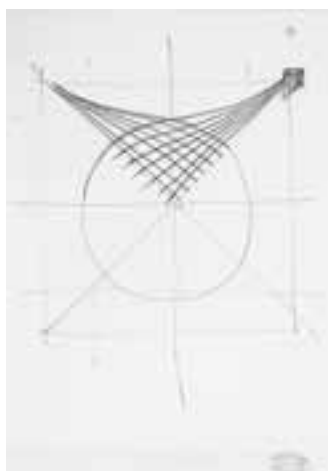
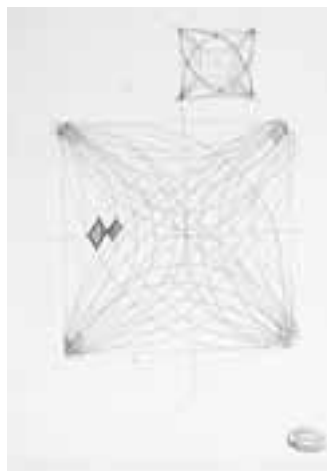
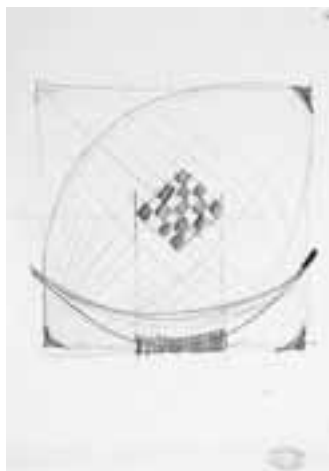
Silvio Coppola,  
*tavolo da pranzo  
triangolare*, progetto  
per Montina,  
1972, copie di  
disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



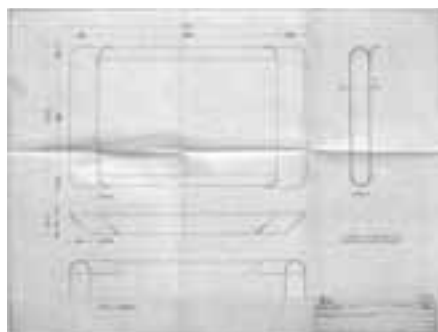
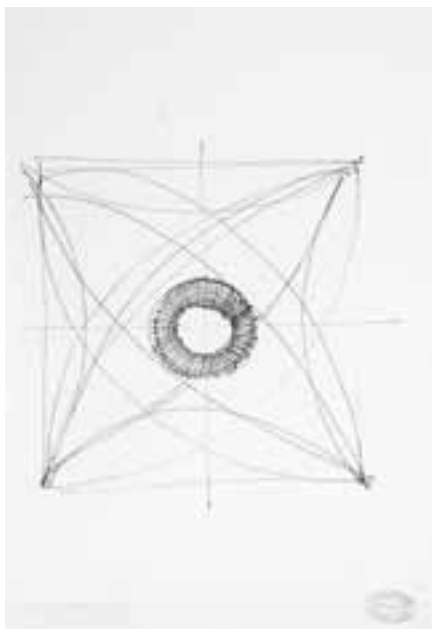
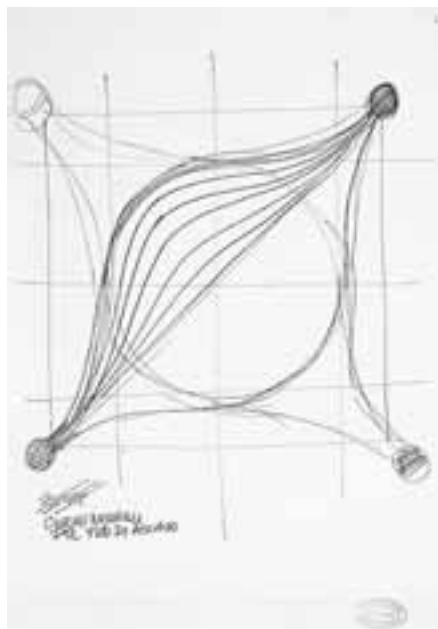
Silvio Coppola,  
*tavolino basso*,  
produzione Montina,  
1973, foto, cm 24 x 30;  
copia del progetto,  
1972, cm 104,5 x 92,5.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



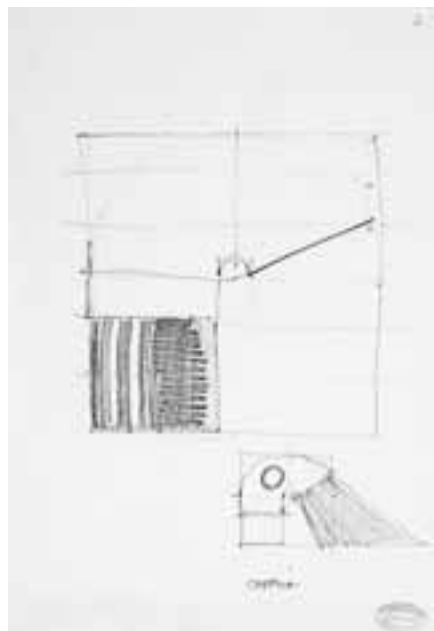
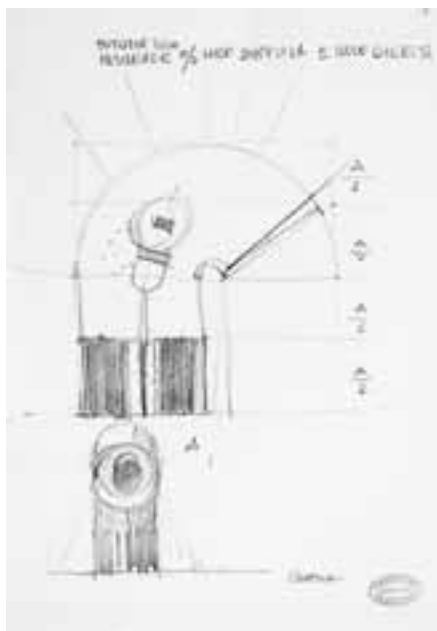
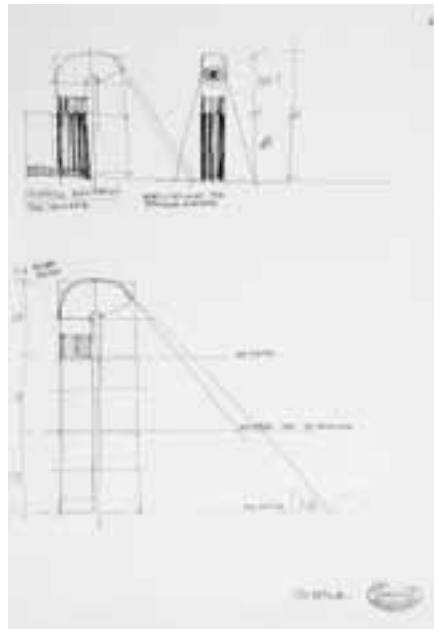
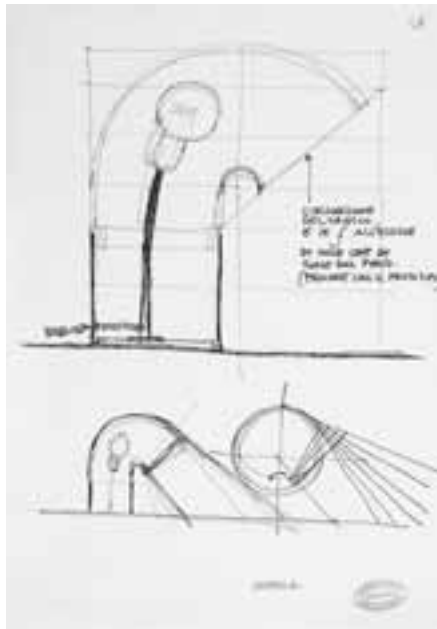
Silvio Coppola,  
*lampada a mezzaluna*,  
progetto per Tronconi,  
1974, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



Silvio Coppola,  
*cestino*, progetto per  
Alessi, 1974, copie di  
disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.,

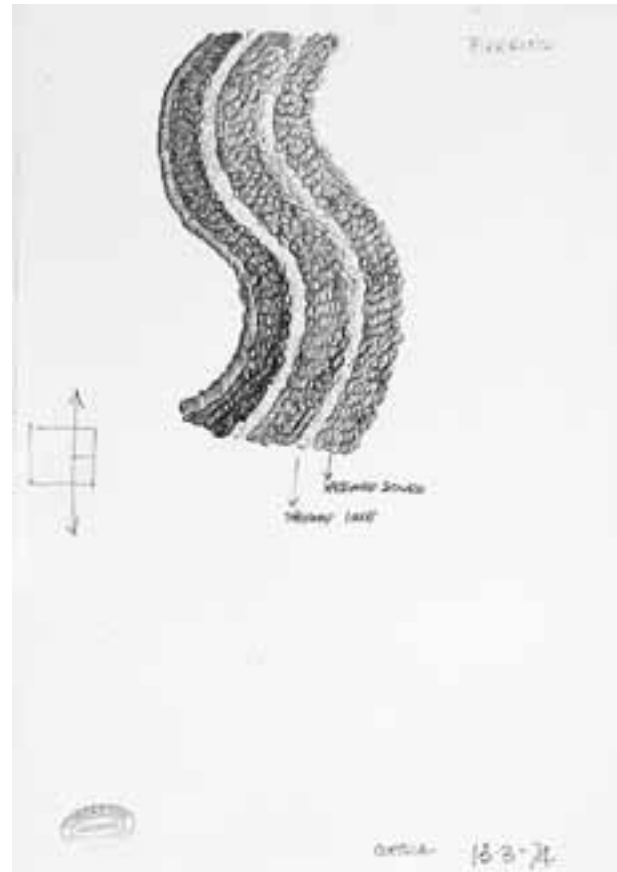


Silvio Coppola,  
*cestino e vassoio*,  
progetti per Alessi,  
1974, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



Silvio Coppola,  
*lampada Asteria*,  
progetto per  
Tigamma, 1969, copie  
di disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.

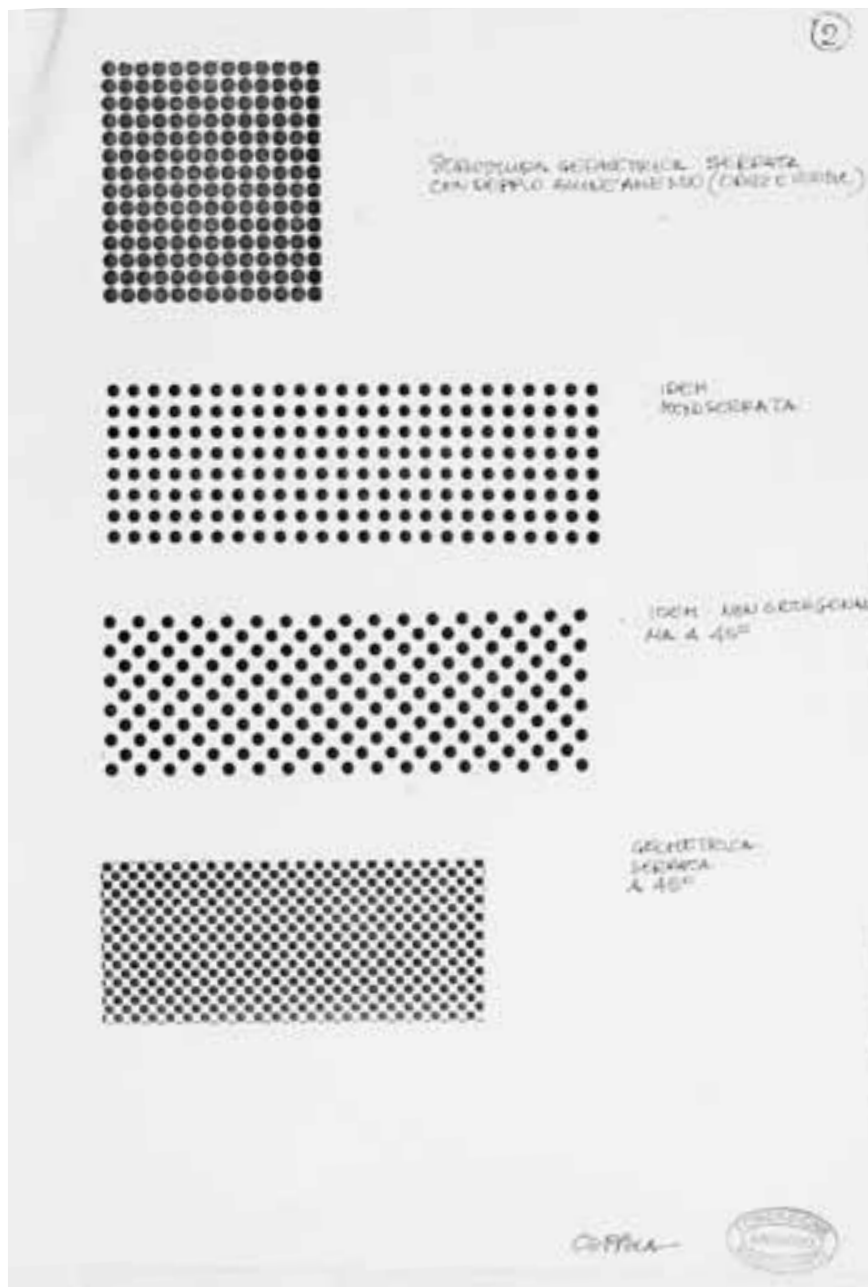




Silvio Coppola,  
*copriletto Zucchi*,  
progetto 1974,  
riproduzione  
fotografica,  
cm 24 x 18 e copia  
del disegno,  
cm 29,7 x 21.  
Lucca, Fondazione  
Ragghianti.



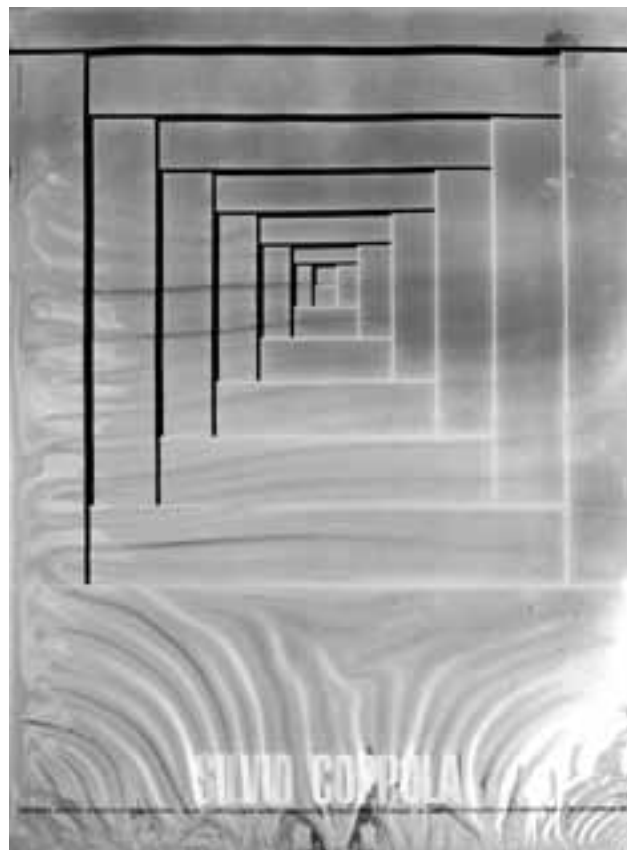




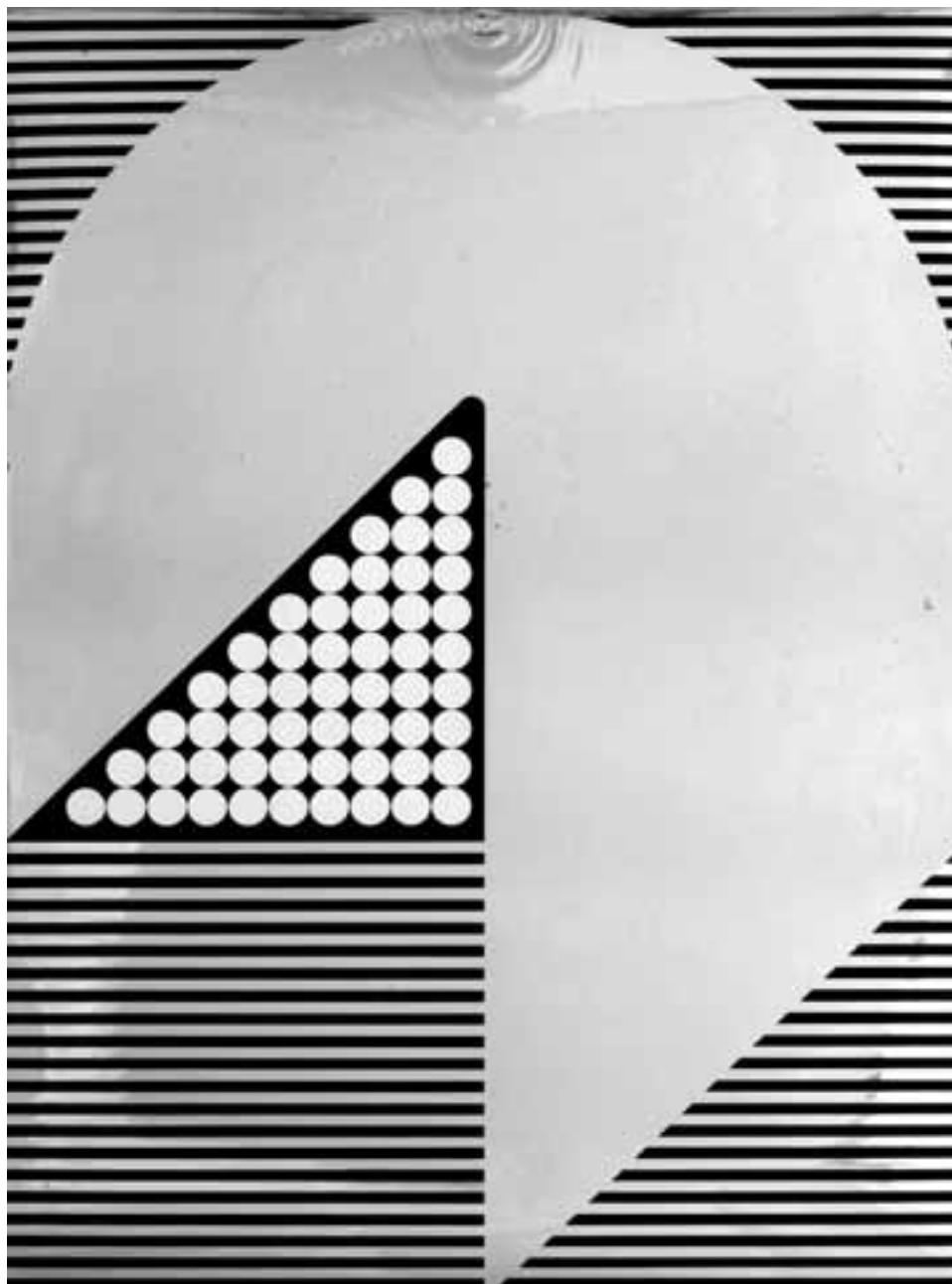
Silvio Coppola,  
*studi per tessuti per tende,*  
progetto per Tessitura  
di Mompiano, copie di  
disegni, ciascuno  
cm 29,7 x 21. Lucca,  
Fondazione Ragghianti.



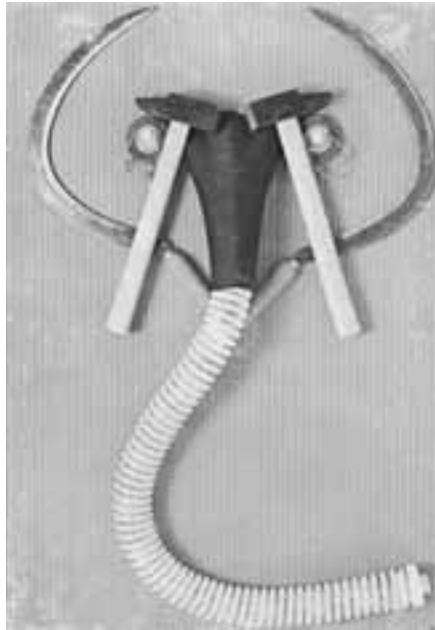
Silvio Coppola,  
*Seconda mostra di  
grafica pubblicitaria  
alla Arflex - Coppola,  
Huber, Iliprandi,  
Tovaglia*, pellicola  
argentata tra lastre  
di plexiglass,  
cm 69,5 x 49,5.



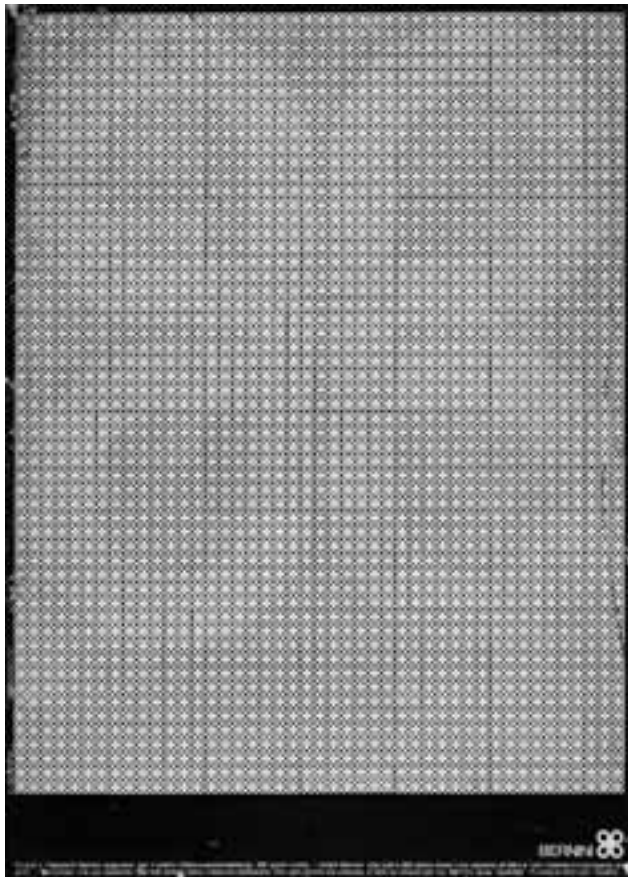
Silvio Coppola,  
*manifesti Bernini*,  
pellicola argentata tra  
lastre di plexiglass,  
cm 69,5 x 49,5.



Silvio Coppola,  
*manifesto Tigamma*  
- *design per la casa*,  
pellicola argentata tra  
lastre di plexiglass,  
cm 69,5 x 49,5.

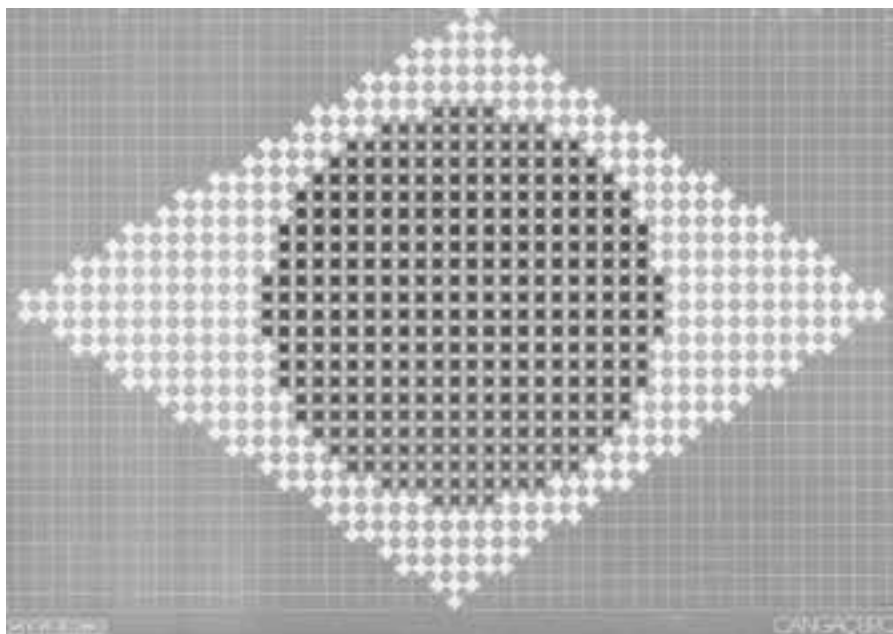
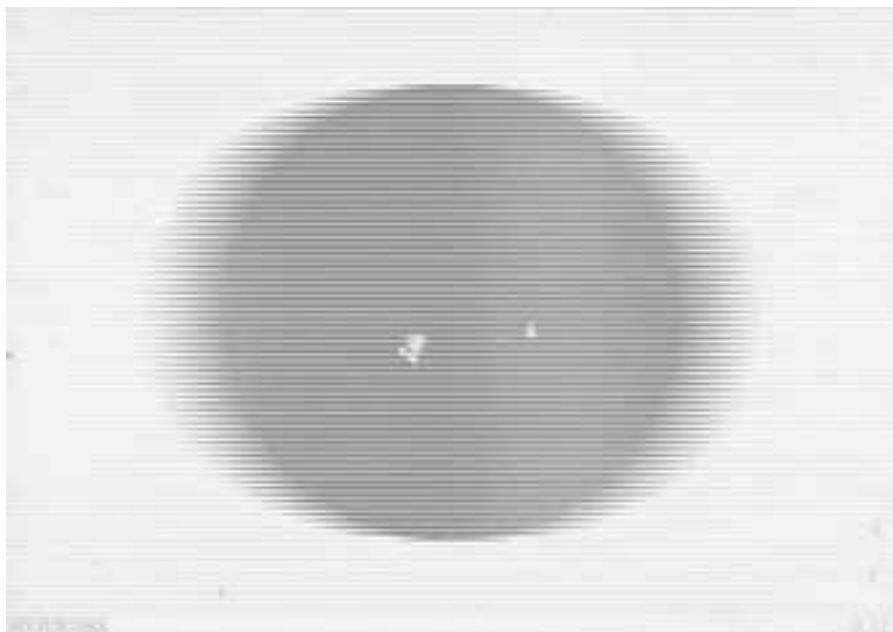


Silvio Coppola,  
*fotomontaggi per  
pubblicità*, cartoncino  
applicato su  
lastra metallica,  
cm 68,5 x 48,7.



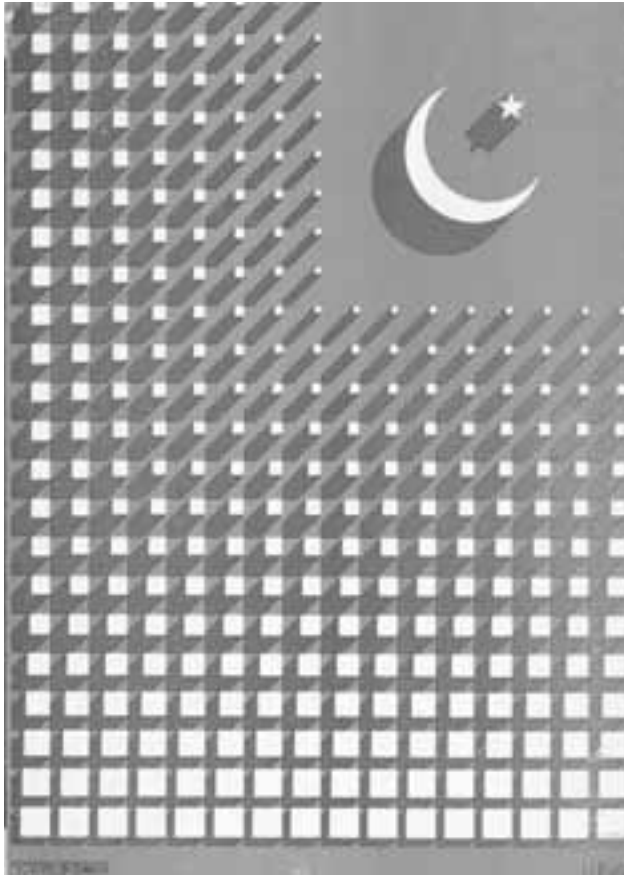
Silvio Coppola,  
*manifesti Bernini*,  
1972-1973, cartoncino  
applicato su  
lastra metallica,  
cm 68,5 x 48,7.





Silvio Coppola,  
*manifesti Zucchi*,  
cartoncino applicato  
su lastra metallica,  
cm 49 x 69.





Silvio Coppola,  
*manifesto Zucchi*,  
cartoncino applicato  
su lastra metallica,  
cm 68,5 x 48,7.

Silvio Coppola, *Un  
giorno re Umberto*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 69,5 x 49,5.

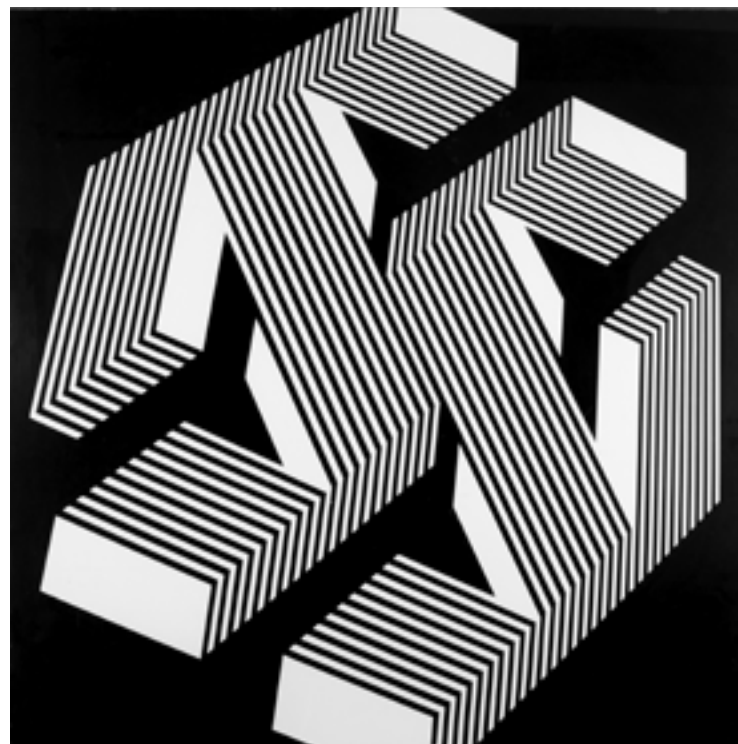
# Franco Grignani

Quando si inaugurò la mostra *Progetto - Struttura* Grignani (1908-1999) aveva appena concluso una sua grande personale a Milano, alla Rotonda della Besana, con prefazione al catalogo di Giulio Carlo Argan, che ne sanciva il suo ruolo di protagonista nelle arti visive, non limitate all'ambito del graphic-design: il manifesto di quell'evento fu tra le sue opere esposte anche a Livorno, testimonianza del punto cui era giunta al momento la sua ricerca sulla "subpercezione", vale a dire le *psicostrutture*, intrecci grafici percepiti dall'occhio umano come strutture tridimensionali, qui esemplificate dalla *Isoplastica 518*, che non aveva figurato però nella mostra *Progetto - Struttura*, bensì nella sala incentrata sulle ricerche ottico-percettive della Biennale che aveva inaugurato le manifestazioni del nuovo museo livornese di arte contemporanea. Tutto il percorso creativo della sua elaborazione della psicologia della visione è in effetti in sinolo con la sua attività grafica e assolutamente funzionale alla progettazione di loghi, manifesti, caratteri tipografici: dagli *Alfabeti a lettura visiva cadenzata* alle organizzazioni dinamiche in campi visuali ottenute con le distorsioni di immagine in due manifesti per Alfieri & Lacroix, che in altri casi sono invece giocati sull'idea di campo vibratile; o ancora la dissociazione del campo visivo nel manifesto della sua mostra a Stoccarda o il tessuto jaquard prodotto dalla Driade, il cui disegno è un'iterazione modulare alternata, ulteriormente esaltata nella suggestione ottica dalla differenziazione materica e cromatica dei due filati usati, rendendo evidente la sua consapevolezza delle possibilità tecniche della tessitura, come suggerisce indirettamente lo slogan per la Art-Tes: «il tessuto nell'arte / l'arte nel tessuto».

## Bibliografia di riferimento

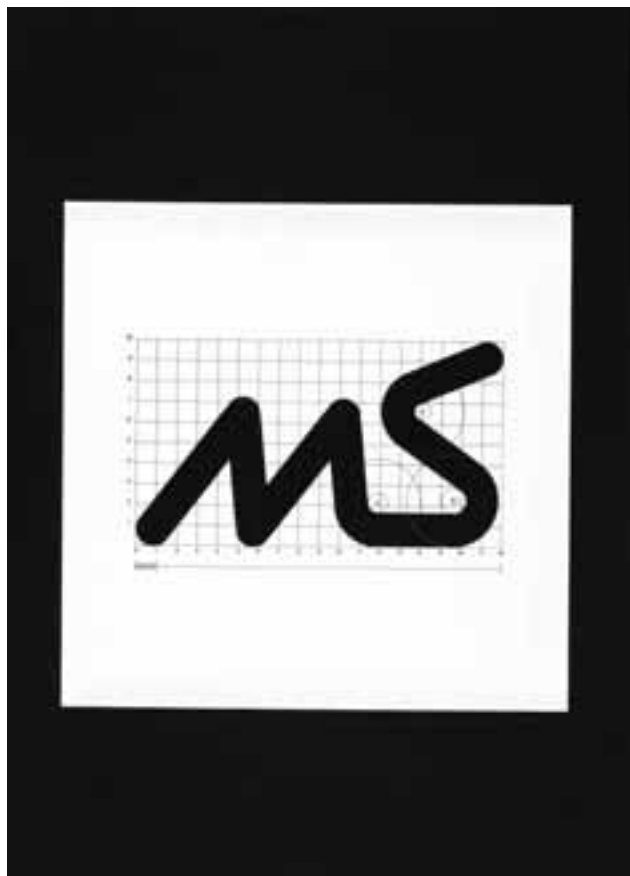
*Franco Grignani. Una metodologia della visione*, catalogo della mostra, prefazione di Giulio Carlo Argan, saggio critico di Guido Montana, Milano, alla Rotonda della Besana, 1975.

*Franco Grignani: alterazioni ottico mentali, 1929-1999*, catalogo della mostra a cura di Leo Guerra, Cristina Quadrio Curzio con Manuela Grignani; testi di Giovanni Anceschi, Gillo Dorfles, Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese 23 gennaio - 15 marzo 2014, Torino, 2014.



Franco Grignani,  
*Una metodologia  
della visione*, 1975,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 99,5 x 69,5

Franco Grignani,  
*Isoplastica 518*, 1973,  
acrilico su tela,  
cm 73 x 73.



Franco Grignani,  
*marchio MonteShell*  
e *Alfieri & Lacroix*,  
riproduzioni  
fotografiche montate  
su cartoncino,  
cm 70 x 50.



Franco Grignani,  
*Solo Seta Sempre*  
*Seta*, marchio per  
campagna sull'uso  
della seta, cm 70 x 50;  
marchio società  
chimica *CHEMI*,  
riproduzioni  
fotografiche montate  
su cartoncino,  
cm 50 x 70.



Franco Grignani,  
*carattere Manuela*, 1973;  
*alfabeto per una lettura  
visiva cadenzata*, 1963;  
*alfabeto Venezia addio*;  
*alfabeto per una lettura  
visiva cadenzata*, 1963,  
riproduzioni fotografiche  
montate su cartoncino,  
cm 70 x 50.



Franco Grignani,  
*marchio Aerhotel*  
e *marchio*  
*elicotteri Breda*  
*Nardi*, riproduzioni  
fotografiche montate  
su cartoncino,  
cm 50 x70.



Franco Grignani,  
*Alfieri & Lacroix*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 67,5 x 96,5.





Franco Grignani,  
*Alfieri & Lacroix*, 1967,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 98 x 68.



Franco Grignani,  
*Alfieri & Lacroix*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 96,5 x 66.



Franco Grignani,  
*Alfieri & Lacroix*, 1966,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 98 x 68.



Franco Grignani,  
*Tecnicismo contro  
l'uomo*, mostra  
gruppo "Taccuino  
democratico", 1972,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 99,5 x 68.



Franco Grignani,  
*Design aus Italien*,  
1970, manifesto  
applicato  
su lastra metallica,  
cm 162 x 99,5.





Franco Grignani,  
*Linea Grafica*, mostra  
a Stoccarda, 1968,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 85 x 60.

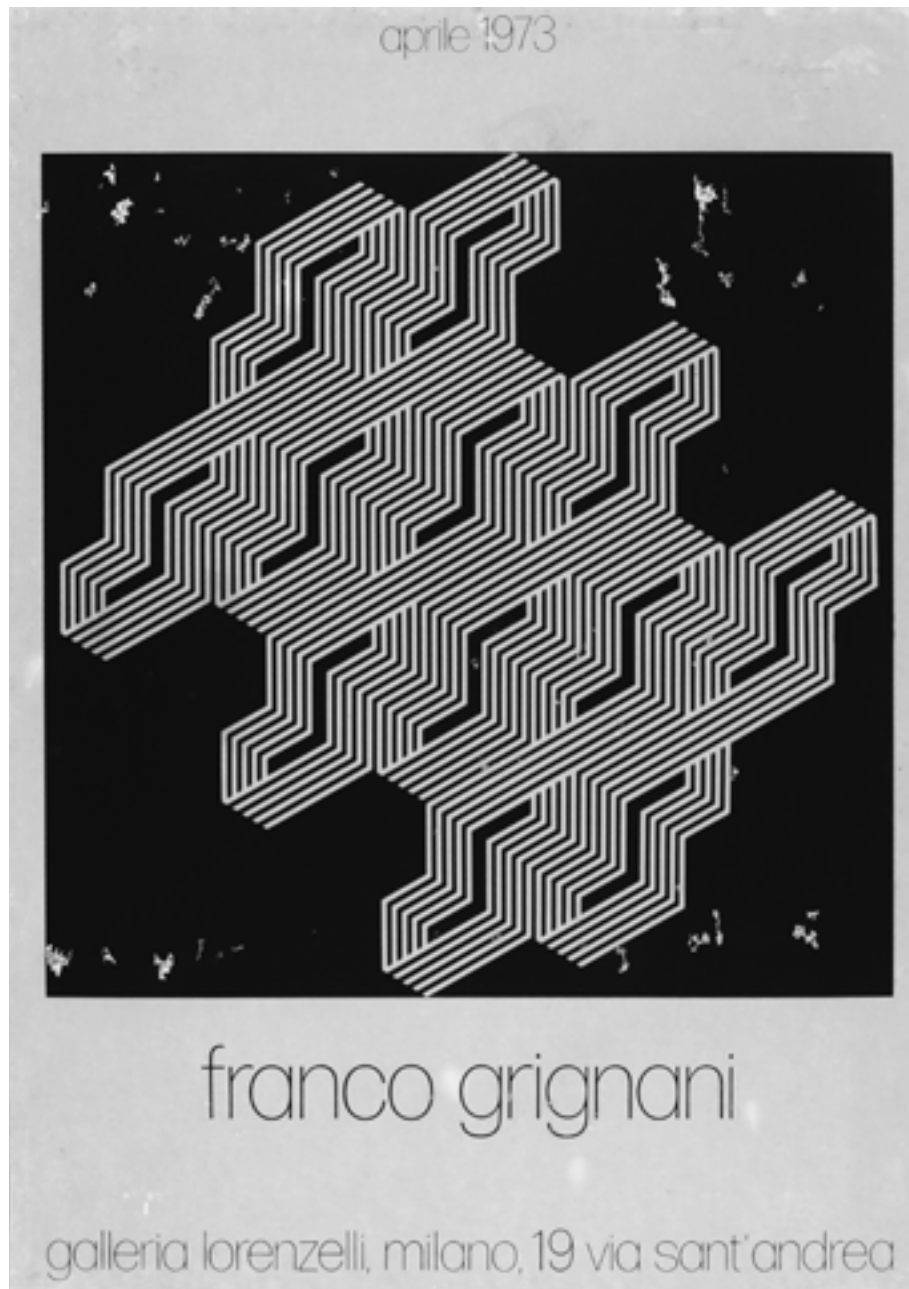


Franco Grignani,  
*Le geometrie trovate*,  
mostra Galleria 2b  
- Bergamo, 1968,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 69,5 x 49,5.



Franco Grignani,  
*mostra Galleria  
San Fedele, 1969,*  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 67,5 x 48,5.





Franco Grignani,  
*mostra Galleria  
Lorenzelli, 1973,*  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 69,5 x 49,5.



Franco Grignani,  
*Yesterday's Italian  
Posters*, 1967,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 68,5 x 48,5.



Franco Grignani,  
*mostra Galleria  
l'Elefante, 1970,*  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 69,5 x 49,5.

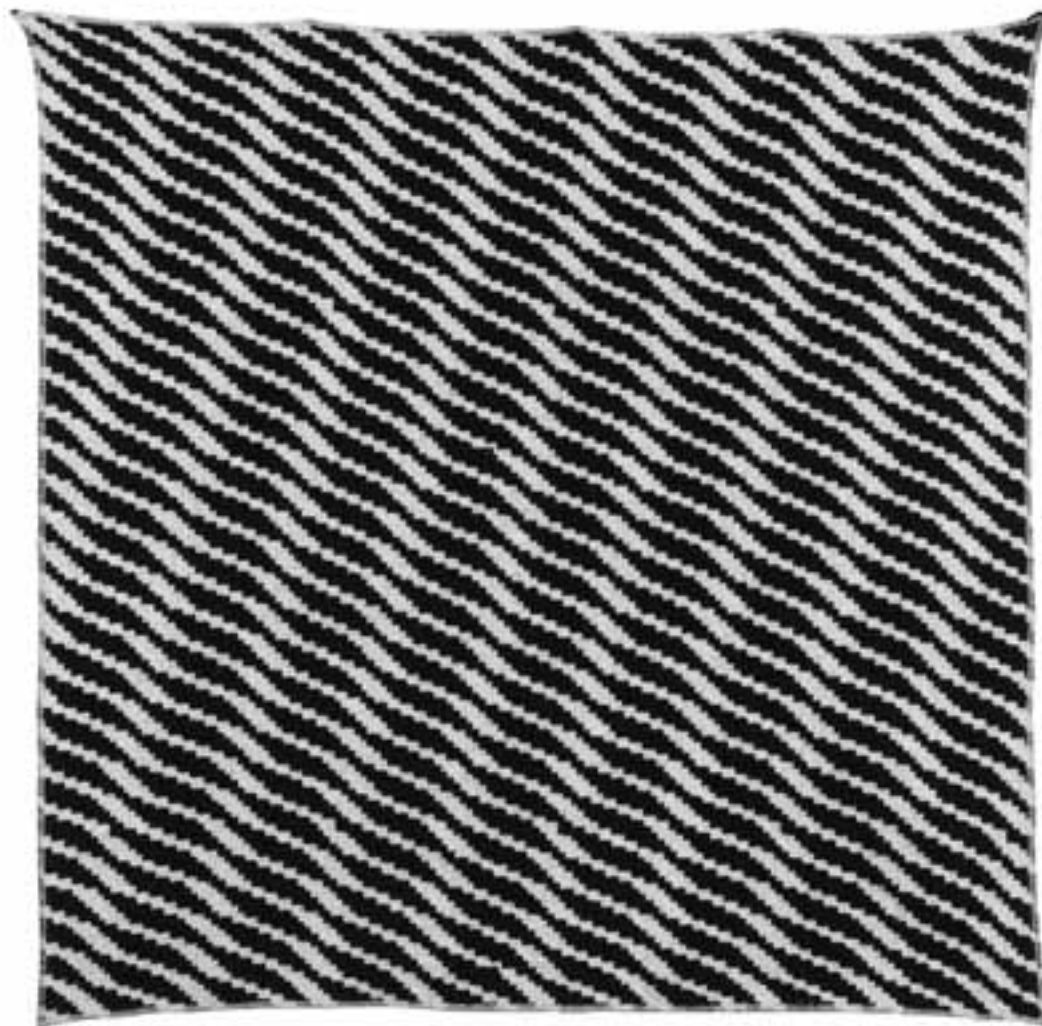


Franco Grignani,  
*PsicoVisivo*, mostra  
a Verona, 1972,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 68,5 x 48,5.

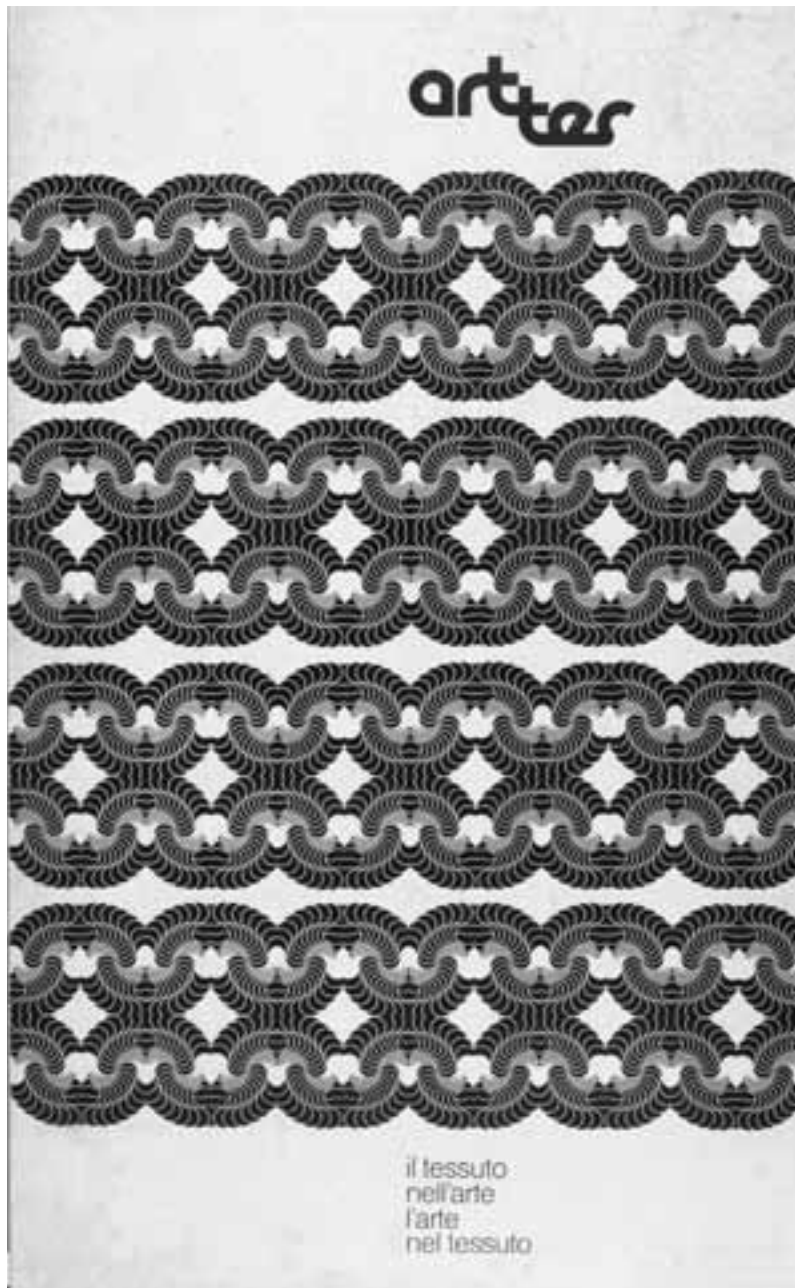


Franco Grignani,  
*107 grafici dell'AGI*,  
mostra a Milano, 1974,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 139 x 96,5.





Franco Grignani,  
*tessuto jacquard*,  
produzione Driade,  
cm 83 x 85,  
Collezione Privata.



Franco Grignani,  
*ArtTes - Il tessuto  
nell'arte l'arte  
nel tessuto*, 1974,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 162 x 100.



Franco Grignani,  
*Design Ricerche  
Plastiche*, mostra  
a Milano, 1969,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 139 x 98,5.



# Bruno Munari

All'epoca della mostra *Progetto-Struttura Munari* (1907-1998) aveva già pubblicato *Arte come mestiere* (1966), *Design e comunicazione visiva* (1968) e *Codice ovvio* (1971), tre testi che – non meno della sua multiforme produzione – variamente si incrociavano alle motivazioni di quella iniziativa espositiva. In particolare il secondo, con il suo sottotitolo *Contributo a una metodologia didattica* e la sua preponderante parte illustrativa, appare un perfetto viatico alla sua comprensione, ed anzi diverse erano le opere esposte che erano da lui prese in esame come casi esemplari, compresa la sua *Flexi*, «oggetto a funzione estetica [...] per ricercare nuove vie di comunicazione visiva». E di fatto tutto il suo modo di operare era un ricercare nuovi modi di comunicare, vuoi con *Abitacolo*, un letto da camera dei ragazzi che si dilata in un condensato di spazio da vivere in maniera flessibile, vuoi con l'esperimento di visualizzazione dell'aria realizzato in una piazza di Como e fissato in una foto accompagnata dalle «istruzioni per l'uso», vuoi con le sezioni di vegetali usate come timbri nel libro per bambini *Le rose nell'insalata*. Per non parlare dell'evidente tangenza tra le sue proposte di piastrelle ceramiche e la sua visualizzazione cromatica della funzione matematica nota come *Curva di Peano*.

## Bibliografia di riferimento

B. MUNARI, *Design e comunicazione visiva*, Bari, 1968.

B. MUNARI, *Codice ovvio*, Bari, 1971.

*Bruno Munari*, introduzione di Giulio Carlo Argan, intervista a Bruno Munari a cura di Arturo Carlo Quintavalle, presentazione di Alessandro Mendini, Milano, 1979.

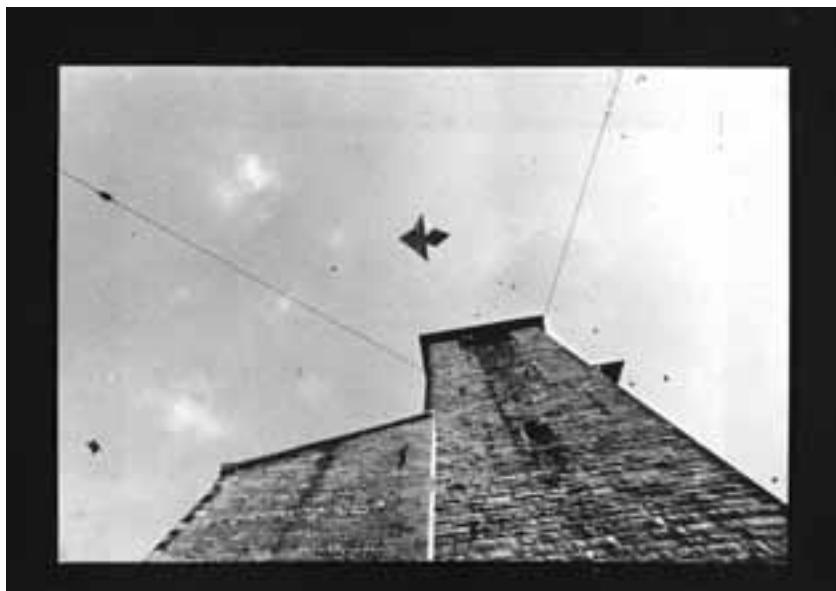
*Bruno Munari*, a cura di Beppe Finessi, Marco Meneguzzo, catalogo della mostra, Roma, Ara Pacis, 9 ottobre 2008 - 22 marzo 2009, Cinisello Balsamo, [2008].



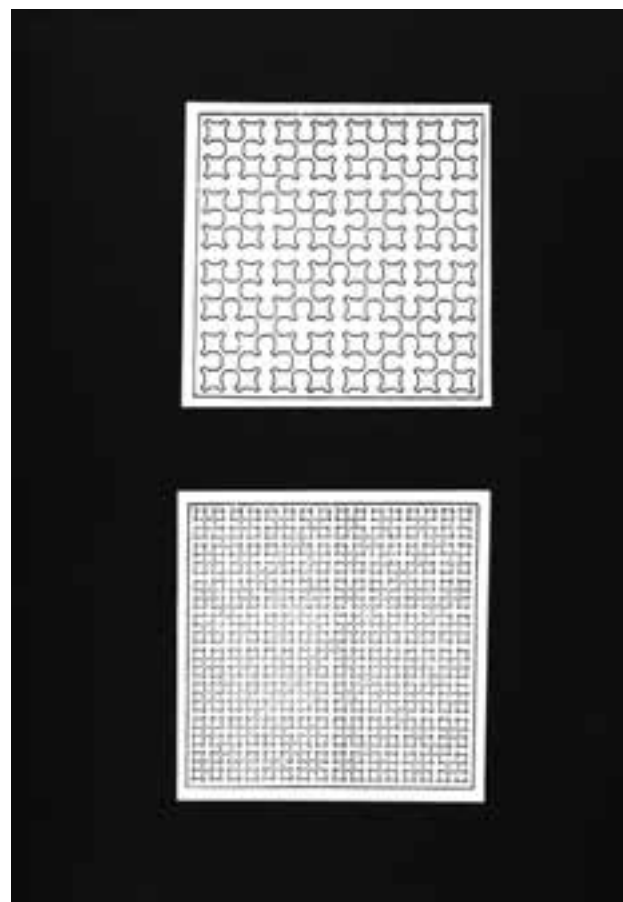
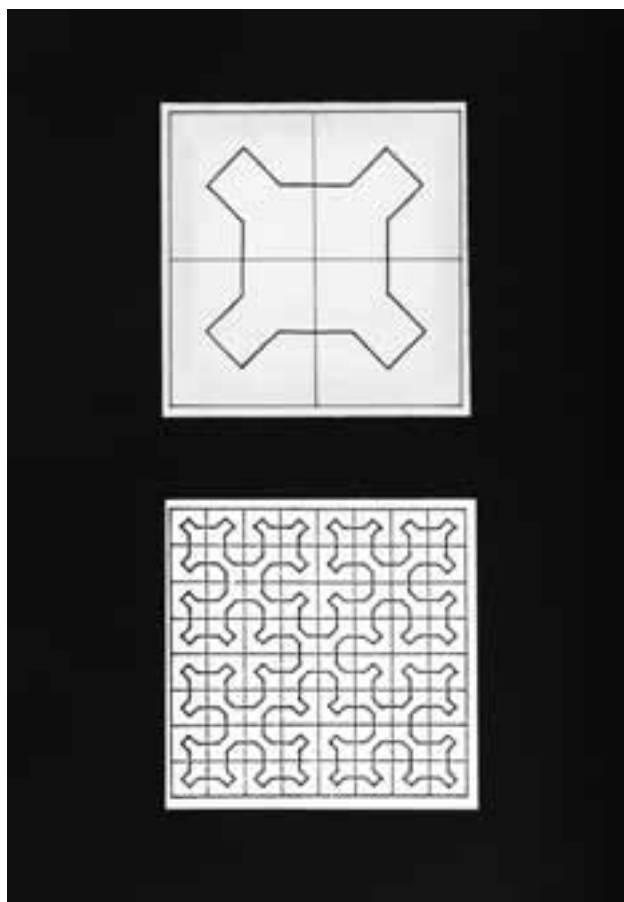
Bruno Munari,  
*Abitacolo*, produzione  
Robots, 1971, acciaio  
con pelle epossidica,  
cm 206 x 194 x 83.



Bruno Munari, *Flexi*,  
produzione Danese,  
1968, sei fili in acciaio,  
ciascuno cm 100.



Bruno Munari,  
*Aria di Como*, 1969,  
foto e testo montati su  
cartoncino.

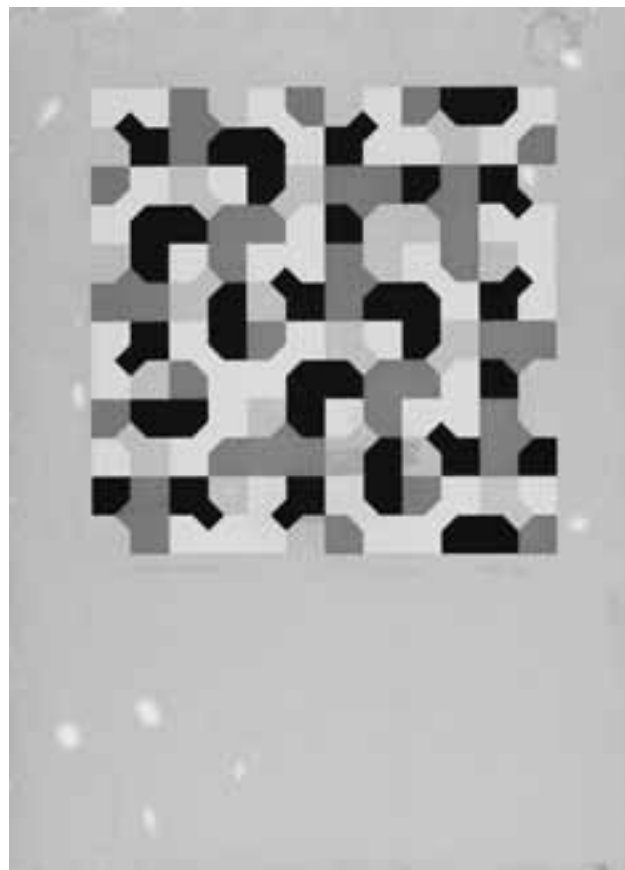
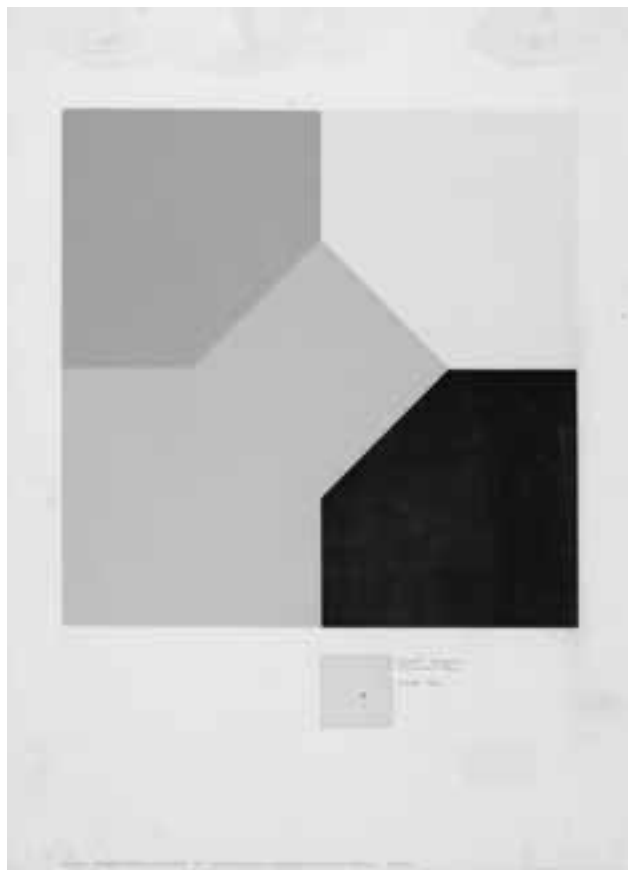


Bruno Munari,  
*Studi per piastrelle Cilsa.*  
Foto di disegni applicate  
su cartoncino.



Bruno Munari,  
marchio edizioni  
premi Nobel.  
Foto applicate su  
cartoncino,  
cm 70 x 50.



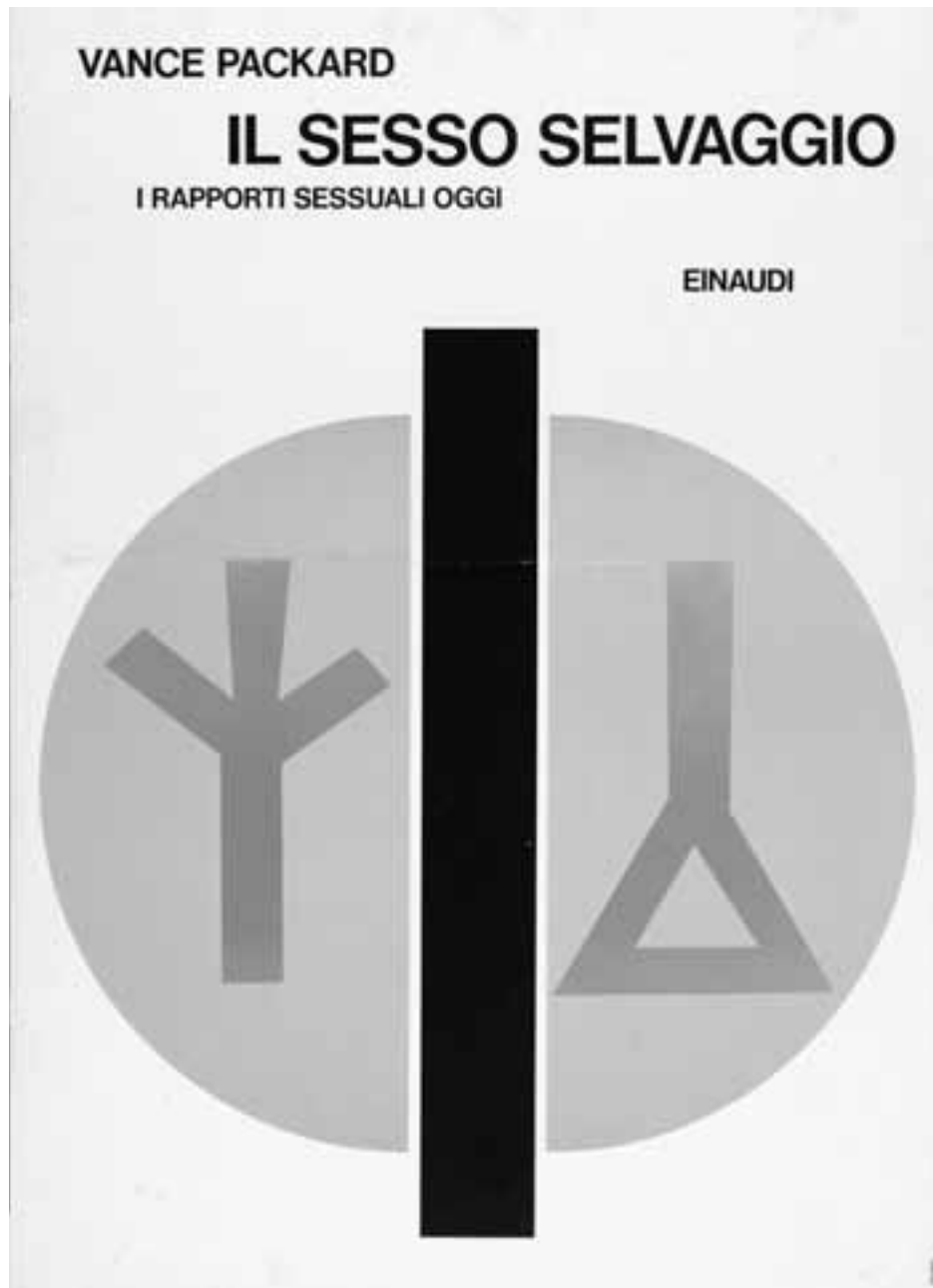


Bruno Munari,  
*Colori per la curva  
di Peano*, 1974,  
disegni su cartoncino,  
cm 68 x 50.





Bruno Munari,  
*Campari*, 1973,  
cartoncino applicato  
su lastra metallica,  
cm 86 x 138  
e cm 98 x 138.



Bruno Munari,  
copertina del libro  
di Vance Packard,  
*Il sesso selvaggio*,  
Einaudi editore, 1970,  
cartoncino applicato  
su lastra metallica,  
cm 95,5 x 69,5.

# Pino Tovaglia

La misura dell'importanza di Pino Tovaglia (1923-1977) nella storia del graphic-design in Italia può essere ben data dal *Compasso d'Oro* alla memoria assegnatogli nel 1998, a quasi venti anni dalla prematura scomparsa: un designer che era entrato nel 1967 in tutte le case con la sigla accattivante di RadioTeleFortuna, che aveva invaso muri e giornali con la pubblicità letteralmente immediata del cinturato Pirelli e che al contempo forniva manifesti di inarrivabile rigore modulare per la settimana del design promossa dall'ADI nel 1970, o immagini sottilmente evocative come quella suggerita lacerazione quasi da *décollage* per il manifesto della mostra *Italia da salvare* organizzata nel 1967 da Italia Nostra e dal Touring Club. Tovaglia, senza venire mai meno a una serrata metodologia progettuale, era insomma capace di adeguarla alla committenza e ai contenuti, in una perfetta interpretazione del ruolo di comunicatore visivo specifico del graphic designer: magistrale in questo senso il manifesto del 1973 per una serie di performance di Arrigo Lora Totino definite «Verbotecture» (architetture di parole nello spazio della pagina), in cui Tovaglia rende protagonista la sequenza dei caratteri grafici *Forma* progettati per la Nebiolo, ma in quelle che sono le parti canonicamente riservate alle informazioni incrocia e sovrappone variamente le parole *quite – square*, oggetto di quelle «Verbotecture», creando di fatto una partitura, ovvero la visualizzazione di come Lora Totino sonorizza quei segni.

## Bibliografia di riferimento

*Pino Tovaglia: la regola che corregge l'emozione*, a cura di Massimo Pitis con Cristina Dell'Edera, catalogo della mostra di Milano, 19 gennaio - 2 aprile 2005, Mantova, Corraini, 2005.

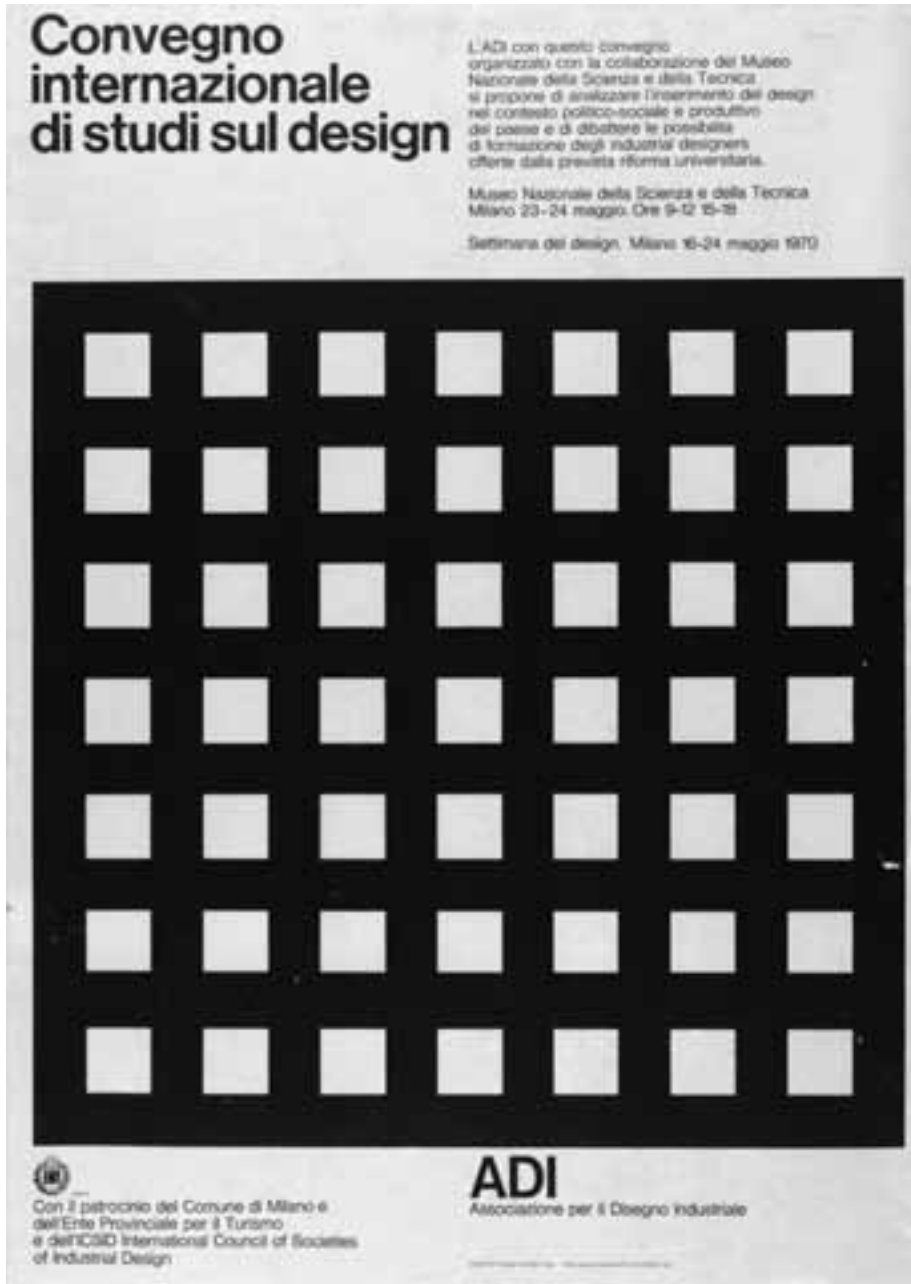


Pino Tovaglia,  
*Italia da salvare*, 1967,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 137 x 97,5.



Pino Tovaglia,  
*corsi tecnico-artistici  
all'Umanitaria,*  
1964/65, cartoncino  
applicato su lastra  
metallica,  
cm 100 x 70.





Pino Tovaglia,  
*ADI - Convegno  
sul design*, 1970,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 97,5 x 69,5.



Pino Tovaglia, *Contenotte*  
– *Transluminazione*, Milano,  
Sala delle Cariatidi, 1975,  
manifesto applicato su  
lastra metallica,  
cm 75 x 67,5

Pino Tovaglia, *Milano dagli*  
*8 ai 12*, 1972, manifesto  
applicato su lastra  
metallica, cm 97,5 x 69,5.





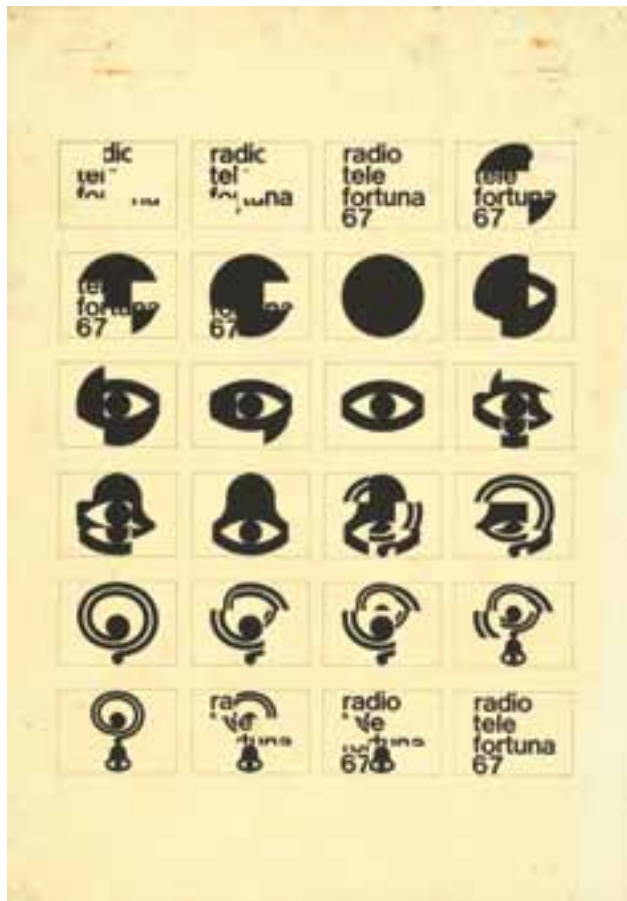
Pino Tovaglia,  
*calendario Splügen  
Bräu*, 1967, cartoncino  
applicato su lastra  
metallica,  
cm 70 x 100.



Pino Tovaglia,  
mostra di Coppola,  
Huber, Iliprandi e  
Tovaglia alla Arflex,  
1967, manifesto  
applicato su lastra  
metallica,  
cm 67,5 x 48.



Pino Tovaglia,  
*Videograph*,  
pagine per riviste,  
1970, riproduzioni  
fotografiche di  
disegni applicate su  
cartoncino,  
cm 70 x 50.



Pino Tovaglia,  
*Radiotelefortuna*,  
1966, cartoncino  
applicato su lastra  
metallica, cm 50 x 70.

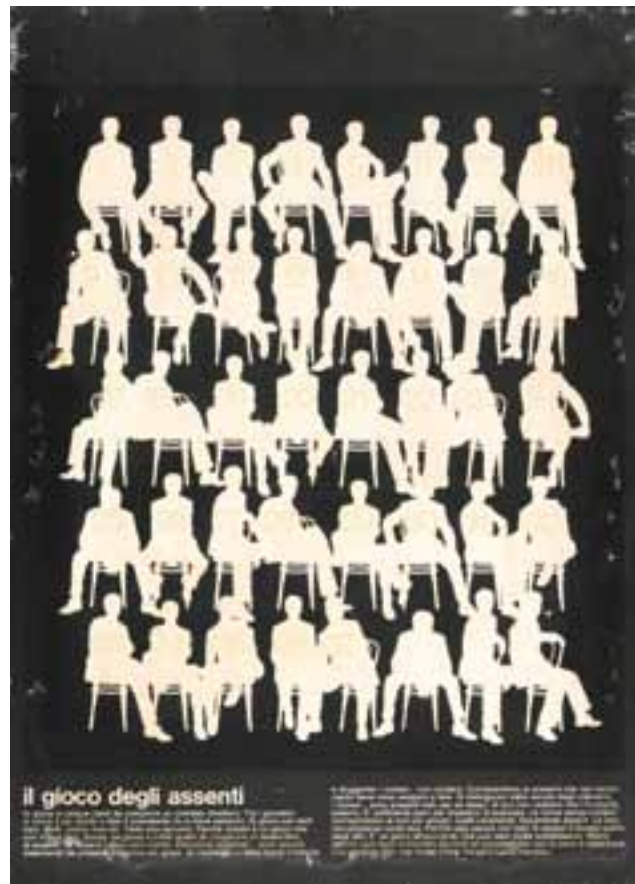
Pino Tovaglia,  
*La Nostra Rai*,  
copertina di rivista,  
1967, cartoncino  
applicato su lastra  
metallica, cm 80 x 50.





Pino Tovaglia,  
*caratteri Nebiolo*,  
1970, Cartoncino  
applicato su lastra  
metallica,  
cm 95,5 x 69,5.

Pino Tovaglia,  
*Pubblicità riflessa*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 100 x 70.



Pino Tovaglia,  
*'Verbotecture' di  
Arrigo Lora Totino.*  
1973, manifesto  
applicato su lastra  
metallica,  
cm 95,5 x 67.

Pino Tovaglia,  
*Il gioco degli assenti,*  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 67,5 x 48.



Pino Tovaglia,  
*Cinturato Pirelli*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 48 x 67,5.

Pino Tovaglia, *Ex voto*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 70 x 50.



Pino Tovaglia,  
*Luci Valenti*,  
manifesto applicato  
su lastra metallica,  
cm 67,5 x 48.