

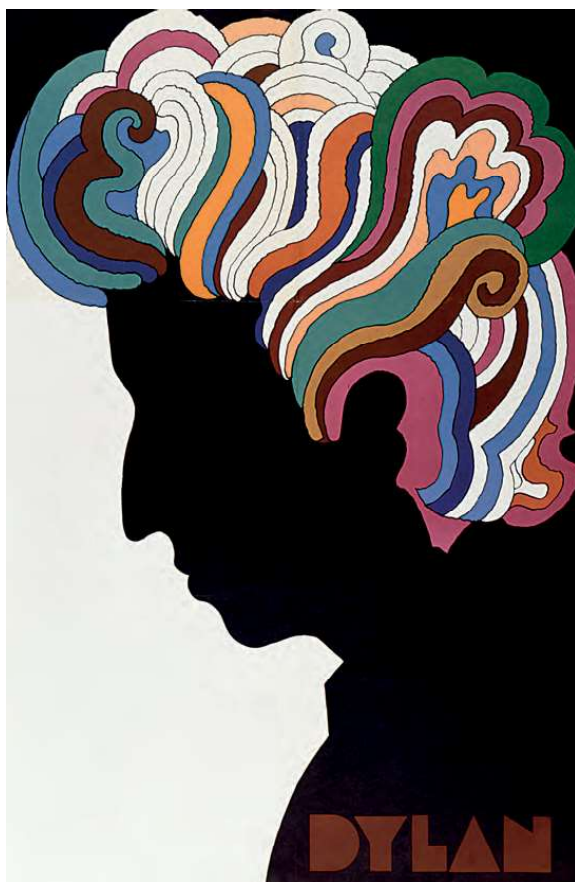
di Alexandre. Gli artisti del Mir Iskusstva, detti *miriskussniki*, sommarono l'esperienza dei predecessori a quella dei contemporanei ricercando nuovi mezzi di espressione artistica nell'arte grafica. Significativi furono i loro paesaggi, realizzati in cicli e pubblicati in album, come *Versailles* (1906) di Alexandre Benois o *Pietroburgo nel 1921* (1922) di Dobužinskij. La xilografia *San Pietroburgo. La nuova Olanda* (1901) di Ostroumova-Lebedeva divenne non solo determinante per la grafica modernista, ma catturò l'immagine di una San Pietroburgo alternativa alla Leningrado sovietica. Altrettanto importanti per la storia dell'arte russa furono le vedute cittadine di parchi e giardini e l'uso della tecnica litografica che, riducendo il costo delle copie, stimolò la diffusione di immagini tra gli strati poveri della popolazione, immagini divulgate, fino a quel momento, solo sotto forma di *lubok* (pl. *lubki*, genere di stampa dal carattere di vignetta). Nel 20° sec., sull'onda del successo dei *miriskussniki*, la grafica divenne un linguaggio artistico sempre più significativo. Tra gli allievi di Dmitrij Kardovskij (1866-1943), si distinsero Nikolaj Kuprejanov (1894-1933), Pavel Šillingovskij (1881-1942) e Nikolaj Radlov (1889-1942), noto sia come disegnatore, sia come uno dei fondatori del fumetto russo. Al contempo, alla metà degli anni Dieci, i libri d'artista e i *lubki* attirarono i futuristi russi, i quali crearono una serie di piccole tirature uniche nelle quali gli esperimenti dell'Avanguardia si integrarono con la cultura popolare, come nei libri *Igra v adu* («Gioco all'inferno») di Aleksej Kručnych (1886-1968) e Viktor Chlebnikov (1885-1922), o *Zaumnaia kniga* («Il Libro dello Zaum») di Kručnych, Ol'ga Rozanova (v.) e Aljagrov (pseudonimo di Roman Jakobson, 1896-1982). Merita attenzione il caso di Vladimir Favorskij (v.) che, iniziata la carriera con il gruppo avanguardistico Makovec, creò una nuova scuola per la grafica artistica alla base dell'illustrazione del libro sovietico, modello per il testo illustrato dell'era staliniana. Il critico d'arte Abram Efros (1888-1954) incluse Favorskij tra le figure chiave dell'arte russo-sovietica dei primi decenni del Novecento per essere riuscito a superare l'influenza della scena artistica parigina, dando vita a uno stile autoctono. A Leningrado, all'inizio dell'epoca sovietica, vi furono alcune scuole di grafica guidate da maestri quali Vladimir Konaševič (1888-1963), Vladimir Lebedev (v.), Aleksej Pachomov (1931-1994), Jurij Vasnecov (1900-1973) e Evgenij Čarušin (1901-1965), creatori di libri per bambini, in collaborazione con Vitalij Bianki (1894-1959), Samuil Maršak (1887-1964), Daniil Charms (1905-1942), Kornej Čukovskij (1882-1969). Questa tradizione si è sviluppata fino a oggi ed è evidente sia nel lavoro di illustratori come i fratelli George (1903-1961), Alexander (1931) e Valery (1936-2009) Traugot o Vladimir Suteev (1903-1993), sia nei film d'animazione di Jurij Norštejn (1941) e Fëdor Chitruk (1917-2012). Nel periodo tardo-sovietico, si occuparono di grafica Leon Bogdanov (1942-1987), Michail Ivanov (1924), Il'ja Kabakov (v.), Evgenij Michnov-Vojtenko (1932-1988), Viktor Pivovarov (v.), Michail Šemjakin (1943) e altri. La varietà di stili e tecniche, presenti nelle loro opere, indica il livello raggiunto dal linguaggio grafico, appropriatosi della Pop art (v.), del Concettualismo (v.), dell'Espressionismo astratto (v.) e di altre correnti artistiche del 20° secolo. Oltre ai professionisti di xilografia, litografia e acquaforte, lavorano in questo campo Pavel Pepperštejn (1966) che, formatosi nel gruppo tardo-concettualista denominato *Medicinskaja germenektika* («Ermeneutica medica»), si serve del disegno come di uno dei *media* attuali; e Petr Belyj (1971) e Jurij Štapakov (1958), fondatori del primo laboratorio di grafica artistica, che usano la grafica come strumento espressivo. Inoltre, tra il 2000 e il 2010 la grafica è stata vista come

mezzo di ritorno all'arte figurativa da Jurij Aleksandrov (1949), Valerij Grikovskij (1975), Aleksandr Daševskij (1980) e dal duo Ivan Govorkov (1949) ed Elena Gubanova (1960).

STANISLAV SAVICKIJ

Nord America

Una delle componenti di contesto rilevanti per inquadrare la grafica del Nord America è il dominante tessuto economico industriale che ha comportato fin dagli inizi una posizione preponderante della comunicazione commerciale e della *corporate image* come sistema grafico-comunicativo dell'impresa: questa preminenza, basata sulla forte dimensione imprenditoriale del settore, ha favorito la sintonia con la grafica sistemica di impronta tedesco-europea. Mentre il potere prevalente dei *mass media* inondava il paesaggio comunicativo statunitense influenzando l'insieme dei linguaggi visivi, anche l'industria editoriale quotidiana e periodica, conquistando livelli di diffusione di massa a partire dagli anni Trenta, divenne uno dei luoghi di spicco dell'innovazione grafica. Contemporaneamente, il piano dei linguaggi risenti del costante e alterno riverbero della grafica europea e assunse caratteri propri implementando interscambi, molteplici contaminazioni e fitte reciprocità che implicano costanti intrecci con gli sviluppi nel campo delle arti. L'influenza delle *Arts and crafts* inglesi segnò per decenni protagonisti come Frederic William Goudy (1865-1947), il



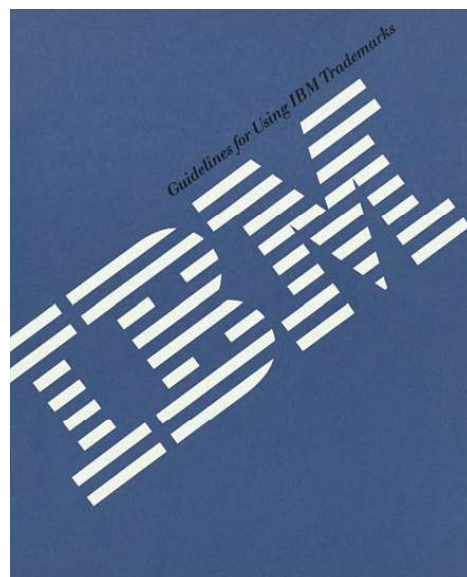
quale aprì la strada al nuovo campo del progetto tipografico, che, insieme all'arte del *lettering*, trovò poi in Herbert F. Lubalin (1918-1981) uno dei più sofisticati disegnatori di caratteri, fino al suo *Avant-garde* (carattere tipografico del 1968). Lubalin seppe innovare, più di ogni altro, inglobando il recupero del repertorio dell'Ottocento americano. Peraltro, già alla fine del 19° sec. la lezione dell'inglese Aubrey Beardsley (1872-1898), con la sua stilizzazione del segno in linee serpentine e le luci di un traslato giapponesismo, aveva tracciato una traiettoria che approda alle figure astratte e alle sinuosità *Art nouveau* del bostoniano William Henry Bradley (1868-1962); i medesimi riflessi giunsero fino a una brillante ripresa degli stessi stilemi, a partire dagli anni Settanta del Novecento, da parte di John Alcorn (1935-1992). È significativo che risalga al 1920 la fondazione dell'Art directors club di New York, che enfatizzò ed estese il ruolo del *graphic designer* a regista della comunicazione. Emblematico è il caso di Raymond Loewy (1893-1986) che, giunto dalla Francia alle soglie del primo conflitto mondiale, operò su una vasta serie di artefatti, a partire dalla rielaborazione del *packaging* per il marchio di sigarette Lucky Strike (1942). O il caso di Paul Rand (Peretz Rosenbaum, 1914-1996), massimo traduttore della cultura modernista in terra statunitense, che incarna la figura del grafico-*art director*: a lui si deve la creazione di significative identità aziendali che hanno come baricentro il disegno del marchio, primi tra tutti il progetto per IBM (1956) e quello per Westinghouse (1960).

D'altro canto, tra gli anni Venti e gli anni Ottanta la cultura visiva degli Stati Uniti registrò un incessante flusso di scambi con i protagonisti della grafica europea. A partire da Fortunato Depero (v.) che nel 1928 approdò a New York, rimanendovi fino alla Grande depressione del 1930, collaborando con «The New Yorker», «Vanity Fair», «Daily News». Altri seguirono, con soggiorni temporanei o in modalità più stanziali: da Leo Lionni (1910-1999) a Erberto Carboni (1899-1984), da Giovanni Pintori (1912-1999) a Franco Grignani (1908-1999), da Bob Noorda (1927-2010) a Massimo Vignelli (1931-2014), lasciando traccia in modi diversi e con influenze spesso profonde. Il caso del sistema di comunicazione coordinata per la metropolitana di New York (1970), a opera dello studio Unimark international (Noorda e Vignelli) rappresenta significativamente la traduzione del modello comunicativo progettato per la metropolitana milanese (1962) dallo stesso Noorda. Così, tra gli altri, Herbert Bayer (v.) di origine austriaca, rifugiatosi dal 1938 negli Stati Uniti, portò con sé il bagaglio del Bauhaus (v.) con una visione generatrice di aperture e trasversalità; lo svizzero Herbert Matter (1907-1984), contiguo a un mondo delle arti che va da Alberto Giacometti (v.) a Jackson Pollock (v.), mostrò la possibilità di fondere lo spirito della grafica svizzera con la cultura pop americana.

Anche in territorio canadese tra gli anni Sessanta e gli Ottanta la grafica visse l'influenza dei principali autori del Modernismo (v.) europeo, letti attraverso un filtro originale che consentì, tra l'altro, l'avvio di qualificate scuole di formazione e l'affermarsi di progettisti come Anthony Mann (1927-2013) di origini britanniche, Fritz Gottschalk (1937) di origini svizzere, il canadese Jim Donohue (1934) e lo statunitense Burton Kramer (1932).

La grafica statunitense, peraltro, si mostrò in grado di edificare in proprio vitalissimi laboratori di ricerca visiva. Come nel caso del Push Pin Studio, fondato nel 1954, dove il piglio grafico decisamente figurativo si coniugò con una vena espressionista carica di eclettismi; dalla metà degli anni Sessanta lo studio fece scuola e marcò un superamento delle influenze della grafica svizzero-germanica. A Milton Glaser (1929-2020), tra i fondatori del Push Pin Studio, si deve il logo *I love*

2



1. Milton Glaser, Bob Dylan, 1967
(fot. Michael Ochs Archives/Getty Images)

2. La copertina del testo *Linee guida per usare il marchio IBM* con il logo realizzato da Paul Rand, 1986, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Centre Pompidou), MNAM-CCI/Bertrand Prévost/RMN-Réunion des Musées Nationaux/distr. Alinari)

New York (1976), esemplare invenzione grafica. Nel caso della *New wave* californiana, alla soglia degli anni Ottanta, emerse una forte spinta verso la rottura di schemi e la contaminazione in chiave postmoderna: con Wolfgang Weingart (1941) nacque la Scuola di San Francisco, che contò seguaci come April Greiman (1948) e Michael Vanderbyl (1947).

Nel suo complesso la cultura del progetto grafico in Nord America si mostra portatrice di un proprio specifico orizzonte: terreno di accoglienza, di traduzioni, di attrazione e di amplificazioni, a sua volta epicentro e promotrice di tendenze originali diverse. A conferma di quella «diffusione globale delle tendenze della grafica, che si tratti di tendenze effimere o di evoluzioni durature» (J. Müller, *Graphic design*, 2019), un effetto che precede ampiamente l'era del web e dei *social media* e che si può considerare caratterizzante, se non fattore costitutivo, di tutta l'epopea della grafica.

GIOVANNI BAULE

Cina

Agli inizi del Novecento, quotidiani, riviste e manifesti pubblicitari promossero attraverso i propri contenuti editoriali tutte quelle nuove tendenze e quegli stili di vita che avevano cominciato a diffondersi in Cina in seguito alle riforme politiche, sociali e culturali attuate a cavallo tra 19° e 20° secolo. Nelle principali città costiere (come Canton e Shanghai) nacque e venne incentivato un fiorente mercato dell'arte, della cultura e dell'intrattenimento e in questo rinnovato contesto urbano l'editoria – coadiuvata dalla fotografia, dalla litografia e dai nuovi processi di stampa importati da Europa e Stati Uniti che consentivano la produzione seriale di immagini e la