sione
® Graphic Days®
ttobre 2026
hg Gruppo Building
uri 13 e 16 / Torino

Per una [disordinata] lettura della grafica italiana

For a [Disordered] Interpretation of Italian Graphic Design



AIAP EDIZIONI

CDPG FOLDERS 13

Riflessi. Per una [disordinata] lettura della grafica italiana.

Mostra realizzata in occasione dei
Torino Graphic Days®
15–25 ottobre 2026
Cantieri Gruppo Building
Via Banfo 43 e 16 – Torino

A cura di AIAP CDPG
Alessandro Colizzi, Lorenzo Grazzani
con la collaborazione di Francesco E. Guida

Progetto grafico catalogo
Lorenzo Grazzani, Christian Formica,
Roberta Tasca

Collana CDPG / AIAP
Comitato scientifico
Chiara Barbieri (ECAL/HES-SO)
Letizia Bollini (Libera Università di Bolzano)
Fiorella Bulegato (Università Iuav di Venezia)
Leyla Ciagà (Politecnico di Milano)
Maddalena Dalla Mura (Università Iuav di Venezia)
Luciana Gunetti (Politecnico di Milano)
Carlo Vinti (Università degli Studi di Camerino)

Ringraziamenti
Fabio Guida, Ilaria Reposo, Sabrina Casu e tutto il team di Graphic Days e Print Club Torino, gli studi e i professionisti che hanno contributito con i loro materiali, Cecilia Bianchini, Andrea Braccaloni, Alessandro Canovi, Aldo Caprini, Giovanni Cavalleri, Francesca Cianfarini, James Clough, Chiara De Robertis, Davide Di Gennaro, Bryan Edmonson, Flavia Lunardi, Massimo Miola, Felice Nava, Luca Negri, Luca Pitoni, Paolo Robaudi, Ugo Ruffolo.

In mostra, progetti di: John Alcorn, Antonio Andrisani, Franco Balan, Walter Ballmer, Giulia Boccarossa, Ezio Bonini, Studio Boggeri, Mauro Bubbico, Giorgio Camuffo, Eugenio Carmi, Dario Carta, Gianluca Camillini, Mimmo Castellano, Giulio Cittato, Annamaria Contenti, Silvio Coppola, Paolo De Robertis, Dotfog, EEE Studio, Germano Facetti, Studio FM Milano, AG Fronzoni, Michele Galluzzo, Carlo Geminiani, Dragos Georgescu, Salvatore Gregorietti, Franco Grignani, Marco Goran Romano, Gessica Hima, Eduard Hoffmann, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Inside Out, Lora Lamm, Leftloft, Laura Micheletto, Max Miedinger, Andrea Miola, Brunetta Mateldi Moretti, Claudia Morgagni, Bruno Munari, Ilio Negri, Bob Noorda, Danilo Nubioli, Paper Paper, Antonio Pellizzari, Jonathan Pierini, Michele Provinciali, Andrea Rauch, Franco Maria Ricci, Sergio Ruffolo, SEA Design, Sezione Grafica, Studio Signo, Albe Steiner, Pino Tovaglia, Tomo Tomo, Luigi Veronesi, Massimo Vignelli, Heinz Waibl, Unimark International, Olimpia Zagnoli.

AIAP Edizioni ©2026
ISBN 978-88-99718-43-5

Stampato a ottobre 2026
presso SKILLPRESS di Battiston Maurizio
e Marco snc, Fossalta di Portogruaro (VE)

AIAP
associazione italiana design
della comunicazione visiva

AIAP
Associazione italiana design della comunicazione visiva
via A. Ponchielli 3
20129 Milano
aiap@aiap.it
www.aiap.it

Presidente
Francesco E. Guida

Vicepresidente
Fabiana Ielacqua

Segretaria generale
Ilaria Montanari

Consiglieri
Isabella Battilani,
Gaetano Grizzanti,
Maria Loreta Pagnani,
Marco Goran Romano

Tesoriere
Michele Salmi

AIAP CDPG
Centro di Documentazione sul Progetto Grafico
via A. Ponchielli 3
20129 Milano
biblioteca@aiap.it
www.aiap.it/cdpg

Responsabile archivio, ricerche e biblioteca
Lorenzo Grazzani

IT

RIFLESSI

Per una lettura [disordinata] della grafica italiana

La storia della grafica italiana offre un terreno particolarmente fertile per riflettere su come il progetto visivo possa alternare chiarezza e perturbazione, regola e scarto, disciplina e apertura al caso. Nel corso del Novecento la grafica in Italia ha assunto una postura moderna che si identificava con i valori dell'ordine, della razionalità, della funzionalità. Pur nella naturale diversità dei singoli progettisti, questo modernismo condiviso si è tradotto in forme di chiarezza capaci di orientare e comunicare: dal rigore tipografico alle poetiche espressive e sperimentali, in ambito editoriale come nei programmi di identità, nella pubblicità come nella segnaletica, l'idea di fondo era che il progetto dovesse rendere il messaggio immediato ed efficace. Tuttavia, all'interno di questa stessa tradizione si sono anche sviluppate pratiche che suggerivano un diverso approccio, dove a fungere da criterio progettuale era il disordine, che, introducendo ambiguità, tensione e conflitto, offriva un'espansione critica del progetto.

Questa è una prima considerazione di tipo storiografico. Ma questa idea di disordine rimanda anche, per associazione, a concetti quali accumulo, ibridazione, errore, resistenza, cioè a modalità operative che, se adottate come criterio curatoriale, consentono di rendere visibile il 'disordine'. La Wunderkammer – nata tra il Cinquecento e il Seicento come pratica collezionistica che non organizzava il mondo secondo le categorie note, ma accostava in modo sorprendente oggetti naturali, artificiali, esotici – trasposta sul piano espositivo, diventa una metodologia narrativa e didascalica che, anziché ordinare i contenuti, punta a stimolare la ricerca di senso: chiama, cioè, il visitatore a orientarsi, a scegliere e a stabilire nessi.

EN

REFLECTIONS

For a [Disordered] Interpretation of Italian Graphic Design

The history of Italian graphic design provides a rich source of inspiration for considering how visual design can alternate between clarity and disruption, rule and exception, discipline and openness to chance. Throughout the twentieth century, Italian graphic designers adopted a modern approach identified with the values of order, rationality, and functionality. Despite the obvious differences between designers, this shared modernism manifested itself in clear forms capable of guiding and communicating. From typographical rigour to expressive experimentation, from publishing to corporate identity, and from advertising to signage, the underlying idea was that good design should communicate messages immediately and effectively. However, within this tradition, work also emerged that suggested a different approach, where disorder was the design criterion. By introducing ambiguity, tension and, at times, explicit conflict, this kind of communication produced a critical expansion of ideas about design.

Besides this historiographical consideration, the idea of disorder evokes concepts such as accumulation, hybridisation, error and resistance. And when adopted as curatorial criteria, these approaches render 'disorder' visible. The 'Wunderkammer', typical of sixteenth- and seventeenth-century collectors, brought together natural, man-made and exotic objects, rather than organising the world according to established categories. When transposed onto the level of exhibition design, it becomes a narrative and didactic methodology that aims to stimulate the search for meaning. In other words, it calls upon visitors to find their bearings and establish connections.

L'allestimento e la restituzione visiva di queste pagine si configurano come una narrazione frammentata fatta di oltre 100 artefatti grafici che si presentano in una sequenza non lineare, con accostamenti inediti e scarti temporali che sollecitano la riflessione. Il disordine apparente creato dall'accumulazione di oggetti sulle pareti e nelle teche (e nelle pagine) funge da principio organizzatore che permette alla collezione di generare nuovi significati. La Wunderkammer come categoria intellettuale – nel senso di curiosità, di atteggiamento teso a raccogliere frammenti della realtà per metterli in relazione fra loro – si traduce in una sorta di «interfaccia» o sistema aperto che, rinunciando a ordinamenti di tipo cronologico, stilistico o autoriale, rimette in discussione le categorie con cui abitualmente leggiamo il design.

Come in una rappresentazione teatrale ideale, i progetti di designer da sempre celebrati – nel ruolo di 'tenori' – si alternano a quelli di autori meno conosciuti. Questi ultimi, pur facendo parte di un coro, creano un'intensa emozione scenica: portano sul palco artefatti poco noti e svelano approcci e stilemi che, fino ad oggi, sono rimasti quasi sconosciuti, scarsamente rappresentati negli annuari del passato e poco documentati nelle ricerche scientifiche.

La rassegna assume insomma la forma di una collezione di artefatti e immagini di natura eterogenea, che mette a confronto progetti grafici appartenenti a periodi, linguaggi, tipologie e finalità differenti. Elementi apparentemente disparati entrano in risonanza o in dissonanza, creano un gioco di rimandi, contrasti, associazioni per riflettere sui continui rimescolamenti dei linguaggi visivi, tra passato e presente. Al di là dell'eclettismo superficiale, l'allestimento funziona nelle zone di ambiguità tra antinomie concettuali (oggettivo/soggettivo, commerciale/culturale, utile/superfluo) e formali (funzionalista/espressivo, impersonale/autoriale, tipografico/segnico), e assume quasi la forma di un archivio visivo – presenta in effetti un campionamento dei fondi del Centro di Documentazione sul Progetto Grafico di AIAP – dove al visitatore non si offre un itinerario prestabilito, ma una mappa mentale da esplorare autonomamente. In assenza di esplicite sezioni tematiche, la lettura dei materiali può seguire simultaneamente percorsi intuitivi in funzione di affinità e discordanze che si rivelano sul piano formale (linguaggi, simbolismi), disciplinare (editoria, pubblicità, grafica di pubblico interesse, branding), materiale (stampati, interfacce, schermi, archeografie) o temporale.

All'opposto dell'algoritmo – che tende a metterci davanti cose simili a quelle che già conosciamo e probabilmente ci piaceranno – l'accostamento inatteso diventa un'occasione per rimettere in discussione le categorie storiografiche convenzionali. Per intenderci, giusto qualche esempio.

Alzare le braccia al cielo è un gesto naturale capace di assumere sfumature molto diverse a seconda del contesto [o dell'emozione da cui scaturisce]. Questo movimento diventa il filo conduttore di un dialogo ideale tra tre opere emblematiche. Questo movimento diventa il filo conduttore tra tre opere emblematiche della grafica italiana: la gioia spensierata della ciclista di Massimo Vignelli per Pirelli (anni '60), la resa del soldato davanti al partigiano nell'opera di Andrea Miola per il 25 aprile (1973) e l'esultanza femminile di Annamaria Contenti per l'approvazio-

The layout of the exhibition and the visual presentation of these pages take the form of a fragmented narrative comprising over 100 graphic artefacts. These are presented in a non-linear sequence with unexpected juxtapositions and temporal shifts that prompt reflection. The apparent disorder created by the accumulation of objects on the walls, in display cases and on the pages acts as an organising principle, enabling the collection to generate new meanings. The Wunderkammer, as a thought category, translates into a sort of 'interface' or open system. By eschewing chronological, stylistic or authorial classifications, it challenges the categories through which we habitually interpret design.

Just as in an ideal theatrical performance, the works of long-celebrated designers – the 'tenors' – alternate with those of lesser-known creators. The latter form a chorus that creates a powerful sense of drama, bringing lesser-known artefacts to the stage and revealing approaches and stylistic features that have remained almost unknown until now, scarcely represented in past yearbooks and poorly documented in academic research. In short, the exhibition takes the form of a collection of diverse artefacts and images that bring together graphic designs from different periods, styles, types and purposes. Seemingly disparate elements resonate or clash to create an interplay of references, contrasts and associations reflecting the constant reshuffling of visual languages and bridging the past and the present.

Operating beyond apparent eclecticism, the exhibition navigates the grey areas between logical antinomies (e.g. objective/subjective, commercial/cultural, useful/superfluous) and formal ones (e.g. functionalist/expressive, impersonal/authorial, typographic/graphic). It effectively becomes a visual archive, presenting a selection from the AIAP Centre for Graphic Design Documentation's collections. Visitors are not offered a predetermined itinerary, but rather a mental map to explore independently. In the absence of explicit sections, reading the materials can follow intuitive paths based on affinities and discrepancies that emerge at various levels: formal (languages, symbolism); disciplinary (publishing, advertising, public-interest graphics, branding); material (printed matter, interfaces, screens, signage systems); and temporal. Unlike algorithms, which tend to present us with things similar to what we already know and will probably like, unexpected juxtapositions provide an opportunity to challenge conventional categories. To illustrate this point, here are just a few examples.

Raising one's arms to the sky is a natural gesture that can have very different meanings depending on the context or emotion behind it. This movement is the common thread running through an imagined dialogue between three iconic works of Italian graphic design. It links the carefree joy of Massimo Vignelli's cyclist for Pirelli (1960s), a soldier surrendering to a partisan in Andrea Miola's work for 25 April (1973) and Annamaria Contenti's celebration of women's triumph following bill number 194 (concerning abortions) in the 1 May poster (1979). These artefacts demonstrate how graphic design can transcend its role as a mere interpreter of commercial needs to become a tool for political and social engagement, and thereby provide a public platform for personal and collective views.

ne della legge 194 nel manifesto del 1° maggio (1979). Attraverso questi artefatti la grafica supera il ruolo di mero interprete di esigenze commerciali dell'industria per farsi strumento d'impegno politico e sociale, dando forma pubblica a posizioni personali e collettive.

«Più velocità, più pericolo»: questo è il monito della campagna realizzata nel 1969 da Sergio Ruffolo per il Ministero dei Lavori Pubblici. Poco nota al grande pubblico, l'affissione multisoggetto contrappone i draghi, creature mitologiche, alle automobili che infrangono i limiti di velocità sulle strade italiane. Il contesto è quello di una mobilità di massa appena conquistata, in cui la diffusione dell'automobile familiare non si accompagna ancora a un'adeguata attenzione al codice della strada. Della stessa campagna fa parte un manifesto raffigurante un semaforo in chiave optical: in mostra, l'opera è affiancata a un prezioso manifesto di Silvio Coppola, che raffigura due fari nella notte e appartiene alla cartella «Il Traffico», edita da Paolo Bellasich e Roberto Bossi nel 1967. A quest'ultimo si contrappone un modernissimo manifesto di Mimmo Castellano del 1971 per la linea di illuminazione domestica «DH» di iGuzzini, popolato da personaggi stilizzati dai grandi occhi luminosi.

I manifesti del Teatro alla Scala di Milano, disegnati dallo studio Tomo Tomo e allineati nella loro elegante struttura grafica, sono posizionati in mostra in modo che gli sguardi delle celebri interpreti del canto lirico puntino verso l'alto. I loro occhi si dirigono così verso la copertina dell'house organ «L'acciaio inossidabile», caratterizzata da missili e razzi di vario genere – un accostamento che allude drammaticamente all'attuale contesto geopolitico mondiale.

La regia curatoriale ricerca il dialogo tra gli artefatti, concentrandosi non solo sui canoni stilistici, ma anche su associazioni e rimandi concettuali. Il risultato è un insieme polifonico, composto da opere di autrici e autori diversi appartenenti a epoche differenti, in cui ogni elemento concorre a una composizione d'insieme da esplorare con attenzione.

Il titolo della mostra infine allude a un'antinomia di fondo assunta come spunto epistemologico. Archivio e riflesso sono entrambi modi di restituire la realtà, però nessuno dei due è neutro: l'archivio racconta il passato attraverso le sue tracce materiali, ma se ogni atto di conservazione amplifica alcune voci obliterandone altre, ne risulta una ricostruzione parziale; il riflesso mostra il presente attraverso una superficie, che tuttavia inverte e appiattisce otticamente il fenomeno, offrendone al più una proiezione.

Entrambi riportano la realtà in forma mediata: come l'effetto dell'osservatore nella fisica quantistica, ogni sguardo è un atto che modifica quanto osserviamo. Se non possiamo afferrare l'originale, ma solo le sue tracce e le sue immagini, sta all'osservatore assumere consapevolmente questa condizione nel momento stesso in cui interroga gli artefatti.

Alessandro Colizzi, Politecnico di Milano
Lorenzo Grazzani, AIAP CDPG

‘The faster you go, the greater the danger’: this was the warning from a campaign created by Sergio Ruffolo for the Ministry of Public Works in 1969. Relatively unknown to the general public, the campaign juxtaposes dragons, mythological creatures, with cars breaking speed limits on Italian roads. It was created in the context of the recent mass adoption of the family car, when inadequate attention to the Highway Code was still prevalent. Also part of the same campaign is a poster depicting a traffic light in an optical art style. In the exhibition, this piece is displayed alongside a striking poster by Silvio Coppola depicting two headlights at night. This poster belongs to the ‘Il Traffico’ portfolio published by Paolo Bellasich and Roberto Bossi in 1967. This is juxtaposed with a highly modern 1971 poster by Mimmo Castellano for iGuzzini’s ‘DH’ range of domestic lighting featuring stylised figures with large luminous eyes.

The posters for Milan’s Teatro alla Scala, designed by the Tomo Tomo studio, are arranged in their elegant layout and positioned so that the famous opera singers’ gazes are directed upwards. They are thus looking towards the cover of the in-house magazine ‘L’acciaio inossidabile’, which features missiles and rockets of various kinds – a striking juxtaposition that alludes to the current global geopolitical context.

The curatorial approach can thus foster dialogue between artefacts by focusing on both stylistic conventions and conceptual associations and references. The result is a polyphonic ensemble comprising works by various artists from different eras, where each element contributes to an overall composition that demands attentive exploration.

Finally, the title of the exhibition alludes to a fundamental antinomy that is taken as an epistemological starting point. Both archive and reflection are ways of representing reality, yet neither is neutral. The archive recounts the past through material traces, but every act of preservation amplifies certain elements while obliterating others, resulting in an incomplete reconstruction. Reflection shows the present through a surface which optically inverts and flattens the phenomenon, offering at best a projection of it.

Both convey a mediated reality. Like the observer effect in quantum physics, every observation alters what is observed. Since we cannot grasp the original, only its traces and images, it is up to the visitor to consciously accept this condition when engaging with artefacts.

Alessandro Colizzi, Politecnico di Milano
Lorenzo Grazzani, AIAP CDPG

CDPG FOLDERS 13

Reflections. For a [Disordered] Interpretation of Italian Graphic Design.

On the occasion of
Torino Graphic Days®
October 15–25, 2026
Cantieri Gruppo Building
Via Banfo 43 and 16 – Turin

Curated by AIAP CDPG
Alessandro Colizzi, Lorenzo Grazzani
in collaboration with Francesco E. Guida

Catalogue design
Lorenzo Grazzani, Christian Formica, Roberta Tasca

CDPG / AIAP Series
Scientific committee
Chiara Barbieri (ECAL/HES-SO)
Letizia Bollini (Libera Università di Bolzano)
Fiorella Bulegato (Università Iuav di Venezia)
Leyla Ciagà (Politecnico di Milano)
Maddalena Dalla Mura (Università Iuav di Venezia)
Luciana Gunetti (Politecnico di Milano)
Carlo Vinti (Università degli Studi di Camerino)

Acknowledgements
Fabio Guida, Ilaria Reposo, Sabrina Casu and the whole Graphic Days and Print Club Torino teams, the studios and professionals who have contributed their materials, Cecilia Bianchini, Andrea Braccaloni, Alessandro Canovi, Aldo Caprini, Giovanni Cavalleri, Francesca Cianfarini, James Clough, Chiara De Robertis, Davide Di Gennaro, Bryan Edmonson, Flavia Lunardi, Massimo Miola, Felice Nava, Luca Negri, Luca Pitoni, Paolo Robaudi, Ugo Ruffolo.

Designers in the exhibition: John Alcorn, Antonio Andrisani, Franco Balan, Walter Ballmer, Giulia Boccarossa, Ezio Bonini, Studio Boggeri, Mauro Bubbico, Giorgio Camuffo, Eugenio Carmi, Dario Carta, Gianluca Camillini, Mimmo Castellano, Giulio Cittato, Annamaria Contenti, Silvio Coppola, Paolo De Robertis, Dotfog, EEE Studio, Germano Facetti, Studio FM Milano, AG Fronzoni, Michele Galluzzo, Carlo Geminiani, Dragos Georgescu, Salvatore Gregorietti, Franco Grignani, Marco Goran Romano, Gessica Hima, Eduard Hoffmann, Max Huber, Giancarlo Iliprandi, Inside Out, Lora Lamm, Leftloft, Laura Micheletto, Max Miedinger, Andrea Miola, Brunetta Mateldi Moretti, Claudia Morgagni, Bruno Munari, Ilio Negri, Bob Noorda, Danilo Nubioli, Paper Paper, Antonio Pellizzari, Jonathan Pierini, Michele Provinciali, Andrea Rauch, Franco Maria Ricci, Sergio Ruffolo, SEA Design, Sezione Grafica, Studio Signo, Albe Steiner, Pino Tovaglia, Tomo Tomo, Luigi Veronesi, Massimo Vignelli, Heinz Waibl, Unimark International, Olimpia Zagnoli.

AIAP Edizioni ©2026
ISBN 978-88-99718-43-5

Printed in October 2026
by SKILLPRESS di Battiston Maurizio
e Marco snc, Fossalta di Portogruaro (VE)

AIAP
italian association of visual communication design

AIAP
Italian Association of Visual Communication Design
via A. Ponchielli 3
I-20129 Milan
aiap@aiap.it
www.aiap.it

President
Francesco E. Guida

Vice-President
Fabiana Ielacqua

General Secretary
Ilaria Montanari

Board Members
Isabella Battilani
Gaetano Grizzanti
Maria Loreta Pagnani
Marco Goran Romano

Treasurer
Michele Salmi

AIAP CDPG
Graphic Design Documentation Centre of AIAP
via A. Ponchielli 3
I-20129 Milan
biblioteca@aiap.it
www.aiap.it/cdpg

Archive, Research and Library Manager
Lorenzo Grazzani

On the occasion of Torino Graphic Days
October 15–25, 2025
Cantieri Gruppo Building
Via Banfo 43 and 16/A

ISBN 978-88-99718-43-5

EURO 7,00