

# Ais/ Design Storia e Ricerche

Le organizzazioni nazionali  
e internazionali del design

**AIS/DESIGN**  
**STORIA E RICERCHE**

Rivista online, a libero accesso  
e peer-reviewed dell'Associazione  
Italiana degli Storici del Design  
(AIS/Design)

**VOL. 13 / N. 23**  
**DICEMBRE 2025**

**NATIONAL AND INTERNATIONAL  
DESIGN ORGANIZATIONS:  
NETWORKS, POLITICS AND  
POLICIES**

A cura di Chiara Barbieri  
Pier Paolo Peruccio, Dora Souza Dias

**ISSN 2281-7603**

**PERIODICITÀ**  
Semestrale

**SEDE LEGALE**

AIS/Design  
Associazione Italiana  
degli Storici del Design  
via Candiani, 10  
20158 Milano

**CONTATTI**

caporedattore@aisdesign.org

**WEB**

[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

**IMMAGINE IN COPERTINA**

Open Source



This work is licensed under  
a Creative Commons Attribution-  
NonCommercial-NoDerivatives  
4.0 International License.  
Creative Commons NonCommercial-  
NoDerivates 4.0 international License  
(CC BY-NC-ND 4.0).

## **COLOPHON**

### **DIRETTORI**

Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Pier Paolo Peruccio, Politecnico di Torino  
Carlo Vinti, Università di Camerino

### **COMITATO EDITORIALE**

Letizia Bollini, Libera Università di Bolzano  
Alessandro Colizzi, Politecnico di Milano  
Vincenzo Cristallo, Politecnico di Bari  
Federica Dal Falco, Sapienza Università di Roma  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano  
Jonathan Mekinda, University of Illinois Chicago  
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia  
Pietro Nunziante, Università degli studi di Napoli Federico II  
Marco Sironi, Università degli studi di Sassari  
Catherine Rossi, UCA, University for the Creative Arts  
Cecilia Rostagni, Università degli studi di Sassari  
Dario Russo, Università degli studi di Palermo

### **RESPONSABILE COORDINAMENTO EDITORIALE**

Anna Ghiraldini, Università Iuav di Venezia

### **RESPONSABILE REDAZIONE TECNICA**

Stefania D'Eri, Università Iuav di Venezia

### **RESPONSABILE EDITING**

Rita D'Attorre, Politecnico di Torino

### **CURATORI SEZIONE "FONTI E RISORSE"**

Pierfrancesco Califano, Università Iuav di Venezia  
Raissa D'Uffizi, La Sapienza Università di Roma  
Gianluca Grigatti, Politecnico di Torino  
Ludovica Polo, Università Iuav di Venezia  
Federico Rita, Università di Camerino

### **COMITATO SCIENTIFICO**

Sue Breakell, University of Brighton  
Gerda Breuer, già professoressa presso University of Wuppertal  
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia  
Catherine De Smet, Université Paris 8  
Clive Dilnot, Parsons The New School for Design  
Roberto Dulio, Politecnico di Milano  
Kjetil Fallan, University of Oslo  
Tony Fry, University of Tasmania  
Marina Garone Gravier, Universidad Nacional Autónoma de México  
Hugo Palmarola, Universidad Católica de Chile  
Judith Clark, University of the Arts, London  
Renke He, Hunan University  
Elizabeth Resnick, Massachusetts College of Art and Design  
Raimonda Riccini, già professoressa ordinaria presso Università Iuav di Venezia

**COLOPHON****DESIGN**

Martina Esposito (graphic design), Politecnico di Milano  
Daniele Savasta (web design concept), Izmir University of Economics, Turchia

**REVISORI**

Jonas Berthod, Sue Breakell, Alessandro Colizzi, Kjetil Fallan, Francesco  
Ermanno Guida, Kasia Jezowska, Livia Lazzaro Rezende, Tania Messell,  
Anders V. Munch, Raimonda Riccini

## INDICE

EDITORIALE	National and International Design Organizations: Networks, Politics and Policies Chiara Barbieri, Pier Paolo Peruccio and Dora Souza Dias	7
SAGGI	The acknowledgement of theoretical production within the context of the Museu da Casa Brasileira Design Award Meire Assami Yamauchi, Marcos da Costa Braga	21
	L'altro modernismo: Torino e l'associazione Progresso Grafico per la divulgazione della cultura grafica Valentina Nitti	46
	Organising design in a changing environment: DOGA and the Norwegian design organisations Trond Klevgaard, Adeline Hvidsten	65
	SPFP on the International Stage: The Transsystemic and Transnational Dimension of the Professionalization of Polish Design, 1961-1983 Mikolaj Czerwinski	80
FONTI E RISORSE	TimeLure – Una linea del tempo alternativa per il type design Federico Rita	105
	Recensione di <i>International Design Organizations: Histories, Legacies, Values</i> (a cura di J. Aynsley, A. J. Clarke e T. Messell), Bloomsbury, 2022 Pierfrancesco Califano	115
	Un Patrimonio da Collezione. Il volume <i>Compasso d'Oro. ADI Design Museum e la Collezione Storica</i> Raissa D'Uffizi, Gianluca Grigatti	123
	1985-1992: la rivista <i>Grafica</i> e il patrocinio di Aiap Andrea Lancia	138
	<i>Design History Society (DHS) e International Conference on Design History and Studies (ICDHS): appunti, temi e prospettive da due conferenze internazionali</i> Ludovica Polo	150
	Biografie autori	160

# Saggi

# L'altro modernismo

## Torino e l'associazione Progresso Grafico per la divulgazione della cultura grafica

**VALENTINA NITTI**

Università Iuav di Venezia  
Orcid ID 0009-0003-1338-8657  
vnitti@iuav.it

**PAROLE CHIAVE**

Progresso Grafico  
Associazioni professionali  
Cultura del graphic design  
Torino  
Storia del graphic design

**KEYWORDS**

Progresso Grafico  
Professional organizations  
Culture of graphic design  
Turin  
History of graphic design

Il contributo indaga il ruolo svolto dall'associazione culturale torinese Progresso Grafico nella definizione e nella diffusione di una cultura grafica radicata nella tradizione tipografica e nella pratica della stampa nel secondo dopoguerra. Attraverso l'analisi delle fonti d'archivio conservate presso l'Archivio Storico dell'associazione al Politecnico di Torino – inedito e non ancora organizzato – si ricostruiscono intenti, relazioni e attività culturali che hanno permesso la divulgazione di un modello di grafica che integra competenza tecnica a conoscenze storico-culturali radicate nell'arte della stampa. Per tali caratteristiche, questa esperienza fa da contraltare a quelle ritrovabili nel contesto milanese, maggiormente orientate verso la comunicazione industriale e pubblicitaria, e può rappresentare un “altro modernismo”, contribuendo a delineare la pluralità del panorama grafico italiano del periodo e proponendo una rilettura che integra alla narrazione modernista una linea di sviluppo parallela radicata nella cultura tipografica e nella formazione tecnico-umanistica.

This paper explores the role of the Turin-based cultural association Progresso Grafico in shaping and

disseminating a graphic culture rooted in typographic tradition and printing practice during the postwar period. Drawing on archival sources held in the association's Historical Archive at the Politecnico di Torino, largely unpublished and not yet systematically organized, it reconstructs the aims, networks, and cultural activities that supported the development of a model of graphic design combining technical expertise with a deep historical and cultural understanding of the art of printing. In this respect, the Turin experience offers a counterpoint to the Milanese context, which was more strongly oriented toward industrial and advertising communication. As such, it may be understood as an “alternative modernism”. This experience helps to highlight the diversity of the Italian graphic design landscape of the period, while proposing a reinterpretation that complements the dominant modernist narrative with a parallel trajectory grounded in typographic culture and a hybrid technical-humanistic education.

### **Introduzione**

Quando, nel 1940, viene allestita la Mostra delle arti grafiche all'interno della VII Triennale di Milano (Vinti 2005), Guido Modiano affida la sezione dedicata all'editoria italiana a Raffaello Bertieri, tipografo e direttore della rivista di settore *Risorgimento Grafico* (1902-1941), nonché figura di riferimento della cosiddetta “vecchia tipografia”. Tale incarico ha segnato simbolicamente la conclusione del dibattito tra “nuova” e “vecchia” tipografia, sancendo un tacito accordo tra i due orientamenti. In questo nuovo equilibrio, la linea moderna di ispirazione razionalista si è concentrata su ciò che William Addison Dwiggins (1922) definisce “new printing”, ovvero la produzione di stampati destinati a vendere piuttosto che a essere venduti, mentre ai tipografi di formazione tradizionale è ricondotto

il dominio sugli artefatti più affini alla pratica tipografica classica, in particolare il libro.

In tale prospettiva, sebbene si riconosca alla tipografia un ruolo rilevante nello sviluppo del linguaggio moderno (Colizzi, Sfligiotti & Vinti, 2024; Vinti, 2019), la storiografia italiana ha spesso preferito non far rientrare il libro, in quanto composizione tipografica, pienamente nel campo del graphic design, fatta eccezione per la sua copertina, riservando invece alla comunicazione visiva per l'industria uno dei ruoli principali all'interno della disciplina. Così facendo, lo studio del libro e della tipografia è stato prevalentemente assorbito da altre aree di ricerca (Nitti, in press), mentre la storia della grafica, in particolare quella dedicata al secondo dopoguerra, ha tralasciato quel ramo conservatore che costituisce comunque una delle origini della cultura grafica e tipografica italiana affiancata, e talvolta in contrapposizione, alla linea comunemente considerata modernista. Abbozzato questo scenario, il contributo intende indagare la grafica che nasce dalla “vecchia tipografia”, delineando un “altro modernismo”.

Al termine della Seconda guerra mondiale, mentre l'eredità modernista di impronta svizzero-tedesca è principalmente accolta dal contesto milanese, la tradizione tipografica trova invece la sua continuità nel contesto torinese.

Torino, infatti, rappresenta uno dei principali poli della cultura tipografica italiana fin dal tardo Ottocento in quanto caratterizzata da un denso tessuto industriale e culturale legato all'ambito editoriale (Bitelli, 1960; Bottasso, 1980). A cavallo del secolo operano in città figure di rilievo come il sopracitato Raffaello Bertieri (1875-1941), che collabora con la Fonderia Nebiolo alla direzione della rivista *Archivio Tipografico* e alla progettazione di alcuni caratteri. Accanto a lui troviamo Dalmazzo Gianolio (1863-1927), fondatore della medesima rivista e autore dei primi manuali tipografici a uso didattico, tra cui *La tipografia* (1914) e *Il libro e l'arte della stampa* (1922-1925), e Carlo Frassinelli (1896-1983), tipografo e autore del *Trattato di Architettura tipografica* (1941). L'insieme di queste esperienze contribuisce a delineare un modello di riferimento che ha influenzato profondamente le generazioni torinesi successive. A consolidare ulteriormente questo radicamento della cultura tipografica contribuisce la presenza di istituzioni formative specializzate, come la Scuola Salesiana Don Bosco (1861) e la Scuola Arti Grafiche G. Vigliardi-Paravia (1901), che svolgono un ruolo fondamentale nella trasmissione del sapere tecnico

e nella professionalizzazione del mestiere tipografico. Queste realtà educative si inseriscono in un più ampio e articolato sistema industriale, che farà di Torino uno dei principali poli della produzione grafica italiana nel secondo dopoguerra.

L'industria torinese, infatti, si distingue per offrire un'intera filiera grafica: accanto alla rinomata Nebiolo, specializzata nella produzione di caratteri tipografici e macchine da stampa, operano la concorrente Saroglia – attiva anch'essa nel settore delle macchine da stampa – e la cartiera Burgo, legata al mercato torinese pur avendo sede in provincia di Cuneo. A esse si affiancano le grandi stamperie industriali, tra cui la Stamperia Artistica Nazionale (SAN) (1926) e l'ILTE (1947), nota per la produzione e distribuzione delle Pagine Gialle italiane. Completa il panorama editoriale, la presenza di importanti case editrici come la UTET (1791) e la SEI (1908), attive rispettivamente nel campo della manualistica e dell'editoria scolastica, a chiudere con la casa editrice Einaudi, protagonista della saggistica e della cultura letteraria del Novecento.

A fungere da anello di congiunzione fra la realtà industriale e le istituzioni formative è l'associazione culturale Progresso Grafico che dal 1946 si occupa della promozione della cultura grafica ponendo le sue radici nell'arte della stampa. È importante precisare che la letteratura pervenuta sull'associazione è molto ridotta. Solo recentemente, con il convegno “Fonderia Caratteri Nebiolo, 1878-1978. Nuovi studi critici” tenutosi a Torino il 16-17 settembre 2021, l'attenzione si è concentrata sul contesto torinese e i suoi attori; tuttavia, gli approfondimenti si soffermano non tanto sull'associazione quanto sulla rivista *Graphicus* edita dalla stessa (Filippini, 2023) e sul *Corso superiore di Cultura Grafica* in cui l'associazione ha un ruolo fondamentale per la nascita (Pesando, 2023). Prima di tali studi si conta solo la pubblicazione monografica *Il mondo della stampa nell'epoca del Progresso Grafico. 1946-2006* (2008) edita dalla stessa Progresso Grafico e che raccoglie le ricostruzioni di alcuni aderenti.

Questa ricerca si fonda perciò sulla consultazione delle fonti primarie conservate presso l'Archivio storico di Progresso Grafico (d'ora in avanti ASPG), oggi custodito insieme alla biblioteca dell'associazione presso il Politecnico di Torino. L'archivio, acquisito dall'ateneo intorno al 2013, costituisce un nucleo documentario di grande rilevanza per la ricostruzione della storia dell'associazione e del contesto grafico torinese del secondo dopoguerra.

La sua consultazione presenta però ancora alcune criticità legate all'assenza di un ordinamento e di un inventario sistematico.

### **Divergenze e convergenze nel panorama associativo italiano tra Milano e Torino**

Nonostante la ricchezza e la varietà del panorama grafico italiano, dovute alla presenza di numerose culture regionali e locali (Lees-Maffei & Fallan, 2014), la storiografia ha privilegiato lo studio delle esperienze milanesi<sup>1</sup> e di quei linguaggi grafici descritti come “International Style” (Hollis, 2012). Per quanto concerne il fenomeno dell'associazionismo, le maggiori ricerche condotte hanno riguardato le attività di AIAP – Associazione Italiana Artisti Pubblicitari e ADI – Associazione per il Disegno Industriale (Pansera & Grassi, 1980; De Fusco, 2010; Galluzzo, 2018; Barbieri & Guida, 2015; Barbieri, 2022;), considerate le principali realtà che hanno contribuito alla proliferazione e allo sviluppo del design in Italia. Entrando più nel dettaglio del campo del design grafico, l'AIAP affonda le proprie radici nel 1945, anno in cui viene fondata a Milano l'ATAP (Associazione Tecnici e Artisti Pubblicitari), sotto la presidenza di Dino Villani. La nascita di questa associazione si colloca in un momento di profonda ricostruzione sociale ed economica del paese e risponde all'esigenza di offrire una rappresentanza unitaria a due componenti professionali fino ad allora eterogenee – i tecnici pubblicitari e gli artisti pubblicitari – accomunate dal desiderio di definire e tutelare una professione ancora priva di riconoscimento giuridico e culturale.

La coesistenza di tali componenti rese presto evidente la distanza di interessi e obiettivi. Già all'interno dell'ATAP si manifestano tensioni organizzative che conducono nel 1955 alla decisione di costituire due associazioni autonome, come attestato dalla convocazione dell'Assemblea straordinaria del 14 ottobre 1955, nella quale si delibera la “costituzione di due nuove distinte associazioni, rispettivamente dei tecnici e degli artisti pubblicitari, con conseguente scioglimento dell'ATAP” (Maggioni, 1955). L'atto, presentato dal presidente Nino Maggioni a nome del Consiglio Direttivo, segna formalmente la nascita dell'AIAP e dei TP (Tecnici Pubblicitari), sancendo la separazione tra la componente tecnico-produttiva e quella artistico-progettuale.

All'atto della fondazione, l'AIAP contava settanta membri, tra cui alcune delle figure più rappresentative della grafica e del cartellonismo

italiano, come Erberto Carboni, Franco Grignani, Armando Testa, Eugenio Carmi e Marcello Dudovich, testimoni di una grafica che pone i suoi fondamenti nella matrice artistica-espressiva.

Fin dai primi anni, l'associazione milanese si pone l'obiettivo di affermare la dignità culturale e professionale del grafico, promuovendo occasioni di confronto e di scambio tra aderenti e imprese. Iniziative come il Premio Giarrettiera Pubblicitaria e attività di divulgazione culturale come la *Prima Mostra degli Artisti Pubblicitari* del 1956 dimostrano la volontà dell'associazione di posizionarsi all'interno di un ambito della grafica più incline alla comunicazione commerciale. Una posizione in linea con quella visione modernista secondo cui i progettisti grafici si sarebbero dovuti occupare di artefatti pubblicitari, sebbene la presenza di cartellonisti fra i soci faccia notare come la questione sia decisamente più sfumata, e dove il fulcro è l'artefatto pubblicitario piuttosto che l'emancipazione del professionista. In parallelo, l'AIAP si distingue per le iniziative volte alla regolamentazione e alla definizione dei confini professionali del grafico. Nel 1962, infatti, con la pubblicazione del primo numero del bollettino *Poliedro*, introduce il *Tariffario minimale degli artisti pubblicitari*, documento che sancisce una precisa identità professionale: quella di un lavoratore autonomo o inserito in studi di progettazione, distinto dall'operaio dell'industria grafica.

Proprio questa prospettiva segna una prima differenza con la visione promossa dall'associazione torinese Progresso Grafico, oggetto dell'indagine nei prossimi paragrafi, la quale, ereditando un contesto associativo di settore legato alle organizzazioni sindacali (Grandi, 1969), si impegna per la regolamentazione contrattuale dei lavoratori impiegati nell'industria grafica, piuttosto che per le figure di collaborazione esterne. Tale divergenza riflette due contesti contigui ma differenti: da un lato quello milanese, orientato alla valorizzazione dell'autorialità progettuale e della libera professione grazie al forte tessuto industriale di prodotti di consumo, dall'altro quello torinese che, radicato in una cultura operaia e legato all'industria grafica del territorio, si avvicina ai progettisti e ai tipografi dipendenti.

Nonostante questa distanza, è possibile identificare alcune convergenze. Nello stesso anno di fondazione dell'ATAP, nasce il Centro Studi Grafici di Milano (CSGM), espressione di quella cultura "campista" che auspica un "rinnovamento tipografico" (Picasso, 1996). Come Progresso Grafico tale realtà promuove finalità formative e culturali

analoghe. L'articolo due dello statuto del CSGM, propone infatti di “integrare, accrescere ed aggiornare le conoscenze dei soci mediante conferenze, dibattiti, mostre, concorsi, convegni e viaggi di studio” (Centro di Studi Grafici Milano, 1945). Inoltre, sia a Milano sia a Torino entrambe le associazioni stabiliscono legami con istituti scolastici locali e curano la pubblicazione di riviste specializzate: rispettivamente con la Scuola del Libro Umanitaria (Della Campa & Colombo, 2005), *Linea Grafica*, la Scuola di Arti Grafiche G. Vigliardi-Paravia e *Graphicus*. In effetti, le due associazioni si conoscono e si frequentano. Come testimonia la corrispondenza tra Piero Trevisani, presidente del CSGM e Progresso Grafico, l'associazione milanese si impegna a inviare le proprie pubblicazioni a Torino e in cambio chiede di “[tenerci] presenti nelle vostre riunioni” (Trevisani, 1947). Tuttavia, permangono differenze sostanziali riconducibili alla diversa concezione del progetto grafico che si riflettono nelle reciproche riviste. Se da un lato *Graphicus* – rivista dedicata alle arti grafiche, fondata nel 1911 e interrotta con lo scoppio della guerra (Filippini, 2023) – assume una direzione editoriale che, accanto alla riflessione sull'educazione professionale, valorizza la dimensione estetica e tipografica dell'artefatto, *Linea Grafica* si concentra maggiormente sull'ambito pubblicitario, rispondendo alle esigenze del contesto produttivo milanese.

### **La fondazione dell'associazione culturale Progresso Grafico**

L'importanza dei fenomeni associativi all'interno delle categorie professionali, e in particolare nel campo del design, è stata recentemente messa in evidenza dalla pubblicazione *International Design Organizations* (2022), che sottolinea come tali realtà costituiscano un osservatorio privilegiato per comprendere le modalità di diffusione della cultura progettuale, gli attori coinvolti e le diverse scale operative – globali, nazionali o locali – in cui essa si manifesta (Kott, 2017).

Nel campo del design grafico – disciplina che pone i suoi fondamenti nella tradizione secolare della tipografia –, limitando lo sguardo al solo Novecento, si riscontra una precoce consapevolezza della necessità di aggregazione tra professionisti della stampa, in particolare a Torino nel periodo compreso tra le due guerre. Questa si rafforza successivamente, nel tentativo di risanare il tessuto industriale delle arti grafiche duramente compromesso dalla conversione bellica. Già nel dicembre 1925, il tipografo torinese Dalmazzo Gianolio nel suo trattato *Il libro e l'arte della stampa*

dedica un intero capitolo al tema delle associazioni professionali riconoscendone non solo il valore storico, ma anche la rilevanza nel contesto tipografico per la tutela dei diritti all'interno dell'industria grafica, sottolineando la necessità di unire “industriali e lavoratori ad applicare il vecchio adagio che l'unione fa la forza” (Gianolio, 1925). Su questa tradizione si forma un primo nucleo della futura associazione Progresso Grafico, il “gruppo promotore”<sup>2</sup> guidato dal tipocompositore Vincenzo Tiralongo (1912-1984), impiegato presso il quotidiano *La Stampa*. Il gruppo si propone di raccogliere il consenso di “artisti, tecnici, cultori e amatori dell'Arte della Stampa” (Progresso Grafico, 1946a), riuscendo, durante l'assemblea del 12 luglio 1946, a ottenere l'adesione di 125 sostenitori.<sup>3</sup>

Proprio in quell'occasione, la nascente associazione inizia a delineare il proprio ruolo nel panorama nazionale e, secondo quanto dichiarato nel discorso pronunciato durante l'incontro, essa si sarebbe configurata come “un punto di ritrovo per attingere, ed apprendere tutto quello che ognuno di noi può avere bisogno nella vita di lavoro di ogni giorno” (Progresso Grafico, 1946d). Il sodalizio, infatti, si propone di riunire grafici e tecnici volontari in grado di supportare le esigenze di tutti coloro – soci e non – che necessitano di orientarsi nel settore della stampa e della grafica in un periodo in cui l'industria sta tentando di rialzarsi dalle pressioni della guerra.

In questa prospettiva, i membri vengono invitati a collaborare alla raccolta di artefatti “dal biglietto di presentazione al catalogo, dal quotidiano alla rivista, dal libro per bambini a quello filosofico, dal volantino al manifesto musicale” (Progresso Grafico, 1946d) con l'obiettivo di costituire un archivio sociale per promuovere lo studio degli stampati e la loro divulgazione attraverso esposizioni. Parallelamente, i soci sono sollecitati a sottoporre alla redazione “scritti tecnici, bibliografici e culturali [sia] quegli studi grafici su metodi di lavorazione e d'organizzazione” (Progresso Grafico, 1946d), avviando così un processo di divulgazione della cultura grafica attraverso la pubblicazione di prodotti editoriali da inserire in un mercato carente di letteratura specifica. A sostegno di tali iniziative, il “gruppo promotori” stipula un accordo con la Scuola di Arti Grafiche G. Vigliardi-Paravia, la quale “mette a disposizione delle commissioni di lavoro la sua intera biblioteca tecnica, culturale e artistica, il salone per le assemblee e conferenze, e quant'altro può essere in sua possibilità di dare” (Progresso Grafico, 1946d).

La collaborazione, oltre a garantire una sede operativa e risorse fondamentali per lo sviluppo delle prime attività, rappresenta il preludio alla formalizzazione dell'associazione vera e propria.

Definiti gli obiettivi comuni e messa in luce la necessità di una collaborazione dal basso che vede tutti protagonisti, l'11 settembre dello stesso anno, gli aderenti<sup>4</sup> si riuniscono presso la scuola per costituire ufficialmente Progresso Grafico, eleggere il consiglio direttivo e approvare la bozza dello Statuto (Progresso Grafico, 1946c). Al termine dell'assemblea, a capo dell'associazione viene confermata la presenza di Tiralongo che deterrà la carica di presidente fino al 1974, mentre l'apparato gestionale risulta composto da un Consiglio Direttivo di nove membri, un Comitato Coordinatore formato da otto membri suddivisi in tre rami – artistico (2), culturale (2) e tecnico (4) – e tre Revisori dei conti<sup>5</sup> (Progresso Grafico, 1946e). Tale divisione rispecchia l'idea di un settore in espansione in cui diventano essenziali non solo gli aspetti tecnici e tecnologici, ma anche l'acquisizione di competenze culturali, ovvero conoscenze storico-teoriche, insieme a quelle artistiche.

### **Un ponte tra passato e presente: i primi passi, 1946-1957**

In linea con gli ideali associativi di partecipazione dal basso e con l'obiettivo di favorire l'incontro tra giovani aspiranti progettisti, professionisti e industria, Progresso Grafico avvia il piano di attività organizzando subito un concorso per la progettazione del marchio dell'associazione, in collaborazione con l'industria Nebiolo.<sup>6</sup>

Indetta il 20 novembre 1946, la competizione è aperta a “tutti gli aderenti e simpatizzanti” a eccezione di “industriali e artigiani” (Progresso Grafico, 1946f), una limitazione pensata per tutelare la dimensione professionale del progetto. Al termine del bando quattro sono i marchi selezionati, tra cui quello ideato da Aldo Novarese, diplomato alla Scuola e collaboratore presso lo Studio Artistico Nebiolo. Con questa partecipazione, Novarese entra in contatto con l'associazione, nella quale assumerà un ruolo sempre più rilevante. Infatti, nel 1949 diviene ufficialmente componente del Comitato Coordinatore Artistico, curando l'impostazione grafica delle circolari e stabilendo come marchio ufficiale dell'associazione la propria proposta, fino ad allora interscambiabile con le altre selezionate.

Nonostante le difficoltà della ricostruzione postbellica, domenica 15 giugno 1947 viene inaugurata la *Mostra della Litografia* curata da Luigi

Chiappino – socio e componente del Comitato Coordinatore Culturale – presso il salone della Stampa di Torino. L'esposizione presenta una selezione di artefatti storici e contemporanei legati alla tradizione litografica torinese con l'intento di creare un dialogo tra l'eredità del passato e la produzione moderna, contribuendo “ad alimentare il già risorgente spirito d'iniziativa e consolidare la ripresa grafica cittadina” (Tiralongo, 1959).

Nel solco di questo consolidamento della cultura tipografica all'interno del più ampio contesto grafico, in occasione del Centenario della Fondazione del Libro,<sup>7</sup> il 4 settembre 1948 l'associazione inaugura la *Prima Mostra Grafica* con manifesto progettato da Armando Testa e cartolina disegnata da Aldo Novarese. L'esposizione, articolata tra i corridoi e le aule della Scuola, propone due sezioni principali: 1. una rassegna storico-culturale dedicata al libro antico, alle legature e alle stampe artistiche, e 2. una sezione incentrata sulla produzione seriale contemporanea (Progetto Grafico, 1948). In quest'ultima trovano spazio i materiali a stampa delle aziende grafiche torinesi, un pannello sull'evoluzione del carattere tipografico a cura della Società Nebiolo, uno stand del giornale locale *La Stampa* e un'area riservata agli artisti grafici torinesi,<sup>8</sup> nella quale sono presentati – suddivisi per progettista – artefatti grafici prevalentemente di natura commerciale.

Con la *Prima Mostra Grafica* si conclude temporaneamente l'attività espositiva promossa da Progresso Grafico,<sup>9</sup> che decide di concentrare le proprie risorse sull'ampliamento della base associativa e sul mantenimento di un dialogo costante con i soci. L'obiettivo è duplice: da un lato favorire la partecipazione e la condivisione di esperienze professionali, dall'altro diffondere aggiornamenti sulle attività associative, sugli sviluppi del settore a livello nazionale e internazionale e, più in generale, promuovere la cultura della stampa. A tale scopo vengono pubblicate le circolari, avviate, sin dalla fondazione dell'associazione, nel formato di un quartino a cadenza mensile, inizialmente riservato ai soli soci. Ben presto, queste pubblicazioni si trasformano in “piccole riviste di informazione settoriale” (Federici, 1966), ampliando diffusione e raggio d'azione. Tra il 1950 e il 1951 la periodicità diventa bimestrale e, in occasione di una distribuzione più estesa, le circolari subiscono un rinnovamento grafico che le avvicina sempre più alla forma editoriale di una rivista. Tale processo culmina nel 1957, quando *Graphicus* entra ufficialmente a far parte del programma editoriale dell'associazione, assorbendo le circolari all'interno della propria struttura e

trasformandole nell'appendice intitolata *Notiziario sociale*.

Con l'annessione di *Graphicus* nel piano editoriale si compie un passaggio cruciale nella storia di *Progresso Grafico*, che segna il raggiungimento di una piena maturità istituzionale e culturale. Da realtà locale, fortemente radicata nel contesto torinese e capace di costruire una rete di relazioni tra professionisti, amatori, studenti e industriali – anche attraverso iniziative collettive come le visite agli stabilimenti –, l'associazione si espande progressivamente su scala nazionale e internazionale.<sup>10</sup> Tuttavia, nonostante l'ampliamento del proprio raggio d'azione, essa mantiene una chiara coerenza ideologica, continuando a concepire la grafica come espressione di una cultura tipografica profondamente radicata nella tradizione della stampa. Una posizione che la distingue da altre esperienze italiane, come le riviste milanesi *Linea Grafica* o *Pubblicità in Italia*, maggiormente orientate verso un approccio moderno dove l'immagine prevale rispetto alla scrittura.

### **Una palestra per la mente: dalle Conversazioni di Cultura Grafica alla Scuola di Scienze e Arti Grafiche**

L'articolo 1 dello Statuto che riporta gli scopi dell'associazione recita:

L'associazione è apolitica, non ha fini speculativi e le sue attività, svolte nell'interesse culturale e professionale dei soci, sono quelle elencate nei comma seguenti: a) procurare ai soci la conoscenza di tutti i perfezionamenti apportati dal progresso nel campo della Arti grafiche e delle industrie e Arti affini; b) offrire ai soci, mediante periodiche riunioni, il mezzo di manifestare le diverse tendenze artistiche, culturali e tecniche, attraverso lo scambio delle proprie cognizioni, al fine di ottenere uno scopo costruttivo e di perfezionamento professionale (Progresso Grafico, 1946a).

Tali obiettivi trovano una prima concreta applicazione nelle *Conversazioni di Cultura Grafica*, incontri divulgativi a cadenza quindicinale su temi tecnico-culturali pensati per diffondere le conoscenze del settore grafico<sup>11</sup> a un pubblico comprendente soci e “simpatizzanti” (Progresso Grafico, 1946b). Due mesi dopo la fondazione dell’associazione, si inaugura il 6 novembre 1946 il primo ciclo di incontri inizialmente denominati *Conversazioni Grafiche*. Ad aprire il programma è Carlo Delprato, direttore della Scuola Vigliardi-Paravia, con un’“amichevole conversazione” dal titolo *La scuola Arti Grafiche*, dedicata al tema della formazione professionale. Nel suo intervento Delprato affronta le difficoltà legate alla ripresa dei corsi per le maestranze e sottolinea la necessità di un sostegno da parte delle istituzioni, sollecitando la Federazione Poligrafici e Cartai (Progresso Grafico, 1946e). Le riflessioni e l’appello per la distribuzione di fondi nell’educazione professionale emersi in questa occasione mostrano la necessità dell’industria di dotarsi di operai qualificati in grado di coniugare conoscenze tecniche con consapevolezza professionale, in un contesto tecnologicamente sempre più sviluppato. Un tema che, seppure già affrontato nel dibattito fra le due guerre mondiali, è rimasto privo di una risposta concreta. Per questo motivo, il tema della formazione professionale assume in questo periodo un ruolo di rilievo: grazie alla capacità delle associazioni di settore di fungere da cassa di risonanza, esse contribuiscono in modo determinante a promuovere un cambiamento significativo e a tradurre in azioni reali le istanze di rinnovamento nel campo dell’educazione grafica.<sup>12</sup>

Le *Conversazioni di Cultura Grafica* sembrano riscontrare un discreto successo, nonostante le osservazioni da parte del Comitato Direttivo sulla scarsa iniziativa da parte dei soci nel proporre nuove lezioni.<sup>13</sup> La documentazione finora disponibile<sup>14</sup> non consente però di ricostruire con completezza il calendario degli incontri, ma permette di individuare alcune edizioni svoltesi negli anni 1946 (4), 1947 (9), 1949 (3) e 1950 (1). Dall’analisi dei titoli e dei contenuti emerge una prevalenza di interventi di carattere storico-culturale (7), seguiti da quelli tecnici-tecnologici (5) e da un numero minore dedicato ad altri ambiti, come la fotografia e l’aziendologia (Tab. 1)

DATA	TITOLO INTERVENTO	RELATORE
6 novembre 1946	La scuola Arti Grafiche	Carlo Delprato
20 novembre 1946	La Tecnica nell'Officina grafica	Edoardo Orecchia
4 dicembre 1946	Attuali orientamenti della meccanica grafica	Scipione Capetti
18 dicembre 1946	Apparecchiature elettriche su macchine grafiche	Evasio Bargerò
8 gennaio 1947	Storia e Tecnica del carattere da stampa	Alessandro Butti
16 gennaio 1947	Storia e sviluppo industriale della carta	Alfredo Tabacchi
22 gennaio 1947	Matrice Tipografica	Davide Dallosta
23 gennaio 1947	Preparazione delle materie prime e fabbricazione della carta	Alfredo Tabacchi
18 aprile 1947	s.n.	Gianni Carosso
2 maggio 1947	Fotografia pubblicitaria	Italo Bertoglio
16 maggio 1947	Il correttore	Alfredo Gallafrini
28 novembre 1947	Dal torchio alla rotolito	Luigi Chiappino
12 dicembre 1947	Dell'Organizzazione d'officina grafica	Alfredo Gallafrini
15 novembre 1949	La storia del libro antico ed i suoi riflessi politici, economici e sociali	Maggiorino Gramaglia
22 novembre 1949	Rassegna del Teatro Piemontese	Giovanni Drovetti
29 novembre 1949	La letteratura contemporanea	Giuseppe Colli
8 ottobre 1950	Motivi polemici nell'estetica della grafica europea	Vito Arienti

Tab. 1 Elenco degli interventi svolti durante le Conversazioni di Cultura Grafica dal 1946 al 1950.

A partire dal 1955, le *Conversazioni di Cultura Grafica* lasciano il posto al Corso Superiore di Cultura Grafica,<sup>15</sup> curato da Giuseppe Maria Pugno, ingegnere e direttore della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Promosso sotto il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, il corso mantiene il suo programma serale rivolto a tutti gli interessati, ma conferisce previo il superamento di un esame un diploma superiore (Pesando, 2023). Nella sua prima edizione, il corso comprende nove lezioni monografiche con l'obiettivo di fornire “un corredo di più profonde nozioni nel campo grafico a coloro che per diversi motivi si interessassero a problemi nuovi e tradizionali della tecnica e dell'estetica grafica” (Pugno, 1955).

L'inaugurazione con prolusione del direttore si apre con un intervento dal titolo *Estetica e tecniche grafiche nell'attività dello spirito* di Carlo Verde, filosofo di formazione e direttore della casa editrice UTET. Seguono, nel corso dell'anno, tre lezioni di carattere tecnico-tecnologico e cinque di stampo culturale, tra cui un intervento dedicato all'artefatto

pubblicitario tenuto da Mario Gros, mentre le restanti si concentrano sui temi del libro e della stampa (Pugno, 1955).

Con il passaggio dalle conversazioni al corso, l'iniziativa perde progressivamente la forma dialogica e di confronto che ne aveva contraddistinto le prime edizioni, assumendo i tratti di un insegnamento più strutturato, vicino al modello accademico. Questa trasformazione trova compimento nel 1962, quando lo stesso Pugno istituisce presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino la *Scuola ai fini speciali di Scienze e Arti Grafiche*, primo esempio di insegnamento in contesto universitario in Italia dedicato specificamente alla grafica come disciplina autonoma e distinta dall'ambito del disegno industriale.

Se la formazione ha assunto una sua autonomia ribadendo la sua predilezione per la cultura tipografica, l'associazione Progresso Grafico continua con le attività negli anni successivi, mettendo da parte l'organizzazione di eventi per orientarsi verso la pubblicazione dei contributi all'interno dei *Quaderni di Cultura Grafica*, consolidando il proprio ruolo nel panorama editoriale italiano dedicato alla formazione e alla diffusione della cultura grafica, accanto a editori specializzati, ponendo in secondo piano l'organizzazione di eventi e attività culturali.

### **Conclusioni**

Seppure ancora parziale, l'analisi condotta finora mostra come la cultura grafica nazionale sia sfaccettata e invita a problematizzare l'interpretazione secondo cui il *graphic design* italiano sia originato prevalentemente dal movimento modernista.

Il caso torinese dell'associazione culturale Progresso Grafico rivela un percorso parallelo e complementare a quello "moderno", che affonda le proprie radici nella tradizione tipografica e nella stampa, rivelando un approccio alla disciplina differente. In questo senso, l'associazione torinese si distingue per aver interpretato la grafica non soltanto come disciplina progettuale ma come pratica culturale, dove la dimensione tecnica, estetica e storica coesistono. L'attenzione rivolta alla formazione – dalle *Conversazioni di Cultura Grafica* alla *Scuola ai fini speciali di Scienze e Arti Grafiche* – testimonia una volontà di costruire una comunità professionale consapevole, capace di coniugare il sapere tecnico con la riflessione critica e teorica della disciplina, dando modo ai progettisti di informarsi su un piano culturale in parallelo alla pratica.

Questo sviluppo si colloca in parallelo allo scenario milanese, che pur orientato ad un *graphic design* ispirato alle grandi aziende di comunicazione americane (Galluzzo, 2018) attraverso la pubblicità e la comunicazione per l'industria, presenta una pluralità associativa rappresentata dall'AIAP e dal CSGM, in ordine composta prevalentemente da artisti-grafici e i tipografi-grafici. Diversamente, il modello torinese promosso da Progresso Grafico, unica associazione di settore sul territorio piemontese, rimane ancorato alla materialità della stampa, configurandosi come un "altro modernismo": un modernismo di impronta umanistica, che pone le sue origini nella tipografia e nella scrittura.

Si documenta così un altro lato che offre una diversa declinazione della disciplina e che ha avuto il merito di traghettare questa tradizione all'interno dell'università. In questa prospettiva, la ricostruzione dell'esperienza torinese, seppure non ancora completa, rappresenta la pluralità del panorama grafico italiano, nonché un tassello in più per comprendere le sfumature della grafica italiana nel secondo dopoguerra.

RIFERIMENTI  
BIBLIOGRAFICI

- AYNSLEY, J., ALISON, J., MESSEL, C., & MESSEL, T. (a cura di).** (2022). *International design organizations: Histories, legacies, values*. Bloomsbury Academic.
- BARBERI, C.** (2022). *Negotiating graphic design between national and international design organizations: The case of the Associazione per il Design Industriale in Milan*. In J. Aynsley, A. J. Clarke, & J. Messel (a cura di), *International design organizations: Histories, legacies, values*. Bloomsbury.
- BARBIERI, C., & GUIDA, F. E. (A CURA DI).** (2015). *AIAP 70×70*. AIAP Edizioni.
- BARONI, D., & VITTA, M.** (2003). *Storia del design grafico*. Longanesi.
- BITELLI, G.** (1960). **Piemonte**. In **M. Bonetti (a cura di)**, *Storia dell'editoria italiana* (Vol. 1, pp. 33-48). Gazzetta del Libro.
- BOTTASSO, E.** (1980). **L'editoria**. In *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980. Cento anni di vita cittadina* (pp. 911-924). Centro Studi Piemontesi.
- CENTRO DI STUDI GRAFICI DI MILANO.** (1945). **Statuto**. In **M. Picasso (1996)**, 1945-1995. *Cinquant'anni di grafica a Milano*. Centro Studi Grafici di Milano.
- COLIZZI, A., SFLIGIOTTI, S., & VINTI, C.** (2024). **Introduzione. La questione moderna in Europa 1923-1948**. In *La questione moderna in Europa 1923-1948* (pp. 7-22). Lazy Dog Press.
- CORSO DI CULTURA GRAFICA A BOLOGNA.** (1957). *Graphicus*, (1-2).
- DALLA MURA, M., & VINTI, C.** (2013). **Grafica, storia, Italia: Estendere il campo**. *Progetto grafico*, 24, 9-16.
- DE FUSCO, R.** (2010). *La storia dell'ADI*. FrancoAngeli.
- DELLA CAMPA, M., & COLOMBO, C. A.** (2005). *Spazio ai caratteri. L'Umanitaria e la Scuola del Libro*. Silvana Editoriale.
- DWIGGINS, W. A.** (1922, 29 August). **New kind of printing calls for new design**. *Boston Evening Transcript*.
- ENIPG.** (1959). *Congresso e mostra internazionale grafica editoriale e cartaria*. ENIPG.
- FEDERICI, E.** (1966). *Vita di Progresso Grafico*. *Graphicus*, 6, 29-38.
- FILIPPINI, A.** (2023). **La rivista Graphicus nella tipografia torinese**. In *Fonderia Caratteri Nebiolo 1878-1978* (pp. 91-97). Lazy Dog Press.
- GALLUZZO, M.** (2018). *I grafici sono sempre i protagonisti? Pubblicità in Italia 1965-1985 [Tesi di dottorato]*. Università IUAV di Venezia.
- GIANOLIO, D.** (1926). *Il libro e l'arte della stampa*. Gianolio.
- GRANDI, T.** (1969). **La nascita di Graphicus ricordata da uno dei fondatori**. *Graphicus*, (7-8), 56-57.
- GRASSI, A., & PANSERA, A.** (1980). *Atlante del design italiano 1940-1980*. Fabbri.
- HOLLIS, R.** (2001). *Graphic design: A concise history*. Thames & Hudson.
- HOLLIS, R.** (2012). *Stile internazionale e graphic design italiano*. In G. Camuffo, M. Piazza, & C. Vinti (a cura di), *TDM5: Grafica italiana* (pp. 34-41). Corraini.
- LEES-MAFFEI, G., & FALLAN, K. (A CURA DI).** (2014). *Introduction: The history of Italian design*. In *Made in Italy: Rethinking a century of Italian design* (pp. 1-33). Bloomsbury Academic.
- LOVERA, L., & MERCELLI, M.** (2008). *Il mondo della stampa nell'epoca del Progresso Grafico 1946-2006*. Progresso Grafico.

- KOTT, S.** (2017). Towards a social history of international organisations: The ILO and the internationalisation of Western social expertise (1919–1949). In M. Bandeira Jerónimo & J. P. Monteiro (Eds.), *Internationalism, imperialism and the formation of the contemporary world* (pp. 33-34). Palgrave Macmillan.
- MAGGIONI, N.** (1955, 3 ottobre). Lettera di convocazione dell'Assemblea Generale Straordinaria dell'ATAP. In C. Barbieri & F. E. Guida (a cura di), *AIAP 70x70* (p. 19). AIAP Edizioni.
- MERCELLI, M.** (2008). Progresso Grafico promotore di mostre, convegni e congressi. In L. Lovera & M. Mercelli, *Il mondo della stampa nell'epoca del Progresso Grafico 1946-2006*. Progresso Grafico.
- NITTI, V. (IN PRESS)**. La tipografia come punto di tangenza tra le storie: Il caso torinese. In *Atti del VII Convegno AIS/Design: Storia di prodotti o storia di contesti? Antinomie utili alla storia del design*.
- PESANDO, A. B.** (2023). *Cultura grafica e professione*. In *Fonderia Caratteri Nebiolo 1878-1978* (pp. 183-299). Lazy Dog Press.
- PICASSO, M.** (1996). *1945-1995. Cinquant'anni di grafica a Milano*. Centro Studi Grafici di Milano.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946a). Statuto. Archivio Storico Progresso Grafico (ASPG), Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946b). Primo ciclo di conversazioni grafiche. ASPG, Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946c, 16 agosto). Bozza di statuto. ASPG, Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946d, 6 settembre). Circolare "Istruzione professionale Scuola Arti Grafiche G. Vigliardi-Paravia". ASPG, Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946e, 14 ottobre). Circolare n. 1. ASPG, Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO.** (1946f, novembre). Lettera in carta intestata con oggetto "Istruzione professionale Scuola Arti Grafiche G. Vigliardi-Paravia". ASPG, Politecnico di Torino.
- PROGRESSO GRAFICO (A CURA DI).** (1948). *Cento anni di evoluzione grafica. 1840–1948*. Progresso Grafico.
- PUGNO, G. M.** (1955). *Corso superiore di cultura grafica*. Raggio Editore-SEI Editrice.
- SESMA, M.** (2019). The Graphie Latine Movement and the French typography. In *Une émergence du design. France 20e siècle* (pp. 126-143). HiCSA.
- TREVISANI, P.** (1947, 1° febbraio). Lettera a Amici e Colleghi del "Progresso Grafico". ASPG, Politecnico di Torino.
- TIRALONGO, V.** (1959). *Prospetto delle date e degli avvenimenti dell'associazione Progresso Grafico*. ASPG, Politecnico di Torino.
- VINTI, C.** (2005). Modiano e la Mostra grafica alla VII Triennale. *Progetto grafico*, (4-5), 50–63.
- VINTI, C.** (2019). *Quaderni di cultura tipografica 01*. TIF Campo grafico. Tipoteca Italiana.

## NOTE

1. Si riconosce come all'interno della comunità scientifica italiana sia stata sottolineata la necessità di ampliare il canone della storia della grafica oltre la tradizionale centralità milanese (Dalla Mura & Vinti, 2014). Tuttavia, tale istanza di decentramento sembra trovare ancora un limite nella persistenza, in ambito internazionale, della definizione del design italiano come "Milanese style" (Hollis, 2001), nonché nella manualistica maggiormente adottata nelle università italiane, che privilegia l'esperienza milanese quale fulcro interpretativo delle vicende della disciplina (Baroni & Vitta, 2003).
2. Il termine "gruppo promotore" compare per la prima volta nella circolare n. 1, 14 ottobre 1946, e indica il nucleo originario dei soci fondatori dell'associazione. Ne facevano parte, oltre a Tiralongo, Pieno Bechis, Vittorio Chiantaretto, Gabriele Costeiti, Davide Dallaosta, Alessandro De Alexandris, Stanislao De Filippi, Lorenzo De Maestri, Alfredo Gallavri, Luigi Gribaudo, Luigi Leoni, Giuseppe Morino, Alessandro Ricca, Paolo Saladin e Vincenzo Torgano, (ASPG, Politecnico di Torino).
3. Documento "Elenco soci", allegato alla comunicazione ai soci, 16 agosto 1946 (ASPG, Politecnico di Torino).
4. Nel documento "Assemblea sociale del 11/9/1946" risulta che al 10 settembre 1946 il numero di soci è salito a 130 (ASPG, Politecnico di Torino).
5. Secondo la circolare n. 1, 14 ottobre 1946, il corpus amministrativo dell'Associazione Culturale Progresso Grafico era così composto: Consiglio Direttivo: Tancredi Vigliardi-Paravia, Vincenzo Tiralongo, Pier Luigi Roccatagliata, Scipione Capetti, Giulio Tedeschi, Giuseppe Morino, Vincenzo Torgano, Davide Dallaosta, Gabriele Costetti, Lorenzo De Maestri. Comitato Coordinamento: Ramo artistico (Paolo Saladin e Luciano Pittatore), Ramo culturale (Carlo Delprato e Aldo Dezzani), Ramo Tecnico (Edoardo Orecchia, Alessandro Butti, Alfredo Gallavri e Luigi Chiappino). Revisori: Alfredo Formica, Angelo Arduini e Vittorio Chiantaretto, (ASPG, Politecnico di Torino).
6. Nel 1947 l'associazione indice anche altri quattro concorsi: 1. Tessera associativa, 2. Tessera del sodalizio, 3. Carta da lettere, 3. Biglietto d'ingresso di un cinema, di cui però per mancanza di fonti non è stato possibile documentare gli esiti (Mercelli, 2008).
7. La Federazione del Libro è stata fondata il 7 maggio 1848 da un gruppo di tipografi con a capo Vincenzo Steffenone come sindacato per la categoria a sostegno della tariffa concordata.
8. Qui si riconosce dalle fotografie un'ampia zona con i manifesti di Armando Testa, mentre sulla parete composta da listelli in legno, insieme ai lavori di altri tre progettisti non identificati, compare quello di Aldo Novarese da lui firmato.
9. Le attività espositive si interrompono fino al 1951, anno in cui viene organizzata la mostra dedicata ad Alberto Tallone, *Quindici anni di Tipografia Pura*, realizzata in collaborazione con *La Stampa*. Nel 1954, l'associazione promuove la *Micromostra* presso la scuola, focalizzata sulle macchine da stampa torinesi – tra cui quelle prodotte da Nebiolo e Saroglia – già presentate nello stesso anno all'esposizione internazionale *Drupa* di Düsseldorf. In seguito, l'attività espositiva dell'associazione si dirada per lasciare spazio all'impegno editoriale, in particolare alla collaborazione con *Graphicus*, che nel 1957 entra a far parte dell'associazione, e alle pubblicazioni destinate alla formazione e alla divulgazione della cultura grafica.
10. L'associazione Progresso Grafico entra nel panorama internazionale in due circostanze significative. La prima avviene grazie ad Alessandro Butti, membro del Comitato coordinatore del ramo tecnico e direttore dello Studio Artistico Nebiolo (1936-1952), la cui amicizia con Maximilien Vox – tipografo francese e tra i fondatori della rivista *Caractère Noël* – favorisce il contatto con l'ambiente tipografico francese e la partecipazione di Novarese e un gruppo di soci dell'associazione (Luigi Bergadano, Luigi Cesare Malletto e Mario Tonelli) ai *Rencontres de Lure* (1959-1965). I resoconti pubblicati su *Graphicus* contribuiscono a diffondere in Italia il dibattito umanistico della *Grafia Latina* (Sesma, 2019). La seconda occasione si presenta nel 1960, quando *Graphicus* entra a far parte dell'*Eurographic Press*, un consorzio editoriale internazionale che riunisce alcune delle principali riviste specializzate del settore provenienti da Inghilterra, Francia, Germania, Svizzera, Belgio e Paesi Bassi. (Lovera & Mercelli, 2008).

11. L'iniziativa si collega, almeno in parte, alle pratiche già diffuse nel panorama associativo dell'epoca, in particolare ai *Centri di Studi Grafici* – come quello di Milano, primo in Italia, fondato nel 1945 –, che organizzano regolarmente conversazioni su temi analoghi.
12. Non è questa la sede per affrontare l'argomento; tuttavia, si fa riferimento alle iniziative che hanno contribuito allo sviluppo di scuole professionali e alla nascita di associazioni come l'ENIPG (Ente nazionale e per l'istruzione professionale grafica), che nel 1955 ha regolamentato l'istruzione pubblica di settore (ENIPG, 1959).
13. Dal rimprovero di Giuseppe Morino nella circolare n. 6 del 1947, si può ipotizzare che i soci dell'associazione fossero maggiormente interessati alle attività di carattere sindacale e di tutela professionale, piuttosto che a una partecipazione attiva all'organizzazione delle iniziative culturali.
14. Da volantini e inviti e alcuni altri *ephemera* consultati non è stato possibile ricostruire integralmente il ciclo delle conversazioni, a eccezione di quelle successive al 1955, quando i curatori iniziarono a pubblicarne le raccolte e a diffonderle attraverso *Graphicus* (ASPG, Politecnico di Torino).
15. Il Corso Superiore di Cultura Grafica ha ispirato anche altre esperienze simili in Italia, come riportato in "Il Corso di Cultura Grafica a Bologna" (1957).

# Biografie autori

**MEIRE ASSAMI YAMAUCHI**

Master's degree in Design from the Graduate Program at FAU-USP. CAPES scholarship recipient for 2023-2024. Bachelor's degree in Design from the University of São Paulo (USP) and MBA in Public Management from the United Metropolitan Colleges (FMU). Completed the Cultural Management Course offered by the Sesc Research and Training Center (CPF Sesc) in 2014. Manager of the Museu da Casa Brasileira Design Award from 2015 to 2022, and responsible for its relaunch in 2025 and 2026. Collaborated in establishing institutional partnerships and organizing courses, conversation circles, and lectures related to design and architecture at MCB. Has experience in cultural management and production.

**MARCOS DA COSTA BRAGA**

Ph.D. in Social History from UFF. Bachelor's degree in Industrial Design from UFRJ. Researcher in the Graduate Program in Design at FAU-USP. Member of the research group History, Theory and Languages of Design at LabVisual/FAU-USP. Was part of the faculty group that founded Brazil's first scientific journal, *Revista Estudos em Design*, and created Brazil's first scientific congress in design, the P&D Design, in 1994. Author of several articles and books on the history of design in Brazil, including *ABDI e APDINS RJ*, which won 2<sup>nd</sup> place in the *Published Written Works* category at the 25<sup>th</sup> MCB Design Award, and *10 Ensaios sobre Memória Gráfica*, co-authored with Priscila Farias, which won 1<sup>st</sup> place at the 33<sup>rd</sup> MCB Design Award. Coordinator of the judging committees for *Published/Unpublished Written Works* at the 27<sup>th</sup> and 28<sup>th</sup> MCB Design Awards.

**VALENTINA NITTI**

Valentina Nitti is a graphic designer and PhD student at the luav University of Venice. Having completed a Master's degree in Visual and Multimedia Communication Design at the luav University of Venice, she developed an interest in the history of graphic design. In 2023, she was awarded a PhD scholarship at the same university in Design Sciences. Her research focuses on reconstructing peripheral narratives linked to the intertwining of typographic and graphic culture in Italy.

**TROND KLEVGAARD**

Associate professor Trond Klevgaard is a design historian and graphic designer. He holds a PhD from the RCA/V&A and works at Kristiania University of Applied Sciences, where he heads the BA Graphic Design programme and co-leads the Centre for Design Studies. He is currently working on the research projects *Graphic Design in Hyper Britain* and *Norwegian Fashion: New Histories*.

**ADELINE HVIDSTEN**

Associate professor Adeline Hvidsten is the co-founder of the Playful Systems Group, and the Centre for Design Studies at Kristiania University of Applied Sciences. Her research interests include the topics of design, technology, innovation, organization, and education, focusing on aspects of temporality, materiality, power, games, and play.

**MIKOLAJ CZERWINSKI**

Mikolaj Czerwinski received his Ph.D. in the Art History Department at the University of Illinois, Chicago (UIC). He was twice a recipient of the PROM international doctoral student exchange scholarship, granted by the Polish National Agency for Academic Exchange (NAWA), at the Jagiellonian University. He currently teaches at the School of the Art Institute of Chicago (SAIC) in the Department of Art History, Theory, and Criticism.

**AIS/DESIGN**  
**STORIA E RICERCHE**

Rivista online, a libero accesso  
e peer-reviewed dell'Associazione  
Italiana degli Storici del Design  
(AIS/Design)

**VOL. 13 / N. 23**  
**DICEMBRE 2025**

**NATIONAL AND INTERNATIONAL  
DESIGN ORGANIZATIONS:  
NETWORKS, POLITICS AND  
POLICIES**

**ISSN 2281-7603**