

RATIONALIST
LETTERING AND
ARCHITECTURE
IN FASCIST ROME

ARCHIGRAPHIÆ

ARCHITETTURA
E ISCRIZIONI
RAZIONALISTE NELLA
ROMA FASCISTA

CONTENTS

- MATTHIEU CORTAT
9 Scripta Manent. Empires Beyond the Grave
15 Scripta manent. Gli imperi oltre la tomba
- PAUL SHAW
19 Fascism on the Facade
25 Il fascismo sulle facciate
- ALESSANDRA TARQUINI
29 Fascist Culture and its Leading Figures
41 La cultura fascista e i suoi protagonisti
- CARLO VINTI
49 The New Typography in Fascist Italy.
Between Internationalism and the Search
for a National Style
67 La nuova tipografia nell'Italia fascista.
Fra internazionalismo e ricerca di uno
stile nazionale
- CHIARA BARBIERI
79 Graphic Practitioners Under Fascism
93 I grafici sotto il fascismo
- GIANLUCA CAMILLINI
101 Between Necessity and Ideology.
Depero's Political Involvement
and his Artwork for the Italian Fascist Party
113 Tra necessità e ideologia. Il coinvolgimento
politico di Depero e la sua produzione
artistica per il Partito Fascista italiano
- JONATHAN PIERINI
121 For the Liberation of Rationalist Lettering
125 Per la liberazione del lettering razionalista
- JOËLLE COMÉ
129 Postface
131 Postfazione
- 133 Bibliography
135 Image Credits



THE NEW TYPO- GRAPHY IN FASCIST ITALY. BETWEEN INTER- NATIONALISM AND THE SEARCH FOR A NATIONAL STYLE

CARLO VINTI

After the Second World War, it took art and architecture scholars a number of years to realise how the equations between style and politics (modernism = democracy; fascism = traditionalism and neoclassicism) were far removed from the complexity of historical reality. Today the situation is very different. Studies and exhibitions on art and design under totalitarian regimes have proliferated and the topic of “fascist modernism” has even been called an “academic fad.”¹ As far as Italy is concerned, historians have long addressed the relationship between artists and architects and Mussolini’s regime. Studies on architectural rationalism, for example, by now mostly agree on the view that it was part and parcel of the fascist project to modernise the country, and to build a national path to modernity.² However, shifting one’s gaze from art and architecture to the field of design and graphics, it becomes apparent that there are still reservations about investigating the links between the work of designers and the political-ideological climate of the fascist period. The aim of this contribution is to reposition in a political perspective the debate that took

Carlo Vinti is researcher at the University of Camerino, School of Architecture and Design. He previously taught at IUAV University of Venice and ISIA Urbino. His works include: *TDM5. Grafica italiana* (Corraini, Mantua, 2012), and *Gli anni dello stile industriale 1948–1965* (Marsilio, Venice, 2007).

Opposite: statue on the way to the Stadio dei Marmi (Stadium of the Marbles, Enrico Del Debbio, 1932), a sport stadium in the Foro Italico.

place in the 1930s, between the traditionalists and modernists of typography, investigating in particular the tension between internationalism and the search for a national style, often also identified as fascist.

First of all it is necessary to clarify what is meant here by the term “typography.” In its sense at the time, I am referring not so much to the activity of designing typefaces, but to the printing trade in the 1930s, made up of organisations (schools, trade unions), media (mostly specialist magazines) and representatives of the graphic industry (entrepreneurs, typographers and early designers). As in other European countries, in the period between the two World Wars the issue at stake was not yet the birth of a new profession, *graphic design* (or at least it was not perceived as such), but the search for a *new typography*. In other words the attempt to regenerate the centuries-old tradition of the art of printing from within, in order to meet the challenges of modernity. Echoes from the book by Jan Tschichold *Die neue Typographie*, published in 1928, also reached Italian graphic arts publications, and the formation of a modernist front opposed to traditionalist typographers generated lengthy discussions.³ This debate developed in the midst of a dictatorship which was consolidating its attempt to build a totalitarian state and which sought to fascistise all aspects of daily life. It would be hard to imagine, therefore, that the “new typographers” – many of whom will be acknowledged from the post-war period onwards as the founders of graphic design in Italy – would have been operating in a sort of neutral space, sheltered from the transformations taking place in the country.

FIVE GHOST POSTERS

I would like to start with a picture of the 7th Milan Triennale, inaugurated in April 1940, just two months after Italy entered the Second World War. The photo concerns the Exhibition of Graphic Art organised at Palazzo dell'Arte by Guido Modiano, a cultured printer and sophisticated commentator on the developments taking place at the time.⁴ In the image is the Section on Mass Propaganda, in which, alongside some of the most famous graphic works of that period by authors such as Xanti Schawinsky, Giovanni Pintori and Erberto Carboni, one can see a group of posters a lot less well known even by graphic design specialists and enthusiasts. These are the propaganda posters for the plebiscitary elections held in 1934 by Mussolini, a sort of referendum in which a single list drawn up by the Grand Council of the Fascist Party could only be approved or – in purely theoretical terms – rejected by the voters.

In reality, we are faced with a sort of ghost posters: in fact, as far as I know, no original copies of them have survived, unlike the case of the other works displayed in the 1940 exhibition. Although presented as models in exhibitions

and publications at the time, they were later virtually banned from the history of Italian graphic design, probably precisely because they document the close connection between the new typography and fascist propaganda. Other traces of this series – which originally consisted of five posters – are in an article by Modiano himself, published in the Turin periodical *Graphicus*.⁵ Thanks to the reproductions featured in this article, we are able to read the text on each poster, composed in a condensed sans serif character not too distant from the modern sans serifs used at the time, in an “epigraphic and romanised” version,⁶ for the regime’s buildings and monuments. One poster evokes the “love of all the people for the Duce”; the emphasis of another poster is on the figures of grain production, thanks to which there would be no more bread shortages “for the Italian soldiers and people”; in another we read that the regime “provides and anticipates” in the field of public health, unlike the previous liberal government that “let go and let pass.” The remaining two posters contain quotes from Mussolini such as: “In 1950 Europe will be decrepit. The only country of young people will be Italy.”

In his comment, Modiano completely ignored the content of the posters and concentrated exclusively on technique and form, which he considered exemplary for their use of pure typo-photographic montage in a sector – publicity and propaganda – still dominated at the time by poster artists. In these artworks, made with simple means – “wooden characters, clichés, natural paper and fairly rough print”⁷ – Modiano saw a full demonstration of the principles of the new typography, based on asymmetry, and the use of photography and modularity, which gave the variations within the series a certain unity. One might be led to think that it was nothing more than a design experiment, and that the posters may never have even gone into circulation. But in a short sequence of a newsreel which can be accessed on the Istituto Luce online archives⁸ one can clearly see some of the series, on show inside a Milan polling station on the day of the plebiscitary elections, March 25, 1934.

Again thanks to the *Graphicus* article, we know that the five compositions were created “in just three days” in Milan, by a group of designers including Bramante Buffoni and Umberto Zimelli and two leading Italian rationalists: Marcello Nizzoli and Edoardo Persico, who, however, according to Modiano, was to be “considered the main author.”⁹ Now, the biography of Persico – a well-known art critic and designer, who gave the magazine *Casabella* a new look and editorial style – is full of unsolved mysteries, but if there is one aspect on which historians and critics have generally agreed, it is his anti-fascism. It is not my intention in the least to cast doubt on this widespread belief, nor would it make sense here to delve into the dense tangle of assumptions that have been made about the life

81 MILIONI
 IL RACCOLTO GRANARIO DELL' ANNO XI HA SUPERATO 81.000.000 DI QUINTALI - NEL 1922 FU DI 44.000.000 DI QUINTALI



NOI OGGI SAPPIAMO CHE IN QUALSIASI EVENIENZA NON MANCHERÀ PIÙ PANE AI SOLDATI ED AL POPOLO ITALIANO MUSSOLINI

LEADER




**SI RINNOVANO GLI ISTITUTI
 SI REDIME LA TERRA SI
 FONDANO LE CITTÀ MUSSOLINI**

LEADER



NEL 1950



**L'EUROPA SARÀ
 DECREPITA L'UNICO
 PAESE DI GIOVANI SARÀ
 L'ITALIA MUSSOLINI**

LEADER

**UNA VOTAZIONE
 PLEBISCITARIA
 DEVE AFFERMARE
 IL 25 MARZO
 IL PRIMATO DELL'
 ITALIA FASCISTA
 E L'AMORE DI
 TUTTO IL POPOLO
 PER IL DUCE**



LEADER

A-D. Posters for the 1934 plebiscitary elections designed by BNPZ - Bramante Buffoni, Marcello Nizzoli, Edoardo Persico, and Umberto Zimelli (*Graphicus*, no. 10, October 1934).

and personality of the Neapolitan intellectual.¹⁰ Perhaps it is legitimate, however, to wonder about the circumstances and reasons for which he found himself coordinating the production of works so closely linked to Mussolini's propaganda, works in which the compositional principles of the new typography – of which Persico was one of the greatest interpreters and supporters – were used on content so clearly attributable to fascist rhetoric.

I readily admit that I do not have an answer to this question, nor do I have sources even to formulate any kind of hypothesis. But what I have always found surprising is that so far this question has never been raised, either in relation to these five posters or to the other better-known works that Persico designed for the regime in collaboration with Marcello Nizzoli. Just think of the structure in Mannesmann tubes that the two realised, again in 1934, inside Milan's Galleria Vittorio Emanuele II: an installation euphemistically defined as “for advertising purposes”¹¹ by the critics, even though it too was obviously intended to host the fascist propaganda for the plebiscite elections.

The five posters for the plebiscite elections are probably not the only ghosts in the history of Italian graphic design. Even when works relating to the regime and fascist propaganda appear in publications on design in Italy, they are discussed in purely technical and formal terms, just as Modiano had done for the five posters of 1934. This tendency to remove works from their historical context (client and uses for which they were designed, the designer's intentions, reception in the climate of the time, etc.), to suggest their independence from the political dimension, had already been done in the past with regard to rationalist architecture. But today, thanks in part to the progress made by historiography in other fields, one can perhaps start afresh from a simple fact: in Italy the battle for the modern took place in a cultural and ideological framework strongly dominated by fascism and its willingness to politicise all forms of expression. Over the next paragraphs I will try to illustrate how fascism influenced the debate on typography in Italy, providing ideological reasons supporting not only the defenders of the tradition but also a substantial part of the modernist front. I will also try to show how the fascist cultural policy, oscillating between the call to create a new art and references to classical romanity, has often contributed to narrowing the gap between traditionalists and modernists. Needless to say, production of graphics was of crucial importance in terms of propaganda. During the two decades of fascism, posters and other printed material, along with installations and exhibitions, were widely used by the regime as a tool for political communication and “education” of the masses. Fascism's image was essentially eclectic, adapted accordingly to suit the circumstances. If there was room for traditional styles and of course for references

to the world of classical Rome, there is no doubt that, especially in certain periods and specific contexts, it was the regime's aspiration to show an openly and emphatically modern face. The multiplicity of forms and languages was not so much the result of an inability to exercise forms of control over visual production, as the consequence of a strategy aimed at obtaining the consent of different social groups.¹² This does not mean, however, that efforts to direct from above culture, art, and, of course, propaganda were in short supply. In the field of graphic arts there were many who tried to direct the production of printed material towards an Italian and fascist style, but – as in other spheres – there was no agreement on the character that this national style should take. It is in this context that the battles between traditionalist typographers and supporters of the new typography in Italy are to be seen.

GIOVANNI T. AND THE FASCIST MODERNISM OF GRAPHICUS

According to the current narrative,¹³ the birth of modern graphic design in Italy took place in the 1930s. This happened thanks to a singular combination of events, all concentrated in the fateful year 1933 in Milan: among these, the opening of Antonio Boggeri's design studio and the publication of the famous periodical *Campo grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica* designed and printed by a battle-hardened group of Milanese typographers. Just as the Bauhaus was definitively closing down and the modern Central European movement was experiencing a setback, in Mussolini's Italy – and in particular Milan – a field of modernist forces was sweeping through the world of typography.

The first myth that must be dispelled is that this happened *despite* fascism. According to testimonies and stories still in circulation today, it seems that a handful of avant-garde Milanese artists, along with workers in the printing industry, such as those of *Campo grafico*, challenged the autarchical policy imposed by the regime, managing to leak information amid a thousand difficulties and to get hold of examples from the rest of Europe. A quick browse through the pages of graphic arts magazines such as *Il Risorgimento grafico*, *Graphicus* and *Campo grafico* are all it needs to realise that throughout the 1930s news, models and graphic artwork arrived from across the Alps without any particular problems. The Italian specialist magazines constantly presented graphic designs and articles, taken from publications such as *Mise en page* by Alfred Tolmer,¹⁴ or international journals such as *Arts et Métiers Graphiques*. Furthermore, it is well known that the section of the Deutscher Werkbund at the 5th Triennale in 1933, organised by Paul Renner six years after the release of his *Futura*, gave the exponents of the Italian graphic environment the opportunity to get

a close view of the works of many of the major protagonists of the *Neue Typographie*. The new printing production from Weimar Germany had already been introduced to Italy through the magazine *Tipografia*, created by Guido Modiano for the Fonderia Reggiani in Milan and published in 1931 and 1932. It is also important to remember that *Campo grafico* published on more than one occasion artwork and articles by authors such as Willi Baumeister, Friedrich Vordemberge-Gildewart and Jan Tschichold himself.¹⁵

While this is certainly true, the introduction of writings and examples from abroad did not fail to provoke strong resistance in the Italian graphic arts environment. The first – until proven otherwise – publication in Italy of a paper by Tschichold certainly did not fail to cause a stir. In 1933 the magazine *Graphicus* decided to begin the February issue with an editorial entitled “Della nuova tipografia.”¹⁶ This was in fact a summarised and incomplete translation of a text that had already appeared in the 1930s in the periodicals *Arts et Métiers Graphiques* and *Commercial Art*, and which had originally been intended by the author as an introduction to his second book *Eine Stunde Druckgestaltung*.¹⁷ Tschichold, then engaged in a vast effort to spread the principles of the new typography, decided to publish it also translated in the international specialised press. But when someone in the editorial staff of *Graphicus* decided to supply an Italian version (starting from the French one), they also took care to Italianise Tschichold’s name, turning it into “Giovanni T.” This seems to have been more out of the desire to conceal the author’s origins from the readers and probably some of the magazine’s editors, rather than a consequence of the policies of fascism to Italianise language. Indeed only a year earlier, the appearance of forms and compositions of North-European origin in *Graphicus* had elicited responses of the kind: “What are those letters, those words, those lines in all directions, transversally longwise, upwards, crooked or vertical, without any logic or reason, doing in our publications [...]?”¹⁸

Just a month after the publication of the “Giovanni T.” article, the March issue of *Graphicus* hosted an article entitled “Uno stile internazionale?” (An International Style) in which the magazine’s readers were warned against the risk of “becoming slaves to theories and practices conflicting with our Latin sentiment,” to the point of launching, in the final lines, an appeal to define “a fascist decorative style, indeed a Mussolinian one, that is Italian in the era of the Black Shirts.”¹⁹ Later, the modernist line became dominant in the magazine, but neither the lead characters turned into fashces, nor the references to the need to develop a fascist style disappeared from its pages. In January 1934, the director Luigi Gianolio, in announcing the passage of the magazine into the younger hands of the teachers of the

Regia Scuola per le Arti Grafiche (among others Edoardo Orecchia, Giulio Da Milano and Alessandro Butti), hoped that *Graphicus* would become a “field of study” for “the style of the new and larger Italy, of Mussolini’s Italy: the fascist style.”²⁰ Even more significant in the same January issue was the editorial stating that the regime had given art and architecture a precise direction based on the principles of order, simplicity and clarity. Typographers, artists and publishers were therefore urged not to reproduce sterile imitations of the models of the past, and to create a contemporary style in typography too, “in order to give fascist Italy a simple and healthy art, reflecting the soul of the new generations brought up in the atmosphere created and desired by the Duce.”²¹

PIETRO MARIA BARDI AND THE BATTLE
BY CAMPO GRAFICO

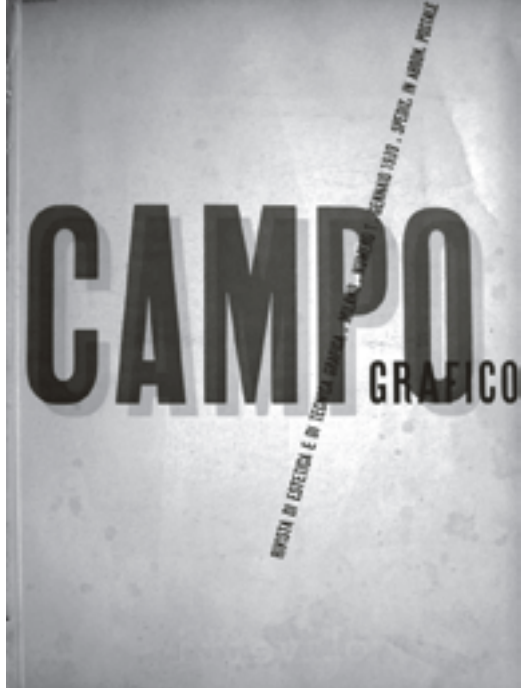
Nationalist rhetoric and extolment of the regime almost never made their way into *Campo grafico*, whose two main catalysts, Attilio Rossi and Carlo Dradi, always declared in the post-war period their staunch anti-fascism.²² However, the periodical was culturally close to architectural rationalism, among whose ranks there was certainly no lack of those who looked confidently to the action of the fascist government. In particular, the founding of the magazine was immediately welcomed by the art critic Pietro Maria Bardi, who considered it a very promising undertaking for what he called the “battaglia integrale,” the overall battle in favour of modern taste, with fashion, the industrial arts and crafts representing the different tracks “that depart from the main station of architecture.”²³ Bardi underlined the fact that *Campo grafico* was an initiative started by workers in the graphics industry and had no doubts in associating the birth of the magazine with the new political climate, indeed considering it a result of fascist corporatism: “*Campo grafico* plays an essential role in the rebirth of the Italian aesthetic, at one with the rationalist architects, the new artists in every field, and in the political climate favourable to the development of modern ideas. Fascist syndicalism has particularly favoured these alliances between artists and workers: all prime examples of Mussolini’s achievements.”²⁴

In January 1933, Bardi had commented in the Milanese newspaper *L’Ambrosiano* on the publication of the first issue of *Campo grafico*. There he had expressed his conviction that typography played “a predominant part in forming taste,” thanks to the pervasive presence of printed matter in everyday life. For this reason, the author deplored “the carelessness with which typography is done in general,” specifying that he was not referring to the major publications but to production on common items: from “matchboxes to train tickets, the cover of the Italian Touring Club magazine, right down to legal forms.”²⁵

The famous *Campo grafico* column “La rassegna del brutto” (Review of ugliness), in which printed matter judged to be of bad taste and typographical amateurism were put to shame, explicitly referred to these comments by Pietro Maria Bardi.²⁶ The novelty of the initiative lay precisely in the choice of the objects to be analysed: “From tram and cinema tickets to advertising leaflets; from postelegraphic and railway forms to state, municipal and public ones.”²⁷ It was a flagrant attack on the book-centric vision that dominated the traditionalist front, where the book page was the undisputed model of inspiration even for commercial design. On the contrary, *Campo grafico* provocatively argued that it was necessary to concentrate on “those that seem the most insignificant but are instead the most common expressions of everyday life.”²⁸ In hindsight, there was a specific precedent for the *Campo grafico* “La rassegna del brutto”: the *Tavolo degli orrori* (Table of horrors) exhibited in Rome in 1931 at the 2nd Exhibition of Rationalist Architecture, conceived by Bardi himself. This collage of examples of architecture in eclectic or neoclassical style also featured some samples from daily life: clothing and hairstyles, as well as numerous newspaper clippings that portrayed a chaotic mixture of typefaces. It is therefore possible to claim that Bardi’s battle for rationalism – from the outset aimed at recruiting not just architects but also tailors, artisans and typographers – thanks to the action of *Campo grafico* finally succeeded in reaching graphic art.

Bardi extended his drive for the modernisation of typography to the magazine *Quadrante*, which he founded with Mario Bontempelli in May 1933. The new publication presented rationalist architecture as an aesthetic expression of fascism, considering it an important component in the regime’s modernisation plans.²⁹ In addition to the most recent architectural developments, *Quadrante* devoted its attention to various topics, ranging from literature to music, and the applied arts. Already in the first issue an article appeared on the situation of graphics in Italy, signed by Guido Modiano who also printed the magazine.³⁰ His piece – which supported the new currents in typography, criticising derived traditionalism (in other words what reached Italy through English and American models) – was accompanied by a compact composition in block sans serif with the words taken from a speech by Mussolini in 1926: “We must create a new heritage to place alongside that of antiquity. A new art, an art of our times, a fascist art.”

The *Campo grafico* campaign against the amateur quality of the most common graphic art production continued in the following years, eventually addressing “the typographical misdeeds”³¹ committed by the State. In 1936, an article by Enrico Bona called for the launch of a radical refashioning of the forms, files, notices and all the “mass of utilitarian works destined to circulate among the public and



E

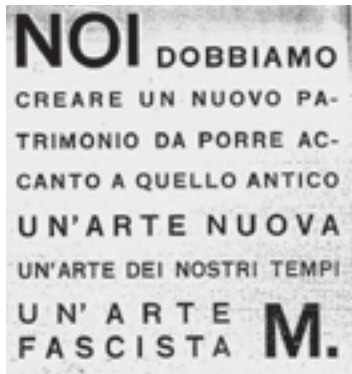


F

G



H



I

E. *Graphicus*, January 1934, opening page with cover image.
 F. "Rassegna del brutto" in *Campo grafico*, September 1933.
 G. Sergio Franciscone, cover of *Campo grafico*, January 1939.

H. Part of page 21 in *Quadrante*, no. 1, May 1933, with Guido Modiano's article "Situazione grafica."
 I. Enrico Bona, "Stampati dello Stato," in *Campo grafico*, April 1935.

fill the national archives.”³² Among the examples discussed in the text, considerable space was reserved for the “very important and widespread publication,” *Gioventù fascista*, mouthpiece of the regime’s youth organisations. Bona harshly criticised the “orgiastic jumble of titles and illustrations” and the “bastard modernism” of a magazine with a circulation of over half a million copies, and lamented the loss of such a precious opportunity to educate young people “to the sound principles of graphic aesthetics.” The article concluded with a proposal by the author to make an existing control committee truly effective. In his view, the committee, made up of officials and experts in the sector, was to become “an operating and omnipresent body capable of creating a new order perfectly suited to our times.” The words of Bona therefore appear on the one hand as an inflexible criticism of the existing situation, and on the other as an attempt to involve in the battle of *Campo grafico* the controlling capacity of the totalitarian State and thus set up an action of “integral reclamation.”³³

RATIONAL TRADITION AND MODERN CLASSICISM

It should be said that the traditionalist typographers, led by Raffaello Bertieri — founder of the magazine *Il Risorgimento grafico* — showed a convinced consent to the policies of the fascist state without ever daring to openly criticise its action, even from a typographical point of view. This is clear from an article that appeared in the magazine in 1931 on the matter of school books.³⁴ The author, Mario Ferrigni, commented on the recent decision that the production of school textbooks would undergo centralised state control. In his view, alphabet primers and other elementary school books had in this way finally achieved “unity of font, identity of structure and uniformity of appearance,” putting an end to the variety of formats and to the “intolerable”³⁵ disorder that had prevailed hitherto. The metaphor of reclamation makes a dramatic comeback in his article, with its celebratory and commendatory tones: “I would not like to diminish the merits of the fascist government in other fields, but [...] this work of the Italian State is the greatest. It is to the spiritual field what reclamation is to the agrarian and economic field.”³⁶

Naturally the question of national style was central to *Il Risorgimento grafico*, which supported the need for a strong continuity with the longed-for Italian tradition of master printers such as Manutius or Bodoni. This tradition was also to be defended from influences from abroad, and one of the arguments most used in the periodical to attack the modernist currents was based on their international origin. One such example is an article by Carlo Frassinelli, an interesting printer and publisher who in the space of a few years passed from a youthful infatuation for Futurism



IL RISORGIMENTO GRAFICO
RIVISTA MENSILE D'ARTE GRAFICA
DIRETTA DA RAFFAELLO BERTIERI
DA TRENT'ANNI SI PUBBLICA IN MILANO
QUESTO È IL NUMERO TRE DELL'ANNO
1933 UNDICESIMO DELL'E.F.



J. *Il Risorgimento grafico*, n. 3, March 1933, colophon.

K. Bruno Munari, cover for *Il Risorgimento grafico*, no. 4, April 1935.

L-M. *Gioventù fascista*, no. 11, May 1931 and no. 26, Sept. 1932.

N. Propaganda advertising designed by BNPZ - Buffoni, Nizzoli, Persico, Zimelli - for the plebiscitary elections in 1934.

to an intransigent supporter of tradition.³⁷ In response to the release of the first issue of *Campo grafico*, he took aim at the very concept of rationalism and accused Italian followers of the new typography of betraying their “native origins” by imitating foreign works. In his opinion, it was essential to remain faithful to the “spirit and good sense of our race,” to Bodoni and to the other masters “who came from the bosom of Rome.” In his invective against the rationalists, Frassinelli attempted to demonstrate that rationality was found only in tradition and reproached Italian graphic art magazines for publishing foreign models where “there is no Latinity,” exhorting them to ban from their pages “everything that is not transparent, simple, balanced and at the same time admirable as our Roman origin requires.”³⁸ Now, it is interesting to note that the concepts of transparency, simplicity and balance, as well as those of order and logic, were used equally in those years by traditionalists and modernists. In the writings of Pietro Maria Bardi, for example, the battle for a modern typography was constantly associated with the classical and Mediterranean version of the architectural rationalism he defended in *Quadrante*. Bardi argued that it was necessary to keep away from the most extreme avant-garde experiments and harshly criticised the use of “cliches slipping off the page” and “vertical or crooked lines,”³⁹ curiously ending up making the same criticisms as the traditionalists. His idea of rationalism in typography was based essentially on the concept of a return to order: “We love Italian typography, clear, planned with constructive feeling, renewed without oddities and pondered with intelligence. We accept any revolution as long as it is based on logic. Let us think of a typographic rationalism: a return to the basics, serenity, simplicity.”⁴⁰

The search for classical values in the modern thus quickly passed from architecture to new expressions of typography, with all its political implications. It is also found in later writings by Guido Modiano, where he reflected on how the spirit of the great typographic tradition could survive even in new creations and in the absence of literal references to the past. In the same way, the new typography’s tendency towards abstraction made it possible to avoid any excessively direct references to the fascist iconography. On the occasion of a competition in which young typographers had submitted works showing a profusion of fascist emblems and profiles of the Duce made with materials taken from a letterpress box, Modiano suggested that “to represent the Italian political climate of today,” one would do better to adopt solutions based on an “august order,” new compositions but of a simplicity worthy of Bodonian typography.⁴¹ Modiano’s article appeared in 1937, in a special issue of *Campo grafico* entirely dedicated to the 4th Meeting-Competition organised by the fascist Union of Italian Polygraphs. On the occasion the group of printing trade

workers who published the magazine could not prevent the inclusion of pages celebrating the regime's policy in favour of industry and the crafts, including a profile of and quote from the Duce. The group led by Dradi and Rossi never associated themselves with the appeal for a national style. Their horizon remained sincerely internationalist for a long time. But after Rossi left the magazine in 1935, things changed visibly. In 1939, the last issue, entirely on Futurist graphics, tried to retrospectively rehabilitate Marinetti's movement by claiming that modern typography had Italian origins. A quote by Mussolini at the beginning of the special issue, ended with the words: "nationalism, futurism, fascism."

Towards the end of the 1930s, in a political climate strongly marked by the alliance between Italy and Germany, traditionalists and modernists of typography moved to increasingly more conciliatory positions. *Il Risorgimento grafico* frequently gave hospitality in its pages to the works and ideas of the opposite front, and the exhibition organised by Modiano at the 1940 Triennale summarised ten years of "modernist controversy," without excluding figures like Bertieri. Shortly afterwards, during the war, two interesting publications emerged from the Italian-German exchanges: special issues of the magazines *Deutscher Drucker*⁴² and *Druck und Werbekunst*⁴³ focused entirely on Italy. In them, authors such as Enrico Bona and Guido Modiano presented to the German public the work of professionals who were soon to become leaders of the Milanese school celebrated in the history of national and international graphic design. A couple of articles mentioned the initial influence of the new European typography, but the emphasis was all on the achievement of a style that was both modern and highly recognisable as national. The prevailing attitude seemed to follow Giuseppe Bottai's attempt to claim a Latin-Italian Primato [magazine founded by Bottai] in the field of art and taste, the only sphere in which it was possible to counter the supremacy of the German power.⁴⁴

CONCLUSIONS: MODERNISM IN GRAPHIC ART AND FASCIST REVOLUTION

As we have seen so far, the new typography in Italy developed in a cultural climate in which the profession of faith for the modern could often coexist with a nationalist attitude and more or less explicit adhesion to fascism. Moreover, supporters of modernist currents in typography were sometimes able to bind some of the principles of a rational and constructive aesthetic to specific traits of fascist ideology. A perfect example from this point of view is that of Mario Soresina, a graphic and poster designer who had been a student of the Scuola del Libro in Milan together with Attilio Rossi and many others from the *Campo grafico* group. In 1933, he published an important article in *Il Risorgimento*

grafico on the contribution that artists should, in his opinion, make to the construction of a new Italian graphic aesthetic.⁴⁵ Soresina underlined how he did not mean easel artists, completely inexperienced in the field of graphic techniques, but rather to be thinking of the contribution of avant-garde artists from Germany or Eastern Europe to the formation of a modern typography. At various points in his text he revealed his familiarity with the ideas of Jan Tschichold. This did not prevent him, however, from describing the figure of graphic artist he had in mind in these terms: “Such an artist is a young man, fascist to the core, intelligent, healthy, sober, bold, strong-willed. He is the perfect technician and the perfect aesthete. Graphic artist style nineteen thirty-three-eleventh [year of fascism] is the anti-academic anti-conservative anti-decorative par excellence. He is the practical builder who [...] considers the use of photography in typography as one of the essential characteristics of the new graphic aesthetic. [...] The artist in typography must lay the foundations for a new Italian graphic aesthetic – that is, a fascist one.”⁴⁶

If there was a fascist modernism, it was not limited to form but in many cases also implied embracing a typically modernist attitude, like that of Soresina’s “practical builder.” The “integral rationalism” of Bardi and the “reclamation” campaigns of graphic art production by typographers such as Enrico Bona originated from the desire to introduce a new way of doing art, and new figures of artists and craftsmen, more closely integrated in the production mechanisms and in society, and thus able to spread modernist ideas throughout daily life. This all-encompassing dimension of modern design – which focused closely on the collaboration between artists-architects and artisans-technicians such as the typographers – allowed certain protagonists of the new typography to position it within a national and fascist modernisation project, with frequent references to the revolutionary fascism of the origins.

Not by chance, the Exhibition of the Fascist Revolution⁴⁷ was of great importance to the supporters of a modern typography. It is no secret that some of those who designed the rooms of Palazzo delle Esposizioni in 1932 borrowed solutions and techniques from the Soviet Pavilion designed by El Lissitzky with Gustav Klutskis and Sergei Senkin at *Pressa*, the great exhibition of the international press held in Cologne in 1928.⁴⁸ What has so far been little reported is that the Roman exhibition represented a fundamental reference point for almost all the Italian protagonists of the modernist current in typography. Modiano was not isolated in calling it “an enormous and very successful *mise en page* [...], in which the character was but the most striking typographic element.”⁴⁹ The *Graphicus* group observed: “It is the first Italian exhibition where the material metal character plays the role of an austere frieze, of a contemporary

classicism.”⁵⁰ Curiously, however, it was a traditionalist like Bertieri who sensed that he was faced with something radically new: “Something that is not painting or sculpture or display of memorabilia, but that is all this together.” He adopted an exquisitely typographical-editorial metaphor to provide his interpretation of the event: “The exhibition as a whole represents, for a graphic designer, a gigantic book, made up of lapidary texts, dominant figures and an element not found in book, but which blends into the majesty of the construction until it becomes an organic whole: I want to mention the real “things” [...]”⁵¹

It is interesting to note that Jan Tschichold had observed something very similar commenting on Lissitzky’s work at *Pressa*. Then, the author of *Die neue Typographie* had highlighted the use of “objects instead of pictures,”⁵² thus pointing out the existence of a graphic criterion in the configuration of space. This typically graphic layout of the exhibition, based on the combination of writing, printed matter, diagrams and large photomontages, was not the only reason why the *Exhibition of the Fascist Revolution* became an important reference point for supporters of the new typography in Italy. Despite these constructivist influences, the walls of the rooms of Palazzo delle Esposizioni could be presented as a model that was at the same time Italian, fascist and modern. Furthermore, the exhibition involved a collective reception by visitors which, on the one hand, was linked to the public function of the art of the past, and on the other hand was akin to that of mass media such as cinema.⁵³ At the same time, it represented an opportunity for many artists and architects to participate in a collective work far removed from the traditional way of understanding the work of art.

Taking as example the work of figures like Lissitzky, in the 1920s among the artists of the European constructivist avant-garde there was a widespread desire to abandon expressions of art considered more elitist and contemplative such as painting, to engage in forms of expression that were able to reach a far wider public and act as a tool for political mobilisation. The exponents of the Italian graphic scene closest to fascism were equally interested in the idea of an aesthetic work with a political and social function, well integrated in the nascent mass communication mechanisms. The idea of fascist culture advocated by intellectuals like Pietro Maria Bardi, or by Bottai himself, rejected a vision of art merely for contemplation or finalised at individual pleasure. Culture, art and all other aesthetic expressions were rather to be a manifestation of a spiritual and social action for the nation. Perhaps we need to start from this fact to try to reconstruct, also in the history of graphic design and typography, the complex relationship of artists and designers with fascism and its propaganda machine.



O
P
Q
R

O. Mario Sironi, *Exhibition of the Fascist Revolution*, Rome, 1932.
 P-Q. El Lissitzky, Gustav Kluttsis and Sergei Senkin, *Soviet Union Pavilion at Pressa*,
 Cologne, 1928.
 R. Marcello Nizzoli, *Exhibition of the Fascist Revolution*, Room G, Rome, 1932.

LA NUOVA TIPOGRAFIA NELL'ITALIA FASCISTA. FRA INTERNAZIONALISMO E RICERCA DI UNO STILE NAZIONALE

CARLO VINTI

Dopo la Seconda guerra mondiale, gli studiosi di arte e architettura hanno impiegato diversi anni per comprendere quanto le equazioni fra stile e politica (modernismo = democrazia; fascismo = tradizionalismo e neoclassicismo) fossero lontane dalla complessità della realtà storica. Oggi la situazione è molto diversa. Studi e mostre sull'arte e il design sotto i regimi totalitari sono proliferati e il tema del "modernismo fascista" è stato persino definito una moda accademica¹. Per quanto riguarda l'Italia, gli storici hanno da tempo affrontato il tema della relazione di artisti e architetti con il regime di Mussolini. Gli studi sul razionalismo architettonico, ad esempio, sono ormai in prevalenza concordi nel considerarlo integrato nel progetto fascista di modernizzazione del paese e nel tentativo del regime di costruire una via nazionale alla modernità². Se però dall'arte e dall'architettura, si sposta lo sguardo al campo del design e della grafica, si osserva che esistono ancora reticenze nell'indagare i nessi fra il lavoro dei designer e il clima politico-ideologico del ventennio fascista. Obiettivo di questo contributo è riposizionare in una prospettiva politica il dibattito degli anni trenta fra tradizionalisti e modernisti della tipografia, indagando in particolare la tensione fra

internazionalismo e ricerca di uno stile nazionale, spesso identificato anche come fascista.

In primo luogo occorre chiarire cosa si intende qui con il termine "tipografia". Riprendendo la parola dall'uso del tempo, non mi riferisco tanto al campo del disegno dei caratteri tipografici ma a un'attività produttiva che nell'Italia degli anni trenta era costituita dalle organizzazioni (scuole, sindacati), dagli organi (per lo più riviste specializzate) e dai rappresentanti dell'industria grafica (imprenditori, tipografi e primi progettisti). Come in altri paesi europei, nel periodo fra le due guerre mondiali la questione in gioco non era ancora la nascita di una nuova professione, il *graphic design* (o almeno non era percepita come tale), ma la ricerca di una *tipografia nuova*: vale a dire il tentativo di rigenerare dall'interno la tradizione secolare dell'arte della stampa per rispondere alle sfide della modernità. Echi del libro di Jan Tschichold *Die neue Typographie*, pubblicato nel 1928, raggiunsero anche le pubblicazioni italiane di arti grafiche e la formazione di un fronte modernista opposto a quello dei tipografi tradizionalisti generò lunghe discussioni³. Tale dibattito si sviluppò nel mezzo di una dittatura che stava allora consolidando il suo tentativo di costruire uno Stato totalitario e che cercava di fascistizzare ogni aspetto della vita quotidiana. Difficile, dunque, immaginare che i "nuovi tipografi" – molti dei quali verranno riconosciuti, a partire dal dopoguerra, come fondatori del *graphic design* in Italia – operassero in una sorta di spazio neutro, al riparo dalle trasformazioni in atto nel paese.

Opposite: propaganda display for the plebiscite, designed by Marcello Nizzoli and Edoardo Persico, Galleria Vittorio Emanuele II, Milan, 1934.

CINQUE MANIFESTI FANTASMA

Vorrei partire da un'immagine della VII Triennale di Milano, inaugurata nell'aprile del 1940, a soli due mesi dall'entrata dell'Italia nel secondo conflitto mondiale. In particolare, la foto è relativa alla Mostra dell'arte grafica curata in quell'occasione a Palazzo dell'Arte da Guido Modiano, tipografo colto e raffinato commentatore degli sviluppi di quegli anni⁴. Nell'immagine si vede la sezione dedicata alla *Propaganda di massa*, in cui, accanto ad alcuni dei più noti lavori grafici di quel periodo, a opera di autori come Xanti Schawinsky, Giovanni Pintori ed Erberto Carboni, si scorgono un gruppo di manifesti molto meno conosciuti anche tra gli specialisti e gli appassionati di graphic design. Sono manifesti di propaganda per le elezioni plebiscitarie indette nel 1934 da Mussolini, una sorta di referendum in cui una lista unica stilata dal Gran Consiglio del Partito Fascista poteva solo essere approvata o – in pura linea teorica – respinta dagli elettori.

Siamo di fronte, in realtà, a una sorta di manifesti fantasma: per quanto ne so, infatti, nessuna copia originale di essi è sopravvissuta, a differenza di ciò che è accaduto per altri lavori esposti alla mostra del 1940. Inoltre, se all'epoca venivano presentati come un modello in mostre e pubblicazioni, in seguito sono stati praticamente banditi dalla storia della grafica italiana, probabilmente proprio perché documentano un nesso stretto fra nuova tipografia e propaganda fascista. Un'altra traccia di questa serie – che era composta in origine da cinque manifesti – è in un articolo dello stesso Modiano, pubblicato nel periodico torinese "Graphicus"⁵. Grazie alle riproduzioni presenti in questo articolo, riusciamo a leggere i testi presenti in ogni cartellone, composti in un carattere bastone maiuscolo condensato non troppo distante dai moderni *sans serifs* adottati all'epoca, in una versione "epigrafica e romanizzata"⁶ per edifici e monumenti del regime. In un manifesto si evoca "l'amore di tutto il popolo per il Duce"; in un altro si mettono in risalto le cifre della produzione del grano, grazie alle quali il pane non sarebbe più mancato "ai soldati ed al popolo italiano"; in un altro ancora leggiamo che il regime "provvede e prevede" nel campo della sanità pubblica, a differenza del precedente governo liberale che "lasciava andare e passare". Gli ultimi due manifesti contengono citazioni di Mussolini come questa: "Nel 1950 l'Europa sarà decrepita. L'unico paese di giovani sarà l'Italia". Nel suo commento, Modiano ignorava del tutto tali contenuti e si concentrava esclusivamente sulle soluzioni tecniche e formali adottate, che considerava esemplari per l'impiego del puro montaggio tipo-fotografico in un settore – quello del manifesto – ancora dominato dai cartellonisti in quegli anni. In queste opere, costruite con mezzi semplici – "caratteri di legno, zinchi, carta naturale e stampa abbastanza sommaria"⁷

– Modiano vedeva una piena dimostrazione dei principi compositivi della nuova tipografia, fondati sull'asimmetria, sull'uso della fotografia e sulla modularità, che conferiva unità alle variazioni presenti all'interno della serie. Si potrebbe pensare che si trattasse di un mero esperimento grafico, e che magari i manifesti non furono neanche mai messi in circolazione. Ma in una breve sequenza di un cinegiornale consultabile nell'archivio on-line dell'Istituto Luce⁸ si intravedono chiaramente alcuni pezzi della serie, esposti all'interno di un seggio elettorale milanese nella giornata delle elezioni plebiscitarie, il 25 marzo 1934.

Sempre grazie all'articolo di "Graphicus", sappiamo che le cinque composizioni furono create "in soli tre giorni" a Milano, da un gruppo formato dagli artisti Bramante Buffoni e Umberto Zimelli e da due personaggi di spicco della cultura razionalista italiana: Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, il quale però, secondo Modiano, doveva esserne "considerato l'autore principale"⁹. Ora, la biografia di Persico – il noto critico d'arte e progettista, che diede una nuova forma grafico-editoriale alla rivista "Casabella" – è piena di misteri irrisolti, ma se c'è un aspetto sul quale storici e critici hanno in genere concordato questo è il suo antifascismo. Non è affatto mia intenzione mettere in dubbio questa convinzione diffusa, né avrebbe senso in questa sede addentrarsi nel fitto groviglio di supposizioni che sono state fatte in merito alla vita e alla personalità dell'intellettuale napoletano.¹⁰ Forse è legittimo, tuttavia, chiedersi in quali circostanze e per quale motivo egli si trovò a coordinare la realizzazione di lavori così strettamente legati alla propaganda di Mussolini, lavori in cui i principi compositivi della nuova tipografia – di cui Persico era uno dei maggiori interpreti e sostenitori – erano messi al servizio di contenuti così palesemente riconducibili alla retorica fascista.

Ammetto subito che non ho una risposta a questa domanda, né dispongo di fonti anche solo per formulare delle ipotesi. Ma ciò che ho sempre trovato sorprendente è che finora tale quesito non sia stato mai neanche sollevato, né in relazione a questi cinque manifesti né a proposito degli altri lavori più noti che Persico progettò per il regime in collaborazione con Marcello Nizzoli. Basti pensare alla struttura in tubi Mannesmann che i due realizzarono, sempre nel 1934, all'interno della Galleria Vittorio Emanuele II di Milano: un'installazione definita eufemisticamente dalla critica "pubblicitaria"¹¹, sebbene anch'essa fosse destinata, in tutta evidenza, a ospitare la propaganda fascista per le elezioni plebiscitarie.

I cinque manifesti per le elezioni plebiscitarie probabilmente non sono gli unici fantasmi nella storia della grafica italiana. Anche quando lavori grafici legati al regime e alla propaganda fascista sono inclusi nei testi dedicati al design

grafico in Italia, essi sono discussi in termini meramente tecnici e formali, proprio come aveva fatto Modiano per i cinque manifesti del 1934. Questa attività di rimozione dell'opera dal suo contesto storico (committenza e usi per cui è stata progettata, intenzioni del progettista, ricezione nell'ambiente dell'epoca, ecc.) per rivendicare la sua indipendenza dalla dimensione politica, è stata già fatta a proposito dell'architettura razionalista. Ma oggi, anche sulla base dei passi avanti fatti dalla storiografia in altri domini, è possibile forse ripartire da un semplice dato di fatto: in Italia la battaglia per il moderno si è svolta in una cornice culturale e ideologica fortemente dominata dal fascismo e dalla sua volontà di politicizzare ogni forma di espressione. Nei prossimi paragrafi proverò quindi a illustrare come il fascismo ha influenzato il dibattito sulla tipografia in Italia, fornendo motivi ideologici di supporto non soltanto ai difensori della tradizione ma anche a una parte consistente del fronte modernista. Cercherò inoltre di dimostrare quanto la politica culturale fascista, oscillante fra l'appello per la creazione di un'arte nuova e i riferimenti alla romanità classica, abbia contribuito spesso ad avvicinare le posizioni di tradizionalisti e modernisti. Inutile dire che la produzione grafica era di importanza cruciale in termini propagandistici. Durante il ventennio, manifesti e altri stampati, insieme a installazioni e allestimenti espositivi sono stati largamente usati dal regime come strumento di comunicazione politica e di "educazione" delle masse. L'immagine del fascismo è stata essenzialmente eclettica, adattata di volta in volta opportunisticamente alle circostanze. Se c'era spazio per stili tradizionali e naturalmente per il tema della romanità, è indubbio che, soprattutto in alcuni periodi e contesti precisi, il regime aspirasse a mostrare un volto dichiaratamente ed enfaticamente moderno. La molteplicità di forme e linguaggi non era tanto il frutto di un'incapacità di esercitare forme di controllo sulla produzione visiva, quanto la conseguenza di una strategia mirata a ottenere il consenso di diversi gruppi sociali¹². Ciò non significa, però, che mancassero gli sforzi di dirigere dall'alto la cultura, l'arte e naturalmente la propaganda. Nell'ambiente delle arti grafiche furono in molti a cercare di indirizzare la produzione di stampati verso uno stile italiano e fascista, ma – come in altri campi – non esisteva nessun accordo sui caratteri che avrebbe dovuto prendere tale stile nazionale. È in questo contesto che occorre collocare le battaglie fra i tipografi tradizionalisti e i sostenitori della nuova tipografia in Italia.

GIOVANNI T. E IL MODERNISMO FASCISTA DI "GRAPHICUS"

Secondo la narrazione corrente¹³, negli anni trenta in Italia furono gettate le basi per la nascita del moderno graphic design. Ciò avvenne grazie a una singolare concomitanza di eventi,

concentrati tutti nel fatidico anno 1933 e nella città di Milano: fra questi, l'apertura dello studio professionale di Antonio Boggeri e la pubblicazione del celebre periodico "Campo grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica" progettato e stampato da un agguerrito gruppo di tipografi milanesi. Proprio quando il Bauhaus chiudeva definitivamente i battenti e il Movimento moderno centro-europeo conosceva una battuta d'arresto, nell'Italia di Mussolini – e in particolare a Milano – si assisteva alla formazione di un campo di forze moderniste che investiva l'ambiente della tipografia.

Il primo mito che occorre sfatare è che ciò sia avvenuto *nonostante* il fascismo. Secondo testimonianze e racconti ancora oggi in circolazione, un manipolo di artisti di avanguardia milanesi, insieme a lavoratori dell'industria della stampa come quelli di "Campo grafico", avrebbero sfidato la politica autarchica imposta dal regime, riuscendo fra mille difficoltà a far trapelare informazioni e a reperire esempi provenienti dal resto d'Europa. È sufficiente, in realtà, sfogliare velocemente le pagine di riviste di arti grafiche come "Il Risorgimento grafico", "Graphicus" e "Campo grafico" per rendersi conto che nel corso degli anni trenta notizie, modelli e lavori grafici arrivavano d'oltralpe senza particolari problemi. I periodici italiani del settore presentavano costantemente lavori grafici e articoli tratti da pubblicazioni come *Mise en page* di Alfred Tolmer¹⁴ o riviste internazionali come "Arts et métiers graphiques". Inoltre, è ben noto che il padiglione del Deutscher Werkbund alla V Triennale del 1933, curato da Paul Renner a sei anni dall'uscita del suo *Futura*, diede agli esponenti dell'ambiente grafico italiano l'opportunità di vedere da vicino i lavori di molti dei maggiori protagonisti della *Neue Typographie*. Le creazioni tipografiche provenienti dalla Germania di Weimar erano già state introdotte in Italia dalla rivista "Tipografia", creata da Guido Modiano per la Fonderia Reggiani di Milano e uscita in pochi esemplari nel 1931 e nel 1932. È importante ricordare infine che "Campo grafico" pubblicò in più di un'occasione lavori e testi di autori come Willi Baumeister, Friedrich Vordemberge-Gildewart e dello stesso Jan Tschichold¹⁵.

Se questo è vero, tuttavia, l'introduzione di scritti ed esempi provenienti dall'estero non mancò di provocare forti resistenze nell'ambiente delle arti grafiche italiane. Le reazioni furono vivaci, di certo, in occasione della prima pubblicazione in Italia – fino a prova contraria – di uno scritto di Tschichold. Nel 1933 la rivista "Graphicus" decise di aprire il numero di febbraio con un editoriale intitolato "Della nuova tipografia"¹⁶. Si trattava in realtà della traduzione sintetica e lacunosa di un testo che era già apparso nel 1930 nei periodici "Arts et métiers graphiques" e "Commercial Art" e che originariamente era concepito dall'autore come introduzione al suo secondo libro *Eine Stunde Druckgestaltung*¹⁷.

Tschichold, impegnato allora in un vasto sforzo di disseminazione dei principi della nuova tipografia, decise di pubblicarlo anche in traduzione nella stampa specializzata internazionale. Ma quando nella redazione di "Graphicus" qualcuno pensò di fornirne anche una versione italiana (a partire da quella francese), si preoccupò anche di italianizzare il nome di Tschichold, che divenne "Giovanni T.". Questa scelta, più che essere la conseguenza delle politiche di italianizzazione linguistica del fascismo, appare influenzata dalla volontà di dissimulare la provenienza dell'autore agli occhi dei lettori e probabilmente anche di alcuni redattori della rivista. Soltanto un anno prima, infatti, su "Graphicus" il diffondersi di forme e composizioni di provenienza nord-europea aveva provocato risposte di questo genere: "Che cosa vengono a fare nelle nostre stampe quelle lettere, quelle parole, quelle linee campate in tutti i sensi, in lungo per traverso, in alto, di sghebbescio o verticalmente, senza alcuna logica o ragione [...]?"¹⁸.

Appena un mese dopo la pubblicazione del pezzo di "Giovanni T.", il numero di marzo di "Graphicus" ospitava un articolo dal titolo "Uno stile internazionale?" nel quale si mettevano in guardia i lettori della rivista dal rischio di "rendersi schiavi di teorie e pratiche contrastanti col nostro sentire latino", fino a lanciare, nelle righe finali un appello a definire "uno stile decorativo fascista, anzi mussoliniano, ossia italiano dell'era delle Camicie nere"¹⁹. In seguito, la linea modernista divenne quella dominante nella rivista, ma né i caratteri di piombo trasformati in fasci littori, né i riferimenti alla necessità di mettere a punto uno stile fascista sparirono dalle sue pagine. A gennaio del 1934, il direttore Luigi Gianolio, nell'annunciare il passaggio del periodico nelle mani più giovani dei docenti della Regia Scuola per le Arti Grafiche (fra gli altri Edoardo Orecchia, Giulio Da Milano e Alessandro Butti), si augurava che "Graphicus" potesse diventare un "campo di studio" per "lo stile dell'Italia nuova e più grande, dell'Italia di Mussolini: lo stile fascista"²⁰. Ancora più eloquente è l'editoriale di questo stesso numero di gennaio, nel quale si affermava che il regime aveva dato all'arte e all'architettura un preciso indirizzo fondato sui principi di ordine, semplicità e chiarezza. Si esortavano quindi i tipografi, gli artisti e gli editori a non riproporre imitazioni sterili dei modelli del passato e a creare uno stile contemporaneo anche in tipografia "al fine di dare all'Italia fascista un'arte semplice e sana, che rispecchi l'animo delle nuove generazioni cresciute nell'atmosfera creata e voluta dal Duce"²¹.

PIETRO MARIA BARDI E LA BATTAGLIA DI "CAMPO GRAFICO"

La retorica nazionale e l'esaltazione del regime non entrarono quasi mai nelle pagine di "Campo grafico", i cui due principali animatori, Attilio Rossi e Carlo Dradi, hanno sempre dichiarato

nel dopoguerra il proprio convinto antifascismo²². Tuttavia, la rivista era culturalmente vicina al razionalismo architettonico, fra le cui fila non mancava certo chi guardava con fiducia all'azione del governo fascista. In particolare, la nascita del periodico fu subito salutata con favore dal critico d'arte Pietro Maria Bardi, che la giudicò un'impresa molto promettente per quella che egli definiva la "battaglia integrale" in favore del gusto moderno, con la moda, le arti industriali e l'artigianato a rappresentare i diversi binari "che si partono dalla stazione di testa dell'architettura"²³. Bardi sottolineava il fatto che "Campo grafico" era un'iniziativa nata da operai dell'industria grafica e non aveva dubbi nell'associare la nascita della rivista al nuovo clima politico, fino a considerarla un risultato del corporativismo fascista: "Campo grafico" agisce nel vivo delle forze di rinascita estetica italiana, in uno con gli architetti razionalisti, con gli artisti nuovi di ogni campo, e nel clima politico favorevole allo sviluppo delle idee moderne. Il sindacalismo fascista ha specialmente favorito queste intese di artisti e lavoratori: tutti significati altissimi delle conquiste mussoliniane"²⁴. A gennaio del 1933, Bardi aveva commentato l'uscita di "Campo grafico" sul quotidiano milanese "L'Ambrosiano". Qui egli aveva espresso la propria convinzione che la tipografia avesse "una parte preponderante nella formazione del gusto", grazie alla presenza pervasiva degli stampati nella vita di tutti i giorni. Per questo motivo, l'autore condannava "la trascuratezza con cui si fa la tipografia in genere", precisando di non avere nel mirino le grandi opere editoriali, ma la produzione più diffusa: dalla "scatola dei fiammiferi, al biglietto del treno, alla copertina della rivista del Touring Club Italiano, o giù fino ai moduli delle preture"²⁵.

La celebre rubrica di "Campo grafico" intitolata *La rassegna del brutto*, nella quale venivano messe all'indice le manifestazioni giudicate di cattivo gusto e di dilettantismo tipografico, si richiamava esplicitamente a queste parole di Pietro Maria Bardi²⁶. La novità dell'iniziativa stava proprio nella scelta degli oggetti da analizzare: "dai biglietti tranviari e cinematografici ai volantini pubblicitari; dai modelli postelegrafici e ferroviari a quelli statali, comunali e pubblici"²⁷. Era un attacco fermo alla visione bibliocentrica che dominava il fronte dei tradizionalisti, per i quali la pagina del libro costituiva il modello incontrastato cui ispirarsi anche per lavori di tipo commerciale. Al contrario, "Campo grafico" sosteneva provocatoriamente che occorresse concentrarsi su "quelle che sembrano le più insignificanti ma sono invece le più diffuse espressioni della vita d'ogni giorno"²⁸. A ben vedere, esisteva un precedente preciso della *Rassegna del brutto* lanciata da "Campo grafico": il *Tavolo degli orrori* esposto a Roma nel 1931 alla "II Esposizione dell'architettura razionale" e ideato proprio da Bardi. In questo collage di

esempi architettonici in stile eclettico o neoclassico comparivano anche alcuni elementi tratti dalla vita quotidiana: capi di abbigliamento e acconciature di capelli, così come numerosi ritagli di giornale che presentavano una miscela caotica di caratteri tipografici. È possibile quindi affermare che la battaglia razionalista di Bardi – fin dall'inizio tesa a reclutare, accanto agli architetti, anche sarti, artigiani e tipografi – grazie all'azione di "Campo grafico" riuscì finalmente a raggiungere la produzione grafica.

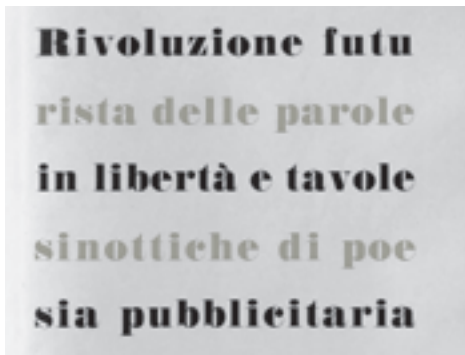
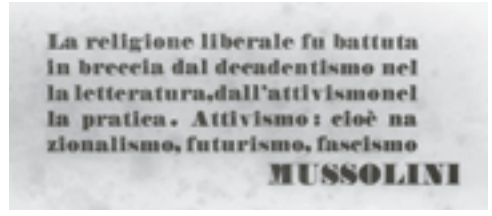
Bardi continuò a sostenere la modernizzazione della tipografia anche sulle pagine della rivista "Quadrante" da lui fondata con Mario Bontempelli nel maggio del 1933. La nuova pubblicazione presentava l'architettura razionalista come un'espressione estetica del fascismo, considerandola una componente importante nel progetto di modernizzazione del regime²⁹. Oltre che alle più recenti realizzazioni architettoniche, "Quadrante" dedicava attenzione ad argomenti vari, che spaziavano dalla letteratura alla musica, fino alle arti applicate. Già nel primo numero compariva un articolo sulla *situazione grafica* in Italia, firmato da Guido Modiano che era anche lo stampatore della rivista³⁰. Il suo testo – che sosteneva le nuove correnti tipografiche, criticando il tradizionalismo derivato (vale a dire, giunto in Italia attraverso modelli inglesi e statunitensi) – era accompagnato da una compatta composizione in caratteri maiuscoli bastoni con queste parole tratte da un discorso di Mussolini del 1926: "Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico. Un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista". La campagna di "Campo grafico" contro la qualità amatoriale della produzione grafica più comune proseguì negli anni seguenti fino a indirizzarsi verso "i misfatti tipografici"³¹ commessi dallo Stato. Nel 1935 un articolo di Enrico Bona auspicava l'avvio di una riforma radicale dei moduli, delle cartelle, degli avvisi e di tutta "la gran massa dei lavori utilitari destinati a circolare tra il pubblico e a imbottire i patri archivi"³². Fra gli esempi discussi nel testo, uno spazio considerevole era riservato alla "importantissima e diffusissima pubblicazione 'Gioventù fascista'", organo delle organizzazioni giovanili del regime. Bona criticava duramente "l'orgiastica accozzaglia di titoli e illustrazioni" e il "bastardo modernismo" di una rivista tirata in oltre mezzo milione di copie, e lamentava la perdita di un'occasione preziosa per educare i giovani "ai sani principi di estetica grafica". Nella conclusione dell'articolo l'autore proponeva di rendere realmente efficace una commissione di controllo esistente. Tale commissione, composta di funzionari ma anche di esperti del settore, a suo giudizio, doveva diventare "un organismo operante e onnipotente atto a creare l'ordine nuovo perfettamente aderente al tempo nostro". Le parole di Bona appaiono quindi, da un lato, come una critica inflessibile dell'esistente, e dall'altro,

come un tentativo di coinvolgere nella battaglia di "Campo grafico" la capacità di controllo dello Stato totalitario e mettere così in piedi un'opera di "bonifica integrale"³³.

TRADIZIONE RAZIONALE E CLASSICISMO MODERNO

Va detto che i tipografi tradizionalisti, guidati da Raffaello Bertieri – il fondatore della rivista "Il Risorgimento grafico" – ostentarono un convinto consenso alle politiche dello Stato fascista senza mai azzardarsi a criticare apertamente la sua azione, sia pure solo a un livello tipografico. Lo si vede bene in un articolo apparso all'interno del periodico nel 1931 sul tema dei libri di scuola³⁴. L'autore, Mario Ferrigni, commentava la recente decisione di sottoporre la produzione dei testi scolastici al controllo centralizzato dello Stato. A suo giudizio, grazie a tale provvedimento, abecedari e altri libri per le scuole elementari avevano raggiunto finalmente "unità di tipi, identità di struttura e uniformità di vesti", ponendo fine alla varietà di formati e al disordine "intollerabile"³⁵ che regnava in precedenza. Nel suo testo, infarcito di toni celebratori ed encomiastici, si ritrova significativamente la metafora della bonifica: "Non vorrei diminuire i meriti del Governo fascista in altri campi, ma [...] quest'opera dello Stato italiano è la più grande. È nel campo spirituale quel che è la bonifica nel campo agrario e economico"³⁶.

Naturalmente la questione dello stile nazionale era centrale per "Il Risorgimento grafico", che sosteneva la necessità di mantenere una forte continuità con la vagheggiata tradizione italiana di maestri tipografi come Manuzio o Bodoni. Tale tradizione andava inoltre difesa dalle influenze provenienti dall'estero e uno degli argomenti più usati nella rivista per attaccare le correnti moderniste faceva leva proprio sulla loro origine internazionale. Si può prendere come esempio un articolo di Carlo Frassinelli, interessante figura di tipografo e editore che passò nel giro di pochi anni da una giovanile infatuazione per il Futurismo a posizioni intransigenti di difesa della tradizione³⁷. In risposta all'uscita del primo numero di "Campo grafico", egli prendeva di mira il concetto stesso di razionalismo e accusava i seguaci italiani della nuova tipografia di tradire le loro "origini native", imitando lavori stranieri. A suo avviso, occorre rimanere fedeli allo "spirito e buon senso della nostra razza", a Bodoni e agli altri maestri "venuti dal seno di Roma". Nella sua invettiva contro i razionalisti, Frassinelli provava a dimostrare che la razionalità si trovasse solo nella tradizione e rimproverava ai periodici di arti grafiche italiani di pubblicare modelli stranieri dove "non v'è latinità", esortandoli a bandire dalle proprie pagine "tutto ciò che non è trasparente, semplice, equilibrato e nello stesso tempo mirabile come vuole la nostra origine romana"³⁸.



U. *Druck und Werbekunst*, no. 1, 1942, monograph issue "Italienische Werbegrafik," cover by Attilio Rossi and Carlo Dradi.
 V and X. *Campo grafico*, no. 3-5, March-May 1939, last issue. On page 61, propaganda signed by Mussolini: "The religion of liberalism was beaten in the breach by decadence in literature, by activism in practice. Activism: that is to say, nationalism, futurism, fascism." Starting on page 63, the article "Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria," signed by Filippo Tommaso Marinetti.

W. *Italia imperiale*. Special edition of *La Rivista illustrata del popolo d'Italia*, 1937.
 Y. *Campo grafico*, no. 5-6, May-June 1937, issue covering the 4th Meeting-Competition of Italian Polygraphs. On the opening page, the portrait of Mussolini comes with a quote: "I consider typographers as being part of the aristocracy of labour. During twenty years as journalist, I always considered the typographers not as fellows, but as brothers."

U

V

W

X

Y

Ora, è interessante rilevare che i concetti di trasparenza, semplicità ed equilibrio, così come quelli di ordine e di logica, venivano usati in quegli anni indifferente da tradizionalisti e modernisti. Nei testi di Pietro Maria Bardi, ad esempio, la battaglia per una tipografia moderna era costantemente associata a quella versione classica e mediterranea del razionalismo architettonico che egli difendeva dalle pagine di "Quadrante". Bardi sosteneva la necessità di prendere le distanze dagli esperimenti di avanguardia più estremi e criticava duramente l'uso di "zincchi che scappano di pagina" e di "righe verticali o di sghimbescio"³⁹, finendo curiosamente per utilizzare gli stessi argomenti dei tradizionalisti. La sua idea di razionalismo in tipografia era fondata essenzialmente sul concetto di ritorno all'ordine: "Noi amiamo la tipografia all'italiana, chiara, architettata con sentimento costruttivo, rinnovata senza stramberie e considerata con intelligenza. Accettiamo qualsiasi rivoluzione purché fondata sulla logica. Pensiamo a un razionalismo tipografico: un ritorno alla elementarità, alla serenità, alla semplicità"⁴⁰. La ricerca di valori classici nel moderno passò dunque velocemente dall'architettura alle nuove espressioni tipografiche, con tutte le sue implicazioni politiche. Lo si legge anche negli scritti più tardi di Guido Modiano, dove egli rifletteva su come lo spirito della grande tradizione tipografica potesse sopravvivere anche nelle nuove creazioni e in assenza di riferimenti letterali al passato. Nello stesso modo, la tendenza verso l'astrazione della nuova tipografia consentiva di evitare riferimenti troppo diretti all'iconografia fascista. In occasione di un concorso nel quale giovani tipografi avevano presentato lavori caratterizzati da una profusione di fasci littori e profili del Duce composti con materiali di cassetta, Modiano suggeriva che "per rappresentare il clima politico italiano d'oggi", si potevano piuttosto adottare soluzioni improntate a un "augusto ordine", composizioni nuove ma di una semplicità degna della tipografia bodoniana⁴¹. Tale articolo di Modiano appariva nel 1937, in un numero speciale di "Campo grafico" interamente dedicato al IV Raduno-Concorso organizzato dal Sindacato fascista dei poligrafici italiani. In questa circostanza il gruppo di tipografi che editava la rivista non poté impedire l'inclusione di alcune pagine che celebravano la politica del regime in favore dell'industria e dell'artigianato, con tanto di profilo e citazione del Duce. Il gruppo guidato da Dradi e Rossi non si è mai associato agli appelli per la creazione di uno stile nazionale. Il loro orizzonte rimase a lungo sinceramente internazionalista. Ma dopo che Rossi lasciò la direzione della rivista, nel 1935, le cose cambiarono visibilmente. Nel 1939, l'ultimo numero, interamente dedicato alla grafica Futurista, tentava di riabilitare retrospettivamente il movimento di Marinetti rivendicando un'origine italiana della tipografia moderna. Una citazione

di Mussolini inserita all'inizio del fascicolo speciale, terminava con le parole: "nazionalismo, futurismo, fascismo".

Verso la fine degli anni trenta, in un clima politico fortemente marcato dall'alleanza fra Italia e Germania, tradizionalisti e modernisti della tipografia si spostarono su posizioni sempre più conciliatorie. Il "Risorgimento" diede frequentemente ospitalità nelle sue pagine ai lavori e alle idee del fronte opposto e la mostra allestita da Modiano alla Triennale del 1940, riassumeva dieci anni di "polemica modernista" senza escludere figure come Bertieri. Poco dopo, durante la guerra, uscirono due interessanti pubblicazioni frutto degli scambi italo-tedeschi: si trattava di due numeri speciali delle riviste "Deutscher Drucker"⁴² e "Druck und Werkkunst"⁴³ interamente dedicati all'Italia. Al loro interno, autori come Enrico Bona e Guido Modiano presentavano al pubblico tedesco il lavoro di professionisti che sarebbero diventati di lì a poco protagonisti della scuola milanese celebrata nelle storie della grafica nazionali e internazionali. In un paio di testi veniva menzionata l'influenza iniziale della nuova tipografia europea, ma l'enfasi era tutta sulla conquista di uno stile tanto moderno quanto fortemente riconoscibile come nazionale. L'atteggiamento prevalente sembrava ricalcare il tentativo di Giuseppe Bottai di rivendicare un "Primato" [rivista fondata da Bottai] latino-italiano nel campo dell'arte e del gusto, l'unico in cui era possibile contrastare la supremazia della potenza tedesca⁴⁴.

CONCLUSIONI: MODERNISMO GRAFICO E RIVOLUZIONE FASCISTA

Come si è visto finora, la nuova tipografia in Italia si sviluppò in un clima culturale nel quale la professione di fede per il moderno poteva spesso convivere con un atteggiamento nazionalista e di adesione più o meno esplicita al fascismo. Per di più, i sostenitori delle correnti moderniste in tipografia riuscivano a volte a saldare alcuni dei principi di un'estetica razionale e costruttiva a tratti specifici dell'ideologia fascista. Un esempio perfetto da questo punto di vista è quello di Mario Soresina, grafico e cartellonista che era stato allievo della Scuola del Libro di Milano insieme ad Attilio Rossi e molti altri del gruppo di "Campo grafico". Nel 1933, egli pubblicò sul "Risorgimento grafico" un articolo significativo sul contributo che gli artisti avrebbero dovuto dare, a suo avviso, alla costruzione di una nuova estetica grafica italiana⁴⁵. Soresina precisava di non riferirsi all'artista da cavalletto, del tutto incompetente in materia di tecniche grafiche, ma di avere in mente piuttosto il contributo degli artisti di avanguardia della Germania o dell'Europa dell'Est alla formazione di una tipografia moderna. In diversi punti del suo testo egli mostrava di avere una buona familiarità con le idee di Jan Tschichold. Ciò non gli impediva, tuttavia, di descrivere la figura di artista grafico



che aveva in mente in questi termini: “Artista è l'uomo giovane, fascistissimo, intelligente, sano, sobrio, audace, volitivo. È il perfetto tecnico e il perfetto esteta. Artista grafico stile millenovecentotrentatre-undecimo è l'antiaccademico antitradizionalista antidecoratore per eccellenza. È il costruttore pratico che [...] considera l'impiego della fotografia in tipografia come una delle caratteristiche essenziali della nuova estetica grafica. [...] L'artista in tipografia deve gettare le basi di una nuova estetica grafica italiana – cioè fascista”⁴⁶.

Se è esistito un modernismo fascista questo non si fermava al piano delle forme ma in molti casi implicava anche l'adozione, da parte dei suoi esponenti, di un'attitudine tipicamente modernista come quella del “costruttore pratico” di cui parlava Soresina. Il “razionalismo integrale” di Bardi e le campagne di “bonifica” della produzione grafica portate avanti da tipografi come Enrico Bona nascevano dall'aspirazione a costruire un nuovo modo di operare artistico e nuove figure di operatori estetici, più integrate nei meccanismi produttivi e nella società, e in grado così di diffondere le proposte moderniste nella sfera quotidiana. Questa dimensione

totalizzante del progetto moderno – che puntava molto sulla collaborazione fra artisti-architetti e tecnici-artigiani come i tipografi – consentì ad alcuni autori di collocare la nuova tipografia all'interno di un progetto di modernizzazione nazionale e fascista, con frequenti riferimenti al fascismo rivoluzionario delle origini.

Non a caso, la “Mostra della Rivoluzione fascista”⁴⁷ rivestì una grande importanza per i sostenitori di una tipografia moderna. È noto da tempo che alcuni di coloro che avevano allestito le sale del Palazzo delle Esposizioni nel 1932 avevano mutuato soluzioni e tecniche dal padiglione sovietico allestito da El Lissitzky con Gustav Klucis e Sergei Senkin a “Pressa”, la grande rassegna sul mondo della stampa tenutasi a Colonia nel 1928⁴⁸. Ciò che finora è stato poco segnalato è che la mostra romana rappresentò un punto di riferimento fondamentale per quasi tutti i protagonisti italiani della corrente modernista in tipografia. Modiano non era isolato nel definirla “una enorme e riuscitissima impaginazione [...], nella quale il carattere non era che l'elemento tipografico più appariscente”⁴⁹. Il gruppo di “Graphicus” aveva osservato: “È la prima mostra italiana ove il materiale carattere di metallo giuoca il ruolo di fregio austero, di una classicità contemporanea”⁵⁰. Curiosamente, però, fu un tradizionalista come Bertieri a intuire di trovarsi di fronte a qualcosa di radicalmente nuovo: “qualcosa che non è pittura o scultura o esposizione di cimeli, ma che è tutto questo insieme”. Egli adottò una metafora squisitamente tipografico-editoriale per fornire la sua interpretazione dell'evento:

Z. Since 1939, Monte Giano, in the Apennines north-east of Rome, a pine-wood shaped in the form of DVX (Latin for “leader,” the nickname of Mussolini). The rectangle under the original lettering was added in 1950s to partially hide this controversial text in the landscape. In clear weather, it can be seen from Rome.

“La Mostra nel suo insieme rappresenta, per un grafico, un libro gigantesco, formato da testi lapidari, da figure dominanti e da un elemento che nel libro non si trova, ma che si fonde nella maestosità della costruzione fino a divenire un tutto organico: voglio accennare alle ‘cose’ vere [...]”⁵¹.

È interessante segnalare che Jan Tschichold aveva osservato qualcosa di molto simile commentando il lavoro di Lissitzky a “Pressa”. In quell’occasione, l’autore di *Die neue Typographie* aveva messo in evidenza proprio l’uso di “oggetti al posto di illustrazioni”⁵², segnalando in tal modo l’esistenza di un criterio di tipo grafico nella configurazione dello spazio. Questa modalità tipicamente grafica dell’allestimento, fondata sulla combinazione di scrittura, stampati, diagrammi, grandi fotomontaggi, non fu l’unico motivo per cui la “Mostra della Rivoluzione fascista” divenne un punto di riferimento importante per i sostenitori della nuova tipografia in Italia. A dispetto di queste influenze costruttiviste, le pareti delle sale del Palazzo delle Esposizioni potevano essere presentate come un modello insieme italiano, fascista e moderno. Inoltre, la mostra presupponeva una ricezione collettiva da parte dei visitatori che, da un lato, si ricollegava alla funzione pubblica dell’arte del passato, e dall’altro era affine a quella di media di massa come il cinema⁵³.

Allo stesso tempo, essa rappresentò un’opportunità per molti artisti e architetti di partecipare a un lavoro collettivo molto distante dal modo tradizionale di intendere l’opera d’arte.

A partire proprio dal lavoro di personaggi come Lissitzky, negli anni venti fra gli artisti dell’avanguardia europea di orientamento costruttivista si era diffusa la volontà di abbandonare le manifestazioni dell’arte considerate più elitarie e contemplative come la pittura, per impegnarsi in forme di espressione che fossero in grado di raggiungere una vasta massa di pubblico e di funzionare come strumento di mobilitazione politica. Gli esponenti della scena grafica italiana più vicini al fascismo erano ugualmente interessati all’idea di un lavoro estetico con una funzione politica e sociale, ben integrato nei nascenti meccanismi di comunicazione di massa. L’idea di cultura fascista propugnata da intellettuali come Pietro Maria Bardi o dallo stesso Bottai rifiutava una visione dell’arte come mera contemplazione o finalizzata al piacere individuale. La cultura, l’arte e tutte le altre espressioni estetiche dovevano essere piuttosto la manifestazione di un’azione spirituale e sociale per la nazione. Occorre forse ripartire da questo dato per provare a ricostruire, anche nella storia del design grafico e della tipografia, la relazione complessa di artisti e designer con il fascismo e con la sua macchina propagandistica.

1. Paul Betts, “The New Fascination with Fascism: The Case of Nazi Modernism,” in *Journal of Contemporary History*, vol. 37, no. 4, October 2002, pp. 541–558.
2. In addition to the studies by Giorgio Ciucci in Italy, the work of scholars such as Diane Yvonne Ghirardo were pioneering in this sense (“Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building,” in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, no. 2, May 1980, pp. 109–127).
3. Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin, 1928. English edition: *The New Typography*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 1998. For a reconstruction of the debate on the new typography in Italy see: Carlo Vinti, “L’estetica grafica della nuova tipografia in Italia,” in *Disegno industriale*, no. 2/2, September 2002, pp. 6–30. See also Matteo Ricci and Manuela Rattin, *Questioni di carattere. La tipografia in Italia dal 1861 agli anni settanta*, Stampa Alternativa, Rome, 1997.
4. Carlo Vinti, “Modiano e la ‘Mostra grafica’ alla VII Triennale,” in *Progetto grafico*, no. 4–5, February 2005, pp. 50–63; Mauro Chiabrando, “Guido Modiano e la ‘nuova tipografia’ italiana,” in *Charta*, no. 84, September–October 2006.
5. Guido Modiano, “Cinque Manifesti,” in *Graphicus*, no. 10, October 1934, pp. 21–23. The same article also appeared later in *Campo grafico*, no. 11–12, November–December 1935, pp. 244–245. According to Attilio Rossi, however, in 1934 its publication was rejected to oppose “the fact that modern graphics, very effective means of communication, served to spread lies” (“Il dissenso di ieri, la ragione di oggi: Campo grafico,” in Carlo Dradi, *Milennovecentotrentatré: nasce a Milano la grafica moderna*, Comune di Milano, Milan, 1973, p. 15).
6. A. Petrucci, *La scrittura*, cit., p. 131.
7. *Graphicus*, no. 10, 1934, p. 23.
8. *Giornale Luce* B/B0443, “Il plebiscito dell’anno XII Nella giornata elettorale tutti i cittadini italiani hanno compiuto il loro dovere,” March 1934 (length: 3:51), [youtube.com/watch?v=18LNlzzFM9U](https://www.youtube.com/watch?v=18LNlzzFM9U) (last accessed: March 11, 2019).
9. G. Modiano, “Cinque Manifesti,” cit.
10. Many scholars and critics consider the life and figure of Persico an enigma, especially in view of the mysterious circumstances surrounding his death in 1936. Even world famous writer Andrea Camilleri wrote a fictional account in the attempt to clear up the many existing doubts (*Dentro il labirinto*, Skira, Milan, 2012). These mysteries are made even more difficult to solve due to the disappearance of some of Persico’s personal papers, entrusted by the Feltrinelli Foundation to art historian Riccardo Mariani and never returned. For contributions on Persico, see among others: Francesco Tentori, *Edoardo Persico: grafico e architetto*, Clean, Naples, 2006; *Edoardo Persico*, ed. Cesare De Seta, Electa, Naples, 1987; *Edoardo Persico e gli artisti. 1929–1936. Il percorso di un critico dall’Impressionismo al Primitivismo*, ed. Elena Pontiggia, Electa, Milan, 1998.
11. Giulia Veronesi was the first to define it as such in the two volumes about his work: *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923–1935)*, Edizioni di Comunità, Milan, 1964. The collection has recently been reprinted: *Notizie dalla modernità. Tutte le opere. Edoardo Persico*, ed. Giuseppe Lupo, Aragno, Turin, 2016.
12. Among the numerous works on visual culture and the fascist image, the contribution by Laura Malvano is always worthwhile, *Fascismo e politica dell’immagine*, Bollati Boringhieri, Turin, 1988. See also: Dennis P. Doordan, “Political Things: Design in Fascist Italy,” in Wendy

- Kaplan, ed., *Designing Modernity. The Arts of Reform and Persuasion 1885–1945. Selections from the Wolfsonian*, Thames & Hudson, London–New York, 1995, pp. 224–255.
13. See for example: Giancarlo Iliprandi, Franco Origoni, Alberto Marangoni, Anty Pansera, ed., *Visual design. Cinquant'anni di produzione in Italia*, Ideallibri, Milan, 1984; Heinz Waibl, *Alle radici della comunicazione visiva italiana*, Centro di cultura grafica, Como, 1988; Giovanni Anceschi, "Il campo della grafica italiana: storia e problemi," in *Rassegna*, no. 6, June 1981, pp. 5–19; Giorgio Fioravanti, Leonardo Passarelli, Silvia Sfligiotti, *La grafica in Italia*, Leonardo Arte, Milan, 1997; Daniele Baroni, Maurizio Vitta, *Storia del design grafico*, Longanesi, Milan, 2003.
 14. Alfred Tolmer, *Mise en Page. The Theory and Practice of Lay-Out*, The Studio, London, 1931.
 15. The work by Vordemberge-Gildewart appears in *Campo grafico* no. 11, November 1934. Baumeister wrote an untitled article "dictated for *Campo grafico*" and with a note by Guido Modiano (no. 5, May 1935, pp. 106–109); the periodical published a review on Tschichold: "Typographische Gestaltung" (no. 1, January 1936, pp. 6–9) and his article "Le proporzioni nella nuova tipografia," (no. 4, April 1937, pp. 5–8).
 16. Giovanni T., "Della nuova tipografia," in *Graphicus*, no. 284, February 1933, pp. 7–9.
 17. Jan Tschichold, "Was ist und was will die Neue Typographie?," in *Eine Stunde Druckgestaltung*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, Stuttgart, 1930. French title: "Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?," in *Arts et métiers graphiques*, no. 19, September 15, 1930, pp. 46–52. The English title was simply: "New Life in Print," in *Commercial Art*, July 1930, pp. 2–20.
 18. Cicero, "Arte e tipografia," in *Graphicus*, no. 275, May 1932, p. 10.
 19. Giulio I. Lagoni, "Uno stile internazionale?," in *Graphicus*, no. 285, March 1933, p. 9.
 20. Letter sent by Luigi Gianolio to the board of administration of Regia Scuola Tipografica, mentioned in: "Come Graphicus è passato alla Scuola," in *Graphicus*, no. 1, January 1934, pp. 8–9.
 21. Editorial, in *Graphicus*, no. 1, January 1934, p. 7.
 22. See on *Campo grafico*: C. Dradi, *Millenovecentotrentatre*, cit.; *Campo grafico 1933–1939*, Electa, Milan, 1983; *Quaderno di Cultura Tipografica*, Tipoteca Italiana, Museo della Tipografia, Treviso, 2019, with an introduction by the author: "The Battle of the 'Campisti': from the Art of Printing to Everyday Design," pp. 7–52.
 23. Pietro Maria Bardi, "La moda è una battaglia integrale," in *L'Ambrosiano*, January 26, 1933, p. 3.
 24. Pietro Maria Bardi, "Discussioni tipografiche," in *Bibliografia fascista*, no. 8, August 1933, pp. 553–554.
 25. Pietro Maria Bardi, "Campo grafico," in *L'Ambrosiano*, January 28, 1933, p. 1.
 26. In the first ever column in the series, Giovanni Peviani referred directly to Bardi's words: "Before us, and even more worthily, others noticed the striking contrast between the so-called luxury exhibitions of graphic design [...] and the abandonment in which all the other numerous varieties of printed matter are left," quoting a long extract from the article in *L'Ambrosiano*, ("La rassegna del brutto," in *Campo grafico*, no. 4, April 1933, p. 62).
 27. *Ibid.*
 28. Giovanni Peviani, "Rassegna del brutto," in *Campo grafico*, no. 9, September 1933, pp. 153–154.
 29. See David Rifkind, *The Battle for Modernism: Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Marsilio, Venice, 2012.
 30. Guido Modiano, "Situazione grafica," in *Quadrante*, no. 1, May 1933, p. 21. Modiano was the printer for *Quadrante* and *Casabella*. He learned to become a critic thanks to his friendship with intellectuals like Pietro Maria Bardi and Edoardo Persico.
 31. Enrico Bona, "Stampati dello Stato," in *Campo grafico*, no. 4, April 1935, p. 78–79.
 32. *Ibid.*
Bona was the last editor in chief of *Campo grafico* (the last issue came out in 1939). About him see: Mauro Chiabrando, "Un tecnico-esteta della tipografia: Enrico Bona, grafico autarchico," in *Charta*, no. 64, May 2003, pp. 24–29.
 33. *Ibid.*
 34. Mario Ferrigni, "Il libro scolastico, istituzione dello Stato," in *Il Risorgimento grafico*, no. 9, September 1931, pp. 445–447.
 35. Ivi, p. 446.
 36. Ivi, p. 445.
 37. Carlo Frassinelli, "Arte, vita e razionalismo," in *Il Risorgimento grafico*, no. 1, January 1933, pp. 45–49. On Frassinelli see Carlo Vinti, "Frassinelli between Futurism and Tradition," in *Tipotalia*, no. 3, 2015, pp. 33–37.
 38. *Ibid.*
 39. P.M. Bardi, "Discussioni tipografiche," cit.
 40. *Ibid.*
 41. Guido Modiano, "Quattro righe," in *Campo grafico*, no. 5–6, May–June 1937, pp. 14–15.
 42. "Deutschland–Italien Heft" (fascicolo Italia–Germania) monograph issue of *Deutscher Drucker*, July 1941. Among the articles: Enrico Bona, "Valori morali, tecnici ed artistici della tipografia italiana d'oggi," p. 382–385; Renato Zveteremich, "Panorama attuale dell'arte pubblicitaria italiana," p. 386–387; Giuseppe Pizzuto, "Remo Muratore. Junger Italienischer Grafiker–Nachwuchs / Un progettista grafico italiano della nuova generazione," p. 392–395.
 43. "Italianische Werbegrafik," monograph issue of *Druck und Werbekunst*, no. 1, 1942. Including the articles by Giuseppe Pizzuto, "Carlo Dradi," pp. 14–15; "Erberto Carboni," pp. 16–17.
 44. In addition to the famous magazine *Primato*, launched by Giuseppe Bottai in 1940, the widespread hope of a leading role in this field for Italy after a victory in the war was also apparent in the early years of *Stile* magazine, where Gio Ponti expressed his intention to spread Italian taste internationally.
 45. Mario Soresina, "Per una estetica grafica italiana," in *Il Risorgimento grafico*, no. 3, March 1933, p. 145.
 46. *Ibid.*
 47. The literature on the Rome event of 1932 is now substantial and difficult to summarise here. For the most recent contributions on the Exhibition and on the fascist-related installations, see *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics. Italia 1918–1943*, ed. Germano Celant, Fondazione Prada, Milan, 2018. See also the various contributions by Jeffrey Schnapp, as well as the article by Chiara Barbieri in this volume.
 48. See Benjamin H.D. Buchloh, "From Faktura to Factography," in *October*, no. 30, Fall 1984, pp. 82–119; Diane Yvonne Ghirardo, "Architecture and Culture in Fascist Italy," in *Journal of Architectural Education*, vol. 45, no. 2, February 1992, pp. 66; Fabio Benzi, "Sironi e l'architettura," in *Mario Sironi: il mito dell'architettura*, Mazzotta, Milan, 1990.
 49. Guido Modiano, "Insegnamenti della pittura astratta," in *Campo grafico*, no. 11, November 1934, p. 246–249.
 50. "Mostra della Rivoluzione fascista," in *Graphicus*, no. 1, January 1934, p. 20.
 51. Raffaello Bertieri, "Alcuni aspetti grafici della Mostra della Rivoluzione fascista," in *Il Risorgimento grafico*, no. 6, June 1933, pp. 321–338.
 52. Jan Tschichold, "Display that has Dynamic Force: Exhibition Rooms Designed by El Lissitzky," in *Crowley Art*, January 1931, p. 22. In Paul Jobling, David Crowley, *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800*, Manchester University Press, Manchester, 1997, p. 138.
 53. See B.H.D. Buchloh, "From Faktura to Factography," cit.

BIBLIOGRAPHY

- ALFIERI Dino, FREDDI Luigi, eds., *Mostra della Rivoluzione fascista* (exhibition catalogue), Partito Nazionale Fascista, Rome, 1933
- ARMELLINI Guido, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milan, 1980.
- AYNSLEY Jeremy, "Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period," in *Design Issues*, vol. 10, no. 3, 1994, pp. 53–76.
- BEN-GHIAT Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2001.
- BRAUN Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- BRILLI Attilio, CHIELI Francesca, *Immagini e retorica di regime: bozzetti originali di propaganda fascista 1935–1942*, Motta, Milan, 2001.
- CELANT Germano, ed., *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics. Italia 1918–1943*, Fondazione Prada, Milan, 2018.
- Campionario caratteri da stampa, fregi in serie e per contorno, filetti in piombo e di ottone ecc.*, Fonderia Tipografica Enrico Reggiani, Milan, April 10, 1937.
- CIUCCI Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922–1944*, Einaudi, Turin, 2002.
- DANESI Silvia, PATETTA Luciano, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milan, 1996.
- DE GRAZIA Victoria, *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- DE SETA Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Rome-Bari, Laterza, 1972.
- DE SIMONE Rosario, *Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*, Laterza, Rome-Bari, 2011.
- DOORDAN Dennis P., *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914–1936*, Princeton Architectural Press, New York, 1988.
- FALASCA-ZAMPONI Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- FOGU Claudio, *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.
- FRASSINELLI Carlo, *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, Turin, 1940.

- GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Laterza, Rome-Bari, 2008.
- GHIRARDO Diane Yvonne, "Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como, 1936–1939," in *The Art Bulletin*, no. 62, 1980, pp. 466–478;
- , "Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building," in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, no. 2, May 1980, pp. 109–127;
- , "Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy," in *Journal of Architectural Education*, vol. 45, no. 2, 1992, pp. 67–75.
- KALLIS Aristotle A., *The Third Rome, 1922–1943. The Making of the Fascist Capital*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.
- LAZZARO Claudia, CRUM Roger J., eds., *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascism*, Cornell University Press, Ithaca-London, 2005.
- MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Turin, 1988;
- , "Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste," *Vingtième siècle*, April–June 2003.
- MURATORE Giorgio, *Sabaudia, 1934. Il sogno di una città nuova e l'architettura razionalista. Le rêve d'une ville nouvelle et l'architecture rationaliste*, Comune di Sabaudia, 1999.
- NICOLOSO Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Turin, 2008.
- PELLEGRINI Giorgio, VITTORI Massimiliano, *Sabaudia 1933–1943, l'utopia mediterranea del razionalismo*, Novecento, Latina, 2002.
- PETRUCCI Armando, *La Scrittura: ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Turin, 1986;
- , *Public Lettering: Script, Power, and Culture*, University of Chicago Press, Chicago IL, 1993.
- RATTIN Manuela, RICCI Matteo, *Questioni di carattere: la tipografia in Italia dall'Unità nazionale agli anni settanta*, Stampa Alternativa, Milan, 1997.
- SCAGLIONE Pino, *EUR a Roma. Controguida d'architettura*, Testo & Immagine, Turin, 2000.
- SCHNAPP Jeffrey T., *Anno X: la Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Rome, 2003.
- STONE Marla, "Staging Fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution," in *Journal of Contemporary History*, vol. 28, no. 2, 1993, pp. 215–243;
- , *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998.
- VIDOTTO Vittorio, *Esposizione Universale Roma. Una città nuova. Dal fascismo agli anni '60*, De Luca, Rome, 2015.

IMAGE CREDITS

Archivio GBB/Alamy Stock Photo
88K

Courtesy Archivio Storico del Progetto
Grafico, AIAP, Milan
84H

Courtesy Archivio Storico Umanitaria, Milan
83A-D

Courtesy Biblioteca Sormani, Milan
84E-F

Gino Boccasile/Edizione d'arte ACTA, Milan
123D

Campo grafico
58F, 58G, 58I, 73V, 73X, 73Y

CSAC, Università di Parma/Fondo Marcello
Nizzoli
52A-D, 60N, 66

Druck und Werbekunst
73U

Dufoto/Foto Scala, Florence
95Q

ECAL/Matthieu Cortat
opening pages, 1, 2, 7, 8, 10A-B, 13, 14, 16F,
16H, 18, 21A, 22E, G-J, 26M, 27O, 39, 48,
78, 99, 120, 123A, 123C, 124

ECAL/Alina Frieske
128, 132, final pages

ECAL/Dávid Molnár
10C, 16E, 21B, 21D, 26L, 27N, 27P

ECAL/Mingoo Yoon
10D, 16G, 21C, 22F, 27Q, 28, 127

Fonderia Tipografica Enrico Reggiani, Milan
47, 126E

Gioventù fascista
60L-M

Graphicus
58E

Il Risorgimento grafico
60J-K

ISIA Urbino/Gianluca Ciancaglini
22K

La Rivista illustrata del popolo d'Italia
73W, 119 (© Ghigo Roli)

La Triennale di Milano, Archivio fotografico
88I (TRN_V_07_0368. Photograph
by Crimella), 88J (TRN_V_17_0956),
88L (TRN_V_15_0828), 91N (TRN_VII_
21_1375), 91O (TRN_VI_08_0526), 91P
(TRN_VII_21_1383)

Marka/Touring Club Italiano
40, 92

MART, Museo di arte moderna e
contemporanea di Trento e Rovereto,
Fondo Fortunato Depero
100, 103A-D, 105E-F, 107G, 108H,
109H, 116

Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur
für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
123B

Photographer unknown
65, 70S-T, 75

Quadrante
58H

RIBA Collection
88M (RIBA11209)

Jakob Straub, Berlin
24

The Xanti Schawinsky Estate, Kilchberg
84G

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material.

The publisher apologizes for any errors or omissions and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this book.

ECAL/University of Art and Design Lausanne

ECAL DIRECTOR
Alexis Georgacopoulos

HEAD OF R&D
Davide Fornari

Archigraphica
Rationalist Lettering and Architecture
in Fascist Rome
Architettura e iscrizioni razionaliste
nella Roma fascista

EDITED BY
Matthieu Cortat
Davide Fornari

CONTRIBUTORS
Chiara Barbieri
Gianluca Camillini
Joëlle Comé
Matthieu Cortat
Davide Fornari
Jonathan Pierini
Paul Shaw
Alessandra Tarquini
Carlo Vinti

TRANSLATIONS
Milena Archetti
(Camillini and Comé,
from English into Italian)
Isobel Butters
(Pierini, Tarquini, and Vinti,
from Italian into English)
Davide Fornari
(Shaw, from English into Italian)
Silvia Sfligiotti
(Barbieri and Cortat,
from English into Italian)
Miranda Stewart
(Cortat, from French into English)

GRAPHIC DESIGN
Matthieu Cortat

EDITING
Milena Archetti

TYPEFACES
Rôma, by Jacopo Atzori (ECAL, 2017)
Titling fonts designed by students
during the Summer School held by ECAL
and ISIA Urbino at the Istituto Svizzero
in Rome, August 2018.

LITHOGRAPHY
James Pascale

PRINTING
ECAL/Benjamin Plantier

BOOKBINDING
Schumacher S.A.

PAPER
Touch Bright 145 g/m²
Kaskad Yellow 100 g/m²
Sirio Black 185 g/m²

ACKNOWLEDGEMENTS

Jacopo Atzori
Leonardo Azzolini
Chiara Barbieri
Orazio Battaglia
Stephan Berger
Adrian Braendli
Elena Catuogno
Gianluca Ciancaglini
Pippo Ciorra
Joëlle Comé
Quentin Coulombier
Alina Frieske
Gabriele Fumero
Emilio Gentile
Andrea Goffo
Samuel Gross
So Hee Kim
Pierre-Antoine Lebel
Kyung Jin Lee
Simon Mager
Alberto Malossi
Dávid Molnár
David Mozzetta
Jonathan Pierini
Luca Pellegrini
Maharani Putri
Florence Roller
Giuseppe Romagno
Anna Seyring
Paul Shaw
Shuhui Shi
Jakob Straub
Benedek Takács
Alessandra Tarquini
Davide Tomatis
Carlo Vinti
Mingoo Yoon

This publication has been realised
with the kind support of
ECAL/University of Art and Design Lausanne
HES-SO/University of Applied Sciences and
Arts Western Switzerland

éca | Hes·so

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale
Fachhochschule Westschweiz
University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland

© 2020
ECAL/University of Art and Design Lausanne

ISBN
978-2-9701356-8-5